

# IDENTIDADES SUSPENSAS

Lila Daniela Gaudêncio Ribeiro Cabral

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),  
apresentado ao Colegiado de Graduação  
em Artes Visuais da Escola de Belas Artes  
da Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito parcial para a obtenção  
do título de Bacharel em Artes Visuais.

**HABILITAÇÃO** Artes Gráficas

**ORIENTADOR** Prof. Marcelo Drummond

///

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2016

## {AGRADECIMENTOS}

Agradeço primeiramente ao Marcelo Drummond, por acreditar, investir (tempo e dois reais), permitir e conduzir no sentido mais pleno, desde o primeiro encontro. As indicações e incitações certas (somadas a uma afinidade e sincronia singular) resultaram num trabalho amadurecido e precioso, menos pela obra e mais pelo processo de investigação e de construção: sempre junto. Sua orientação foi fundamental para a realização desse projeto.

Aos professores Vlad Poenaru, Fernanda Goulart e Amir Brito Cadôr, pelos ensinamentos. À Fernanda, por apontar o papel-moeda como opção de pesquisa gráfica; ao Vlad, pelos quatro anos de acolhimento, atenção e fé inabalável no meu trabalho; ao Amir, pelas trocas e soluções (particularmente pela ideia do transfer).

Aos amigos Fernando Badharó, Luis Ojima e Viviane Sousa, por todo o apoio, pela ajuda dada em todos os sentidos – pela tranquilidade de poder contar com vocês.

Aos familiares que, apesar das inúmeras divergências, de alguma forma contribuíram para o trabalho: participando dos primeiros estágios do ‘cole aqui’, guardando ou doando notas de dois para a produção final dos reais reais ou com discussões/insistências absurdas que validaram o trabalho: artística e ideologicamente.

À minha mãe, que me ensinou desde cedo que “dinheiro vai, dinheiro vem” e que é preciso viver além desse pedaço de papel. Obrigada também por uma infância transeunte, imigrante e multicultural. Essas vivências estão presentes nas entrelinhas desse trabalho.

Aos 126 participantes, sujeitos-autores desconhecidos que gentilmente dedicaram uma parte de seu tempo para ponderar sobre a problemática da representação no papel-moeda. Esse trabalho não funcionaria sem uma autoria múltipla e heterogênea – como a própria “essência” brasileira.

Finalmente, agradeço à/ao \_\_\_\_\_, que esqueci injustamente. Obrigada.

## ~dedicatória~

### {Lei nº 8.697, de 27 de agosto de 1993}

Art. 10 - Toda cédula que contiver marcas, rabiscos, símbolos, desenhos ou quaisquer caracteres a ela estranhos perderá o poder liberatório e o curso legal, valendo apenas para ser depositada ou trocada em estabelecimento bancário, que a recolherá ao Banco Central do Brasil para destruição.

///

### {Código Penal}

Art. 163 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia:  
Pena - detenção, de 1 (um) a 6 (seis) meses, ou multa.

#### Dano qualificado

Parágrafo único - Se o crime é cometido:

- I - com *violência* à pessoa ou grave ameaça;
- II - com emprego de substância inflamável ou *explosiva*, se o fato não constitui crime mais grave;
- III - contra o *patrimônio da União*, Estado, Município, empresa concessionária de serviços públicos ou sociedade de economia mista; (Redação dada pela Lei nº 5.346, de 3.11.1967)
- IV - *por motivo egoístico* ou com prejuízo considerável:

Pena - detenção, de 6 (seis) meses a 3 (três) anos, e multa, além da pena correspondente à violência.



06      **introdução**

08      **paradoxias da ninguendade autêntica**

08      cultura(s)

10      identidade(s)

13      brasil(s)

20      **rearranjos de uma falsa essência**

25      o real encenado

44      o real não-narrado

50      o real apropriado

70      **cole aqui: práticas experimentadas**

88      **reais reais: algumas considerações**

[sus.pen.der](#) v.t. 1. Erguer; alçar. 2. Pendurar. 3. Interromper temporariamente. 4. Privar provisoriamente de vantagens. 5. Fazer cessar; sustar. 6. Ficar suspenso.

## { INTRODUÇÃO }

Como a arte pode promover uma ação transformadora dentro do contexto social? De que maneira poderia ressignificar um discurso oficial através da imagem? Como inventar e fazer circular dispositivos, de forma a deslocar estruturas de poder? Ao tratar o dinheiro como fenômeno social e não somente como sistema monetário, seria possível suprir uma crise de identidade gerada por uma estrutura preconcebida do pictórico que se desenvolve desconsiderando o contexto sociocultural daquilo que (deveria) refletir?

Entre as quatro indagações iniciais do presente estudo, *como* mudar e *se é possível* mudar é um eixo disparador em comum. No início de *Culturas Híbridas*, Néstor Canclini indaga sobre como saber quando um campo do conhecimento muda. Canclini responde que essas modificações são perceptíveis quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem certa reformulação. Conceitos como cultura e identidade, portanto, são dois termos destoantes que abrem uma discussão interessante, ainda mais quando confrontados com aspectos de representatividade gráfica do papel-moeda, objeto central e razão dessa pesquisa.

Com isso, o primeiro capítulo manobrou especificidades do pensamento sociológico (e antropológico) em relação aos aspectos da cultura e da identidade contemporânea. As paradoxias e dicotomias dessas complexas formações, consequên-

cias de um processo sócio-cultural imbricado por uma “ninguendade” típica do pós-colonialismo, são alicerces para compreender posteriormente a influência do papel-moeda enquanto integrante de uma cultura visual cotidiana do brasileiro.

Nas relações transversais tratadas no capítulo 1, há uma diluição das fronteiras dos binarismos simplistas de nacional e coletivo, de oficial e popular, de ideologia e mito, *suspendendo-os*. Daí o título do trabalho. Embora suspensas, essas identidades distintas mantêm-se presentes, coexistindo frente à continuidade dos processos históricos de poder e dominação. É nessa saga de livrar-se da suspensão de ser ninguém – não-índio, não-europeu e não-negro –, que germina forçadamente uma identidade brasileira, construída por si mesma e já plenamente consciente de seu caráter único.

Frente à problemática da identidade nacional, iniciou-se no capítulo 2 um panorama de *rearranjos* históricos – conscientemente incompleto – de etapas específicas do desenvolvimento numismático brasileiro, consideradas mais relevantes para as questões a serem levantadas. É importante ressaltar aqui a escolha das cédulas comentadas, e particularmente das notas excluídos da análise. Embora a presente pesquisa seja um estudo em Artes Gráficas, a estética numismática não foi o ponto central do trabalho. E nunca foi pretensão ser. O foco aqui é no *conteúdo* exposto graficamente, independente de forma, cor e composição, pois a discussão medular é a noção de inclusão do outro e a forma como a arte manuseia o papel-moeda como dispositivo; esses aspectos sendo absolutamente fundamentais para a compreensão formal do trabalho.

As cédulas-baralho do segundo cruzeiro, por exemplo, desenvolvidas por Aloísio Magalhães – designer muito presente no estudo –, foram assim excluídas exatamente por não proporem uma alteração na narrativa oficial encenada no papel-moeda. Embora sejam cédulas de indiscutível excelência gráfica, ainda trazem os tradicionais vultos da historiografia nacional: Princesa Isabel, Barão de Rio Branco, Duque de Caxias e Marechal Deodoro. Vultos estes recorrentes nos padrões monetários brasileiros até o lançamento do cruzado em 1986 – no início do período de redemocratização –, em que há uma mudança perceptível no padrão das personalidades homenageadas.

Além disso, vale destacar o *tempo* desse capítulo, que – assim como do anterior –, respeita uma cronologia, mas não é inteiramente linear. Saltos históricos são dados deliberadamente, criando camadas temporais que se intercalam, numa tentativa de compreender as reverberações do passado no presente. Nesse sentido, buscou-se traçar um raciocínio progressivo que, partindo de uma perspectiva histórica, culminasse no entendimento do papel-moeda enquanto bem cultural, e, mais especificamente enquanto monumento. Ao reconsiderar o valor cultural do dinheiro, em termos de objeto circulante no espaço público, entende-se que processos de interação e apropriação são iminentes – tanto por sujeitos-autores quanto por artistas propositores.

A escolha dos artistas relacionados no final do capítulo também foi específica. Reconhece-se que diversos artistas que lidaram em certo momento com o dinheiro foram deixados de fora, mas o enfoque, por uma questão de alinhamento, foi na exploração da *materialidade* do papel-moeda: em reconhecê-lo como o suporte de uma potente simbologia em sua forma bruta funcional. Cildo Meireles, Jac Leirner, Lourival Cuquinha, Pablo Boneu, Hanna Von Goeler e Hans-Peter Feldmann, portanto, possuem obras distintas – mas similares –, que reconhecem e exploram particularidades da cédula que inevitavelmente se perdem na reprodução, na ampliação, na imitação.

No recorte proposital de abordar a potencialidade material do papel-moeda enquanto objeto artístico, seguiu-se para o capítulo final do estudo: agora introduzindo a obra desenvolvida, junto a uma compilação intercalada de vozes voltadas para o campo da arte. Isto posto, há aqui uma

perspectiva que retoma em parte aquilo manobrada em *Paradoxias*: o reflexo prático da perda de historicidade tratada e como os processos identitários ocorrem à margem da história, em balbucios de consciência cultural. Buscou-se, com o experimento da série *cole aqui*, aproximar-se da contraditória “essência brasileira”; trazendo esta à tona, tirando-a do inconsciente no qual se abriga espontaneamente.

Logo, uma parte considerável do capítulo 3 funciona a partir de 126 respostas coletadas no início do estudo, indagando a indivíduos anônimos o grau de representatividade das imagens contidas no real. Percebeu-se, aqui, o despotamento de relações polarizadas com a efigie da República e seus animais. Embora o descontentamento já fosse algo premeditado em decorrência de experimentos anteriores a presente pesquisa, o reconhecimento é algo impressionante. Nesses instantes, a imagem representada passa a ser prótese afetiva e prática de um nacionalismo desgastado e negligente com sua própria heterogeneidade: uma ideologia “espontânea” de uma brasilidade esvaziada.

Entrou-se, assim, noutra polaridade histórica da imagem: da adoração e da destruição. São nesses elos entre imagem e sujeito que reside uma potencialidade de ruptura, ao criar uma problematização nas fronteiras – pouco exploradas – do popular e do oficial. O capítulo final buscou, portanto, indagar sobre a finalidade da imagem que ocupa o espaço da cédula, mas, acima disso, procurou apontar a potência do ato subversivo e inverso de indicar o oculto, a entrelinha, a possibilidade. Houve uma tentativa de descobrir o invisível pela apropriação de um meio (quase subliminar) de comunicação de massa. A imagem declara e apresenta o que está ausente, escondido e irreconhecível, que eventualmente se desvela a partir da representação no espaço “vago” da tradição. Aqui, ela passa a ser uma espécie de *guia*. Guia para outra historicidade, para outro espaço-tempo, para outra subjetividade – existente, mas subterrânea.

No mais, *Identidades Suspensas* não é um texto neutro, pelo contrário. É um estudo que quer ser participante, que aspira influenciar sujeitos e subjetividades, num desejo de disparar um encontrar de brasilidades tomando como contexto as incursões artísticas contemporâneas. ▶

{1}

## PARADOXIAS DA NINGUENDE AUTÊNTICA

### CULTURA(S)

Popularmente, o conceito de cultura se limita à concepção modernista, sendo associada ao processo criativo de obras culturais; uma visão restrita que criou – numa possível necessidade de qualificação daquilo que é produzido – noções recortadas de alta e baixa culturas. A chamada alta cultura – ou cultura “superior” – estaria relacionada à questão da autenticidade, algo genuinamente artístico, histórico e filosófico ligada à modernidade cultural, no sentido da “aura” de Walter Benjamin. Já a baixa cultura – ou cultura “bruta” –, é caracterizada pelos produtos culturais banalizados pela reprodutibilidade técnica; sendo esta feita de objetos de massa, uma “mercadoria cultural ordinária” (MORIN, 1997, p. 17), mas não necessariamente desprovida totalmente de valor cultural.

Sendo uma construção social contínua, é interessante também avaliar fatores culturais de uma perspectiva antropológica; a cultura aqui sendo algo que perpassa todos os aspectos da vida em sociedade, influenciando na constituição das identidades coletivas e individuais. Curiosamente, Teixeira Coelho afirma que “cultura é uma parte do todo, e nem mesmo a maior parte do todo – hoje. A ideia antropológica segundo a qual cultura é tudo não serve para os estudos de cultura, menos ainda para os estudos e a prática da política cultural”. (COELHO, 2008, p. 17).

A característica provocativa da cultura, entretanto, é que essa “parte do todo” dificilmente pode ser pincelada e definida isoladamente. Conjuntos de atos, comportamentos, ideias e representações, são contextos propulsores dessas expressões materializadas em produtos oriundos de culturas múltiplas, horizontais e imbricadas<sup>1</sup>. Quando a sociologia se refere à cultura, por exemplo, trata-se de uma preocupação com os aspectos da sociedade humana que são antes aprendidos do que herdados.

Esses elementos culturais são compartilhados por membros da sociedade e tornam possível a cooperação e a comunicação. Formam o contexto comum em que os indivíduos numa sociedade vivem as suas vidas. A cultura de uma sociedade compreende tanto aspectos intangíveis – as crenças, as ideias e os valores que formam o conteúdo da cultura – como também aspectos tangíveis – os objetos, os símbolos ou a tecnologia que representam esse conteúdo. (GIDDENS, p. 38, 2005)

Da mesma forma como há uma diferenciação entre as visões modernista e antropológica, conceitualmente “cultura” pode ser diferenciada de “sociedade”. Contudo, essas duas noções não são dissociadas na prática, pelo contrário. Uma sociedade, sendo um sistema de inter-relações entre indivíduos, conecta e une seus membros, organizados em relações sociais estruturadas baseadas em uma cultura “única”. Assim, “nenhuma cultura poderia existir sem sociedade. Mas, igualmente, nenhuma sociedade poderia existir sem cultura”. (GIDDENS, p. 38, 2005).

Diante disso, entende-se que as variações culturais entre os seres humanos são ligadas a diferentes *tipos* de sociedade. Em sociedades híbridas e heterogêneas da contemporaneidade, essas variações culturais se expandem em subculturas; alheias e à margem da “cultura única” estipulada por uma ordenação nacional. Numa comparação entre as “principais” formas de sociedade, por exemplo, é possível conectarmos dois aspectos da existência social humana: “os diferentes valores culturais e produtos que os seres humanos desenvolveram e os tipos contrastantes de sociedade em que ocorreu o desenvolvimento cultural”. (idem).

Nesses aspectos de valores culturais, funda-

<sup>1</sup> Apesar de o presente estudo contrariar a opinião de pesquisadores em estudos de cultura e se basear predominantemente em sua percepção antropológica, é interessante ter em mente os conceitos de alta e baixa cultura e suas dualidades propostas – como erudito e popular, elitismo e populismo, superior e bruto –, que, apesar das contínuas intervenções híbridas da contemporaneidade ou de uma aparente horizontalização, continuam sustentando a histórica “verticalidade fronteiriça” do Projeto da Modernidade.

mentais à estruturação da cultura em sociedade, entende-se que, apesar de normas serem regras de comportamento que incorporam os valores, ambos trabalham em conjunto para moldar a forma do seu respectivo mundo social. Com isso, é interessante ressaltar – esta sendo uma das bases do presente estudo –, o quão contraditório um valor cultural pode ser, especialmente considerando uma “cultura única”. “Em nossa época de mudanças, tomada pelo movimento global das pessoas, das ideias, dos bens e da informação, não é surpreendente que encontremos exemplos de valores culturais em conflito”. (GIDDENS, p. 39, 2005).

Não se trata aqui, porém, de um auto-apagamento de subculturas pela globalização, pelo contrário. Trata-se de segmentos da população de uma mesma “cultura única” que são distinguíveis em relação às normas e aos valores tradicionais, promovendo ideias alternativas à cultura dominante. Raymond Williams (1989) faz uma proposição interessante de uma “cultura em comum”, superando, assim, a tradição de cultura e sociedade.

Em oposição à ideia de uma minoria que decide o que é cultura e depois a difunde entre “as mas-

sas”, Williams propõe a comunidade de cultura em que a questão central é facilitar o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural. A ideia de uma cultura em comum é apresentada como uma crítica e uma alternativa à cultura dividida e fragmentada que vivemos. Trata-se de uma concepção baseada não no princípio burguês de relações sociais radicadas na supremacia do indivíduo, mas no princípio alternativo da solidariedade que Williams identifica com a classe trabalhadora. (CEVASCO, p. 20, 2003)

Concebe-se, aqui, que o domínio da cultura não é um campo estático, mas aberto à contestação – à *reapropriação*. O questionamento do que é alta cultura ou, mais importante, de quem decide o que é relevante culturalmente, é a inserção de uma percepção materialista. Assim, os bens culturais são resultado de meios (também) materiais de produção, algo que concretiza relações sociais envolvendo convenções e instituições. Ao pensar a cultura como força produtiva, o materialismo cultural a introduz no mundo real como uma consciência tão prática quanto a linguagem em que é interpretada.

A partir do pós-modernismo, a cultura única é substituída por culturas diversas. “O foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais”. (CEVASCO, p. 24, 2003). Desse modo, o conceito de cultura não é mais restrito à esfera ideal, sem parte com o mundo onde efetivamente adquire sentido.

Lidar com a cultura como um modo de vida, segundo Raymond Williams, demonstra que a cultura é algo comum a toda sociedade, incluindo – além de modos de criação – significados e valores que organizam o comum. Logo, é possível ampliar a noção de valor cultural para além de obras “superiores”, anexando também a criação de novos princípios de organização da vida social; como, de forma evidente, um princípio alternativo de identidade a partir da produção de sentidos como formas de *construção* e não apenas de *reconstrução* de significados e valores sociais.

## IDENTIDADE(S)

As velhas identidades, estabilizantes do mundo social, estão em colapso. Numa concepção sociológica, o conceito de identidade é multifacetado. Parafraseando Anthony Giddens (2005), a identidade se relaciona a um conjunto de compreensões formadas frente a certos atributos prioritários sobre outras fontes de sentido e significado, como gênero, nacionalidade e etnicidade. Contudo, há dois tipos de identidade, analiticamente distintas, mas intimamente correlatos entre si: a identidade social e a auto-identidade, ou a identidade pessoal.

A identidade social está conectada às características que são dadas ao sujeito pelo outro, podendo ser marcadas como indicadores – em um sentido superficial – da “essência” básica da personalidade do indivíduo, além de posicionar esse indivíduo em relação a outras pessoas; como, por exemplo, o estudante, o artista e o disléxico. Com isso, percebe-se a impossibilidade do atributo único na identidade social do sujeito.

Uma pessoa poderia ser simultaneamente uma mãe, uma engenheira, muçulmana e uma vereadora. Múltiplas identidades sociais refletem as muitas dimensões das vidas das pessoas. Embora essa pluralidade de identidades sociais possa ser uma fonte potencial de conflitos para as pessoas, a maioria dos indivíduos organiza o significado e a experiência em suas vidas em torno de uma identidade primária que é razoavelmente contínua através do tempo e do espaço. (GIDDENS, p. 44, 2005)

Envolvendo uma dimensão coletiva, as identidades sociais são identidades compartilhadas cujo conjunto de valores culturais comuns torna-se uma fonte extremamente relevante de significado. A auto-identidade, entretanto, faz o inverso: separa os sujeitos como indivíduos distintos. Essa identidade pessoal lida com o processo de auto-desenvolvimento através do qual um sentido úni-

co do “eu” e do vínculo desse “eu” com o mundo social é explorado, em um trabalho de interacionismo simbólico. Ou seja, essa auto-identidade é construída pelo ambiente social e cultural, pois é “a negociação constante do indivíduo com o mundo exterior que ajuda a criar e a moldar seu sentido de si mesmo. O processo de interação entre o eu e a sociedade ajuda a ligar os mundos pessoais e públicos de um indivíduo.” (GIDDENS, p. 44, 2005).

Ambas buscam um preenchimento do espaço entre o mundo pessoal e o mundo público, numa crescente complexidade do mundo moderno. Antes, a projeção do “eu” em identidades culturais, contribuiu para alinhar sentimentos subjetivos com uma ocupação objetiva no mundo social. A identidade então costura “o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” (HALL, p. 12, 2006). Todavia, como resultado de mudanças estruturais e institucionais da pós-modernidade, esta concepção sociológica está obsoleta. O sujeito, antes colocado como detentor de uma identidade estável e unificada, está fragmentando-se: agora é composto de inúmeras identidades contraditórias, rompendo com a ideia (falsa) de unicidade. “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”. (idem).

O sujeito pós-moderno – e contemporâneo –, portanto, não possui uma identidade vitalícia e cristalizada. Com a industrialização e o colapso de formações sociais clássicas, comunidades relativamente homogêneas e estreitamente interligadas à tradição entraram em declínio, gerando um espaço propício para a formação de novas fontes de sentido; e de novos sentidos de identidade. (GIDDENS, 1991). Assim, a identidade torna-se dinâmica, flexível e continuamente deslocada, não mais unificada em torno de um “eu” coerente. Se

e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao mesmo temporariamente. (HALL, p. 13, 2006)

Considerando isso, é interessante ressaltar essas transformações, batizado por Giddens de “desalojamento do sistema social”, este sendo a extração de relações sociais dos contextos de interação e sua reestruturação ao longo do espaço-tempo. Ernesto Laclau (1990) também utiliza o conceito de “deslocamento”, no sentido de uma estrutura cujo centro é deslocado e substituído por uma pluralidade de centros de poder. Nisso, o cientista político discorre sobre a descontinuidade da sociedade moderna e sua ausência de um ponto médio. Constantemente “descentrada”, esta proporciona uma caracterização pela diferença – especialmente nas sociedades de modernidade tardia – em que, cruzadas com divisões e antagonismos sociais, produzem uma variedade de “posições de sujeito” (identidades) para o indivíduo. Laclau argumenta ainda que “se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (HALL, p. 17, 2006); essa articulação sendo parcial e a estrutura da identidade permanecendo aberta.

Ter Laclau em mente é interessante, pois seu deslocamento desarticula a estabilidade histórica da identidade, abrindo para novas junturas e produção de novos sujeitos; uma “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares da articulação”. (LACLAU, 1990, p. 40). Apesar das leituras um tanto distintas do mundo pós-moderno feitas por Giddens e Laclau, ambos enfatizam palavras-chaves da discussão proposta, como ruptura, fragmentação, descontinuidade e deslocamento: todas oriundas de rompimentos discursivos.



sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do céu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante

Diante disso, como esse sujeito fragmentado e deslocado é colocado em termos de suas identidades culturais? Particularmente em relação à identidade nacional? No mundo moderno, as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes “naturais” de identidade cultural – a nacional sendo formada no interior dessa representação. Compreende-se que a nação não é apenas uma en-

tidade política, mas um sistema de representação cultural que produz sentidos. (SCHWARZ, 1986). “As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade”. (HALL, p. 49, 2006).

Assim, é perceptível que a cultura é um sistema simbólico, ou seja, um sistema estrutural, criação cumulativa da mente humana. Ter uma identidade passa a corresponder, aqui, a ser parte de uma nação. Para isso, é interessante considerar que

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, p. 51, 2006)

Ou seja, esses referentes de identificação foram legitimados num estágio tradicional do seu desenvolvimento como “essência” da cultura nacional. É importante ter em mente aqui a cultura nacional como *narrativa* e, particularmente, as formas como ela é exibida e transmitida através de discursos e instituições. No capítulo seguinte trataremos mais especificamente dessas particularidades, assim como os principais elementos – regressivos e anacrônicos – do discurso da cultura nacional; estes sendo: a narrativa da nação, a ênfase nas origens e na continuidade, a invenção da tradição, o mito fundacional e a ideia de povo original. Por ora, entende-se que as identidades nacionais representam o resultado da união entre cultura e esfera pública, fazendo com que “culturas razoavelmente homogêneas, tenham, cada uma, seu próprio teto político”. (GELLNER, 1983, p. 43).

A cultura nacional, em vista disso, busca unificar seus membros de identidades social e pessoal distintas numa “grande família nacional”. Embora isso possa ser interpretado como um gesto po-

sitivo, é interessante considerar as implicações prejudiciais de uma identidade unificadora como a nacional, que subordina iminentemente a diversidade cultural. O problema central é que a cultura nacional é, além de um ponto de união e identificação simbólica, uma estrutura de poder cultural. Por isso,

em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas*. (HALL, p. 62, 2006)

Essa unificação se dá em parte na forma de uma sub-representação do sujeito na memória social: uma representação como “expressão” da cultura subjacente de “um único povo”. Embora não subordinam totalmente outras formas de cultura, as identidades nacionais ainda apresentam contradições internas e jogos de poder. Assim, vale destacar como essas culturas nacionais híbridas também contribuem para costurar retalhos da diversidade numa “única” identidade imposta.

Considerando, portanto, os aspectos tratados anteriormente e a aceleração do fluxo entre nações híbridas, é relevante salientar as três principais consequências do presente contexto, colocadas por Stuart Hall: a desintegração das identidades nacionais, como resultado do “pós-moderno global”; o fortalecimento de identidades particularistas; e a ocupação de novas identidades nacionais híbridas nos espaços vagos da tradição. Esse último aspecto, inclusive, é extremamente importante para o presente estudo.

E como esta situação tem se mostrado no Brasil, em termos de identidade? Paulo Emílio Salles Gomes pontua o paradoxo das novas identidades nacionais emergentes. “Não somos europeus ou americanos do norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” (GOMES, p. 88, 1986).

Portanto, essas identidades flutuantes, ainda não consolidadas, precisam – em sua particularidade – lidar com o nó da dualidade da cultura nacional, em permanente oscilação entre um falso cosmopolitismo e um falso nacionalismo. Além disso, o debate sobre o caráter “imitativo” da cultura brasileira é em si mesmo ideológico: “o problema central nunca foi escolher entre imitar o estrangeiro ou defender posições nacionalistas” (CEVASCO, p. 182, 2008); o próprio foco do conceito de cultura vigente sendo problemático e deteriorando a questão.

A dialética das identidades, aqui, é de suma importância. A contestação dos “contornos” estabelecidos pela identidade nacional, de sua centralidade cultural, levanta discussões sobre a categoria problemática que é, em tempos globais, o desejo por um sentimento de identidade “coerente” e integral. Com o questionamento confrontativo da continuidade e da historicidade da identidade única, o campo das identidades foi ampliado, deslocando identidades centradas e propiciando a emergência de identidades culturais suspensas – em transição –, que são produtos de intricados cruzamentos culturais.

São esses aspectos específicos da cultura e da identidade contemporânea (e pós-colonial), bem como seus paradoxos, que serão utilizados nos capítulos a seguir.

<sup>2</sup> A identidade se define numa contraposição ao estrangeiro ao considerar, por exemplo, que os textos e as iconografias produzidas pelos viajantes europeus do século XVI colaboraram significativamente para uma construção da brasilidade – especificamente num aspecto inicial de matriz naturalista do país “gigante pela própria natureza”.

## BRASIL(S)

“Quem somos nós, os brasileiros, feitos de tantos e tão variados contingentes humanos?” A pergunta lançada pelo antropólogo mineiro Darcy Ribeiro implica uma problemática histórica atrelada a um processo de construção da identidade nacional fundamentada em diversas interpretações.

Numa história construída em contextos alheios a acordos, conveniências, convergências e pragmatismos entre grupos sociais distintos – assim como, obviamente, conflitos, opressões e resistências –, estes detentores de culturas e identidades específicas, a pergunta mostra-se fruto dessa dinâmica cultural complexa e multifacetada que envolveu, ao longo de séculos, aqueles submetidos aos projetos de dominação portuguesa.

Nisso, percebe-se como o Brasil – e o continente sul americano – foi “inventado” pela Europa a partir de um processo fervoroso de colonização ibérica. Uma vez que a identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ou seja, numa contraposição ao estrangeiro<sup>2</sup>, a pergunta de Darcy torna-se uma imposição estrutural, considerando que a identidade nacional está inegavelmente ligada a uma reinterpretação do popular por grupos sociais e, principalmente, à construção do Estado brasileiro.

## \$

Em termos de Brasil, entende-se que o fervor lusitano de uma cruzada “salvacionista” na busca da expansão de uma regência católico-romana, gerou singularidades de uma cultura implantada por colonizadores “sempre desabusados, acesos e atentos aos mundos novos, querendo fluí-los, recriá-los, convertê-los e mesclar-se racialmente com eles. Multiplicaram-se, em consequência, prodigiosamente, fecundando ventres nativos e criando novos gêneros humanos”. (RIBEIRO, p. 67, 1995). O produto real de Portugal, portanto foi, segundo Darcy Ribeiro, um povo-nação híbrido, composto por brasilíndios, afro-brasileiros e neobrasileiros deculturados das tradições de suas matrizes an-

cestrais e assim sujeitos à “ninguendade” e à busca crônica por uma identidade grupal reconhecível.

O termo “ninguendade”, aliás, conceito interessante introduzido por Ribeiro, é algo que ainda respinga sobre o Brasil contemporâneo; algo intensificado pela fragmentação identitária proveniente da pós-modernidade, conforme já tratado. A origem da ninguendade, gerada inicialmente nos mamelucos paulistas, veio de uma rejeição dupla do “impuro” filho da terra pelo pai europeu e pela mãe índia, já que na concepção indígena patriarcal, quem nasce é o filho do pai. “Não podendo identificar-se com uns nem com outros de seus ancestrais, que o rejeitavam, o mameluco caía numa terra de ninguém, a partir da qual constrói sua identidade de brasileiro”. (RIBEIRO, p. 108, 1995).

Nesta perspectiva, o antropólogo pontua que, assim como os brasilíndios, os afro-brasileiros são também um dos componentes da “terra de ninguém”; particularmente pelo caráter de aculturação e branquização social que se deu nas matrizes identitárias originais. Desafrikanizados, não sendo índios nem brancos, construíram uma vertente de identidade nova encontrada na brasilidade em fusão. Com isso, o negro não se coloca como uma massa disputante de autonomia étnico-cultural, mas como indivíduo intrinsecamente integrado à classificação de um povo brasileiro “morenizado”.

Além disso, embora haja um consenso que neo-brasileiros oriundos de culturas implantadas – cuja identidade étnica já veio perfeitamente “definida” de Portugal – encontrem certa facilidade de incorporar-se a uma nova civilização semelhante à sua matriz, essa a ideia é falsa. O modelo ideal de “europeidade” mostrou-se aqui, também inaplicável, pela configuração histórico-cultural nova, geradora de uma identidade que ultrapassa a figura simplificada de “europeu de ultramar”. (RIBEIRO, 1995).

Assim, a partir das contribuições de Darcy Ribeiro, considera-se que é através desse permanente esforço de construção e elaboração de uma identificação própria – correspondente a uma entidade étnico-cultural nova –, em que se concretizam duas instâncias paradoxais da brasilidade: o sujeito formado dentro de uma etnia específica, à margem da matriz tradicional; e o sujeito mestiço, alheio às entidades étnicas constituídas e igualmente desgarrado pela sua própria ambiguidade.

Essas questões – persistências da colonização –, estão internalizadas na sociedade brasileira,

exatamente pelo seu caráter de ser uma sociedade pós-colonizada. De acordo com Homi Bhabha (1998), os processos culturais de dominação, desumanização, realocação e perda de identidade da experiência colonial geram um “sentenciamento da história”, do qual emerge formas de cultura à margem das demais “porta-vozes” legítimas da identidade nacional. Nesse sentido, o pós-colonialismo expõe a experiência completa da descolonização, por forçar uma confrontação da cultura “como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social”. (BHABHA, p. 240, 1998).

Com isso, o teórico pós-estruturalista expõe que o confronto dessas relações transversais dilui as fronteiras dos binarismos simplistas de colonizador e colonizado, de metrópole e colônia, *suspendendo-os*. Entende-se, assim, que embora suspensas, essas relações mantêm-se presentes, ainda contribuindo para uma forma difusa de hegemonia colonial e, conseqüentemente, para uma continuidade dos processos históricos de poder e dominação.

São essas carências essenciais, para livrar-se do binarismo suspenso e da “ninguendade” de não-índios, não-europeus e não-negros, que geram – forçadamente – a criação de uma identidade étnica própria: a brasileira, construída por si mesma e já plenamente consciente do seu caráter único. Percebe-se aqui que o processo subjacente da colonização transformou significativamente as sociedades afetadas pelo processo de transculturação, algo apontado por Stuart Hall (2009) como um fator que impossibilita um retorno puro às três culturas originais. Dessa forma, o Hall ressalta a necessidade do afastamento dos binarismos suspensos de Bhabha – estes ainda presentes na cultura nacional brasileira – por serem problemáticas no sentido de impedir o desenvolvimento da concepção da diferença. “A oposição das categorias metrópole/colônia já não consegue dar explicações para a diversidade cultural percebida no processo de descolonização ou de pós-colonização”. (PEZZODIPANE, p. 91, 2013).

A crítica pós-colonial, portanto,

é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da

ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política e fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade. (...) Podemos também argumentar que o projeto pós-colonial, no nível teórico mais geral, procura explorar aquelas patologias sociais – perda de sentido, condições de anomia – que já não simplesmente se aglutinam à volta do antagonismo de classe, mas sim fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas. (BHABHA, p. 239, 1998)

Dessa maneira, quando se fala pretensamente em “nacional”, não se trata de histórias exclusivas e ilhadas em si, que buscam uma generalização simplificadora da diversidade brasileira. Parafraseando o sociólogo Renato Ortiz (1985), povos, culturas e identidades não estão desconectados, pelo contrário: são resignificados, apropriados e assim circulam como uma especificidade nacional que se transforma num *hiato* entre cultura e sociedade. Esse hiato, segundo o autor, ocorre particularmente a partir do século XIX, no qual o pensamento brasileiro busca esse entendimento a partir das noções de meio e raça. Ou, em outras palavras: a partir das noções de nacional e popular.

Antes de abordar mais especificamente essas duas noções – e para entender melhor seus paradoxos –, é válido traçar um rápido comparativo do processo sociocultural, reflexo histórico do esculpir da cultura brasileira por uma classe dominante que se mantém intacta em meio aos saltos históricos dados na presente pesquisa. Conforme dito anteriormente, é passível o reconhecimento da identidade como uma construção simbólica, um entendimento que, teoricamente, eliminaria a problemática da autenticidade<sup>3</sup>, da veracidade ou da falsidade do que é produzido; não existindo assim uma identidade autêntica, mas uma *pluralidade* de identidades, construídas por diferentes grupos so-

ciais em diferentes momentos históricos.

Assim, é interessante ter em mente que essas construções são correspondentes aos interesses de grupos sociais específicos e sua relação com o Estado. Falar em cultura e identidade brasileira é falar em relações de poder. Logo, em termos de identidade nacional “autêntica”, a luta “é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima”. (ORTIZ, p. 9, 1985). “Somos, tal qual somos, pela forma que ela imprimiu em nós, ao nos configurar, segundo correspondia a sua cultura e a seus interesses”. (RIBEIRO, p. 178, 1995).

Socialmente irresponsável, a classe dominante em questão mostrou-se prodigiosa com sua capacidade para desfazer e reformar identidades e culturas. Conforme apontado por Darcy Ribeiro e por Homi Bhabha, o empreendimento econômico colonial, em particular, não teve como objetivo criar um povo culturalmente autônomo. Nesse campo de forças opostas ao projeto lusitano é que o Brasil fez a si mesmo, resultado fundamental de um processo contínuo de deculturação – e homogeneização – das matrizes formadoras do povo brasileiro. “Empobrecido, embora, no plano cultural com relação a seus ancestrais europeus, africanos e indígenas, o brasileiro comum se construiu como homem tábua rasa”. (RIBEIRO, p. 249, 1995).

Nessas circunstâncias, entende-se que o Estado apresenta mais continuidades do que rupturas, estruturando-se como uma máquina político-administrativa de repressão, destinada a manter a antiga ordenação sócio-cultural – achatada e condenada à inautenticidade típica de um subprodu-

<sup>3</sup> O termo “autenticidade” e sua aplicação em identidade, quando usada nesse estudo, não se refere ao autêntico, no sentido de uma natureza real, verdadeira e genuína, mas sim como uma referência a uma “oficialidade”, aplicado à cultura e à identidade pelo Estado.

to da cultura metropolitana.

Composta como uma constelação de áreas culturais, a configuração histórico-cultural brasileira conforma uma cultura nacional com alto grau de homogeneidade. Em cada uma delas, milhões de brasileiros, através de gerações, nascem e vivem toda a sua vida encontrando soluções para seus problemas vitais, motivações e explicações que se lhes afiguram como o modo natural e necessário de exprimir sua humanidade e sua brasilidade. Constituem, essencialmente, partes integrantes de uma sociedade maior, dentro da qual interagem como subculturas, atuando entre si de modo diverso do que o fariam em relação a estrangeiros. Sua unidade fundamental decorre de serem todas elas produto do mesmo processo civilizatório que as atingiu quase ao mesmo tempo; de terem se formado pela multiplicação de uma mesma protocélula étnica e de haverem estado sempre debaixo do domínio de um mesmo centro reitor, o que não enseja definições étnicas conflitivas. (RIBEIRO, p. 254, 1995)

Ou seja, essas tendências autonomistas apenas se esboçavam, voltando à uniformidade pela pressão das forças repressivas, assim como em virtude do papel integrador do sistema político e socioeconômico. Há aqui, portanto, uma repressão que busca uma homogeneidade – visando num papel de ordenador da vida social –, a preservação da unidade nacional e, consequentemente, de um caráter espúrio de cultura (eurocêntrica).

Embora uma análise histórica aprofundada na visão de Darcy Ribeiro seja essencial, é interessante saltar para outro momento histórico autoritário para exemplificar melhor a ideia de cultura nacional. Renato Ortiz, tendo considerado a obra de Darcy, traçou essas características a partir das políticas nacionais de cultura desenvolvidas e implantadas no período da Ditadura Militar. Exatamente pela forma com que os militares lidaram com as questões coloniais de identidade, seus aspectos nacionalistas e seus respingos atuais, esse é um período propício para explicitar que o Estado brasileiro, nesta ocasião, mostra-se claramente como ator dinâmico e definidor da problemática cultural.

Aqui entra a dualidade do nacional e do popular, uma constante na história da cultura brasileira

vinculada à questão da identidade nacional. Essa problemática, segundo Ortiz, relaciona-se às tentativas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955, de “decifrar” uma suposta essência brasileira. Esta sendo um quesito colocado em evidência pela necessidade do Estado de reinterpretar essas dicotomias, buscando desenvolver uma identidade “autenticamente” brasileira; ou, em outras palavras, “oficial”.

Nesta perspectiva, o que se pode entender por “popular”? O antropólogo argentino Néstor García Canclini atesta que o popular não é uma “série de traços distintivos passíveis de uma definição unívoca. Portanto, não permite uma visão épica de sua história ou de suas práticas”. (CANCLINI, p. 207, 2005). Para entender essa definição, é preciso compreender que o popular é uma forma de existência oriunda de componentes culturais híbridos. De acordo com o autor, há aqui o resultado de negociações entre classes culturais, isto é, entre a subjetividade coletiva da cultura cotidiana. Assim, “seu caráter híbrido, que na América Latina decorre de sua história de mestiçagens e sincretismos, se acentua nas sociedades contemporâneas pelas complexas interações entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico”. (idem).

Comprimida por todas essas pressões transformadoras, a cultura popular brasileira assume as especificidades do processo histórico nacional, mas também transita das identidades “clássicas” (nação, classe, região e etnia) às novas estruturas globais. Embora haja estruturas regionais de resistência – num esforço de preservação de suas características próprias –, “só podem manter-se tradicionais como arcaísmos em relação ao que se tornara o perfil cultural predominante como obsolescência com respeito à nova economia prevalente”. (RIBEIRO, p. 265, 1995).

As políticas culturais, assim, eram restritas à conservação de patrimônios históricos em territórios definidos da identidade clássica. O Estado então “discernia entre o que deveria ou não ser apoiado segundo a fidelidade das ações ao território nativo e a um conjunto de tradições que distinguem cada povo” (CANCLINI, p. 100, 2005), por uma definição do ser nacional comum.

Nessas novas condições uniformizadoras, desatentas a um cenário de multiculturalismo, as áreas culturais sofrem tentativas de homogeneização, alterando assim a relação entre nacional e

popular; mais especificamente a relação entre memória coletiva e memória popular. É interessante ressaltar o posicionamento do popular em relação à cultura hegemônica: por não se caracterizar pela busca da essência única, está sempre em oposição à narrativa oficial.



A cultura popular é heterogênea, não se inserindo num sistema único estatal. Exatamente pelo seu aspecto fragmentado, Renato Ortiz a aproxima do estado de Lévi-Strauss denominado de “pensamento selvagem”, por ser composta de fragmentos heteróclitos de uma herança plural tradicional. Assim, enquanto a memória nacional se vincula ao domínio de uma ideologia histórica – transcendendo o sujeito – a memória coletiva encontra-se no campo da vivência; ambas ocupando universos simbólicos completamente distintos.

O sociólogo paulista defende ainda que a memória popular, por exemplo, possui existência concreta, manifestando-se ritualmente por integrar o cotidiano de um determinado grupo social. A memória nacional, ao contrário, é abstrata e virtual – produto de uma história social – e “não da ritualização da tradição. Enquanto história ela se projeta para o futuro e não se limita a uma reprodução do passado considerado como sagrado”. (ORTIZ, p. 135, 1985). É pertinente aqui perceber como os universos simbólicos ordenam a história em termos sócio-culturais e identitários.

Em relação ao passado eles estabelecem a memória que é partilhada pelos indivíduos que compõem a coletividade; em relação ao futuro eles definem uma rede de referências para projeção das ações individuais. Se essas são propriedades de todos os universos simbólicos, cabe no entanto diferenciar o tipo de sistematização histórica que o mito e a ideologia fundamentam. Uma primeira diferença que já exploramos diz respeito à tradição. Um segundo ponto, (...) pode ser colocado da seguinte forma: o mito é encarnado pelo grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como um todo. Os exemplos do candomblé e das manifestações folclóricas mostram a importância da existência de um grupo social portador da memória coletiva. (idem)

Com isso, percebe-se que essas dualidades formadoras da identidade brasileira – nacional e coletiva, universal e particular, ideologia e mito – complexificam consideravelmente um processo historicamente já conturbado. Aqui, a cultural oficial se define como uma ação uniformizadora, que age consequentemente como um “elemento de cimentação da diferenciação social”. (ORTIZ, p. 137, 1985). O problema, portanto, não é a dicotomia entre sociedade dinâmica e sociedade estática, mas as formas diversas das historicidades formadas. Estas formas sendo, especificamente, uma cultura popular particularizada e uma oficial universal.

Inevitavelmente cria-se aqui um paradoxo pela formação de um discurso nacional de segunda ordem. Isso ocorre porque, enquanto a memória coletiva é plural – sua fragmentação não decorrendo de uma pretensa “debilidade” relativo ao popular, mas de uma diversidade de grupos portadores de memórias distintas –, a identidade nacional é uma construção que dissolve a heterogeneidade do popular na interpretação única do discurso ideológico; sendo assim, conforme Ortiz explicita, um discurso de segunda ordem. A essência da brasilidade é, portanto, uma construção, e como tal não pode ser encontrada como “realidade primeira” da vida social. (ORTIZ, 1985). Isso compõe, junto à “ninguendade” de Darcy Ribeiro e ao pós-colonialismo suspenso de Bhabha, os três pilares da problemática da identidade nacional.


É importante delongar-se nessas definições frente ao (atual e passado) contexto sócio-cultural para compreender a forma como a memória nacional opera como uma transformação simbólica da realidade social. À medida que Renato Ortiz argumenta, o discurso nacional pressupõe valores específicos – populares e nacionais – transcendendo elementos concretos do real e, consequentemente, delimitando a construção da identidade nacional.

É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade, a invariância da identidade coincide com a

univocidade do discurso nacional. Isto equivale a dizer que a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A questão que se coloca não é de saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os “verdadeiros” valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, p. 139, 1985)

As respostas, tanto das perguntas de Ortiz quanto das demais indagações aqui expostas e formuladas – fundamentais para o corpo da pesquisa –, mostra-se claramente e de modo ilustrado em uma das principais formas (e meios) de representação da memória nacional: o papel-moeda. Nessa perspectiva, é interessante introduzir Amaury Fernandes da Silva (2008), que traz em sua tese sobre uma etnografia do dinheiro brasileiro, as implicações transformativas daquilo que o dinheiro representa.

Inicialmente, o dinheiro era apenas um elemento de valor – uma forma de transação financeira que substituiu o escambo. Entretanto, por ser uma construção cultural abstrata, o dinheiro depende historicamente não da imposição de um governo, mas de um acordo de convenção e consentimento com seu povo; que aceita aquele papel batizado como algo de valor. O *valor* aqui, é o ponto de convergência em que o dinheiro transcende, tornando-se condutor central do imaginário humano. Segundo Silva, como signo genérico de valor, o dinheiro passa a ser poder puro, podendo – ao representar possibilidades infinitas ligadas ao desejo – ultrapassar o lastro e substituir sua matéria por uma espécie de “espírito”.

Assim, ao ganhar “um imaginário próprio que valida sua emissão e ancora sua polissemia na tradição nacional, construindo uma narrativa pausada na nacionalidade” (SILVA, p. 83, 2008), o papel-moeda torna-se, assim, uma construção visual que interfere diretamente nas formações de individualidades e nos sentimentos de *pertencimento* de quem o manipula diariamente. E é exatamente isso que permeia os capítulos a seguir. 



{2}

## REARRANJOS DE UMA FALSA ESSÊNCIA

<sup>1</sup> *'Harriet Tubman Ousts Andrew Jackson in Change for a \$20'*. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2016/04/21/us/women-currency-treasury-harriet-tubman.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2016/04/21/us/women-currency-treasury-harriet-tubman.html?_r=0). Acesso em 25.04.2016.

Inicialmente, é interessante citar um evento recente, de extrema relevância para a presente pesquisa, embora não seja do panorama brasileiro: em 20 de abril de 2016, o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos anunciou um histórico redesenho do dólar ao incluir representações de líderes de movimentos sociais ligados aos direitos civis e humanos<sup>1</sup>. Harriet Tubman, Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton, Lucretia Mott, Alice Paul, Sojourner Truth, Marian Anderson, Eleanor Roosevelt e Martin Luther King Jr. são as nove novas personalidades da historiografia norte-americana que em 2020 passarão a integrar anversos e reversos das cédulas de cinco, dez e vinte dólares.

Além das novas efígies que capturam uma identidade nacional multiétnica e multicultural, as novas notas trarão um retrato de eventos históricos como a marcha de 1913 pelo sufrágio feminino – que influenciou consideravelmente o avanço da pauta nos EUA – e a ressignificação do Memorial Lincoln da cédula de cinco dólares, agora destacado não como monumento, mas como palco tanto da performance da cantora lírica Marian Anderson contra o racismo, quanto do discurso histórico de Martin Luther King.

A apresentação das nove personalidades a serem incluídas foi o resultado de 10 meses de discussões e consultas públicas, iniciadas após o Secretário do Tesouro Jacob J. Lew convidar a população a “ajudar” na escolha de uma nova efi-

gie. Imediatamente cidadãos mobilizaram-se para encabeçar a escolha e criaram movimentos como Women on 20s, advogando por opções mais representativas que os tradicionais ex-presidentes conservadores. Criou-se também uma petição pública nas redes sociais, votação na qual Washington monitorou a partir de hashtags como “#TheNew10”; antes do governo – por pressão *popular* – decidir pela manutenção da efígie original de Alexander Hamilton, optando pela substituição histórica na nota de 20.

A justificativa do Departamento do Tesouro para o redesenho das cédulas aponta que a moeda é uma afirmação sobre como o país se coloca como uma nação e, mais importante, sobre como o dinheiro moderno “honra a história” e “celebra valores”<sup>2</sup>. De fato, o dinheiro/sempre reteve uma forte elo de representação cultural e identitária com sua respectiva sociedade, especialmente considerando que as historicidades retratadas refletem uma cultura nacional unificadora.

Esse é o aspecto mais interessante do fenômeno dessa mobilização na sociedade americana. Questões, antes apagadas, levam à seguinte pergunta: esses deslocamentos realmente interferem em como se pensa a história nacional e o dinheiro? Supondo-se que a circulação anual de uma cédula monetária se dá aos bilhões, vista e manipulada diariamente, é equivocado desconsiderar a influência dessa forma secular de comunicação visual. Retomando especificamente o exemplo do processo de redesenho do dólar, é perceptível a enorme força simbólica – e deslocamentos de sentidos que ocorrem – ao substituir Andrew Jackson, escravo-crata, anti-indigenista e ex-presidente dos EUA, por Harriet Tubman, abolicionista, humanitária e espiã da União durante a Guerra Civil americana. Aqui ocorre uma integração de elementos da memória coletiva na memória nacional, num simples gesto de deslocá-los para uma vitrine de cultura oficial, que é a cédula.

Nesse processo de reescrita da memória nacional, a colocação de Tubman torna-se ainda mais relevante ao considerar que dinheiro não é só parte de um sistema que fixa valores e facilita o comércio. Dinheiro é poder – independente de diferentes valores e formas centrais de expressão em torno dos quais a vida política, econômica e social é regida –, o dinheiro constitui o ponto de convergência da cultura mundial moderna. Ou seja, a moeda é uma instituição social, edificado por um sistema

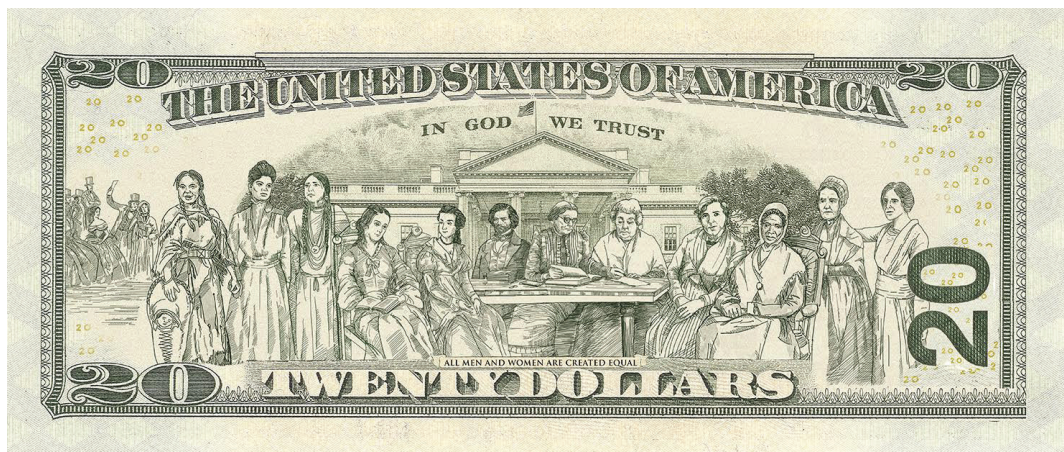
<sup>2</sup> Declarações livremente traduzidas e obtidas do site oficial do Departamento do Tesouro dos Estados Unidos: “America’s currency is a statement about who we are as a nation. Our modern money honors our history and celebrates our values”. Disponível em: <https://modernmoney.treasury.gov/>. Acesso em 25.04.2016.

sociocultural específico. Consequentemente, com frequência os usos do papel-moeda “surgem da esfera política ou de prestígio da vida social, não das esferas comercial ou de subsistência”. (WEATHERFORD, p. 27, 1999).

Assim, é importante ressaltar, antes de focarmos especificamente no papel-moeda brasileiro (pois o movimento contemporâneo do redesenho do dólar é precioso demais para deixar de relatar), que desde a emissão da primeira moeda americana em 1787, a colônia optou por diferenciar o dólar americano das moedas europeias. De acordo com o antropólogo cultural Jack Weatherford (1999), o fato de o dinheiro europeu trazer a efígie de um monarca – George III em moedas britânicas, Dom João V em portuguesas e Carlos III em espanholas –, levava a uma alta rejeição da ideia do busto após a independência.

A maioria dos americanos recém-independentes acreditavam que o uso da imagem do presidente (...) conferia muito elitismo e realeza. Eles alegavam que o dinheiro de um povo livre e democrático deveria levar inscrições e figuras alegóricas, não retratos de políticos. Essa forte recusa em colocar o retrato de uma pessoa na moeda persistiu nos Estados Unidos por quase um século. (WEATHERFORD, p. 124, 1999)

■  
Propostas apresentadas ao  
Departamento do Tesouro  
dos EUA pela organização  
“Women on 20” (2015)



Em contrapartida, Weatherford pondera que após a nacionalização do Banco da Inglaterra, o governo optou por colocar o retrato do soberano nas notas, pois historicamente, a efigie do monarca detém a força simbólica da figura do controle supremo sobre a moeda e todas as instituições ligadas a ela. Entende-se, dessa forma, que este é um dos pontos mais cruciais da representatividade nas cédulas monetárias. A imagem ali é uma forma de poder, pois ilustra claramente quem controla a distribuição daquele dinheiro – que abrange não só a riqueza da nação, mas o poder das corporações e o êxito do indivíduo.

Ao tratar o dinheiro como instituição social, pode-se apoiar na concepção de discurso social de Michel Foucault (1997), no sentido desse discurso ser construído a partir de objetivos políticos de uma classe dominante. Parafraseando Foucault, proibições e regulações – emitidas por “autoridades” oficiais – não reprimem subjetividades, mas as produzem a partir de relações sociais. Dessa forma, é pertinente perceber como a cultura, considerada historicamente um discurso oficial implementado, produz a sociedade; e o dinheiro, sendo um produto dessa oficialidade, fortifica a tradição dessa problemática.

É quase tautológico afirmar que controlar a produção e distribuição de dinheiro é controlar a riqueza, os recursos e o povo. Com o tempo, os concorrentes alinharam-se em várias facções, instituições, governos, bancos, associações, corporações, ordens religiosas e grandes famílias, mas desde a cunhagem da primeira moeda até hoje, a luta nunca enfraqueceu por mais que um breve intervalo de um século ou dois. (WEATHERFORD, p. 250, 1999)

Portanto, quando Tubman é colocada na cédula, ela é colocada *sim* numa posição de poder. Mais importante: a inclusão da ex-escrava e de outras oito figuras historicamente à margem da memória nacional, potencializa a possibilidade de um deslocamento – e abertura – do discurso social que, gradual e posteriormente, ocupa a esfera pública. Aqui ocorre um realinhamento de símbolos e valores nacionais, a partir de uma simples mudança “estética”. Essas potencialidades, particularmente em ações artísticas, serão retomadas no capítulo seguinte.

Por hora, é importante traçar esse processo que ocorre nos Estados Unidos para contrapor o próprio processo brasileiro de reformulação do real, que ocorreu recentemente, em 2010. Cabe aqui também destacar a pergunta respondida pelo governo americano: por que mudar as notas? Segundo o Banco Central do Brasil, o principal motivo pela mudança se baseia nos avanços das tecnologias digitais e, conseqüentemente, na necessidade de “dotar as nossas cédulas de recursos gráficos e elementos antifalsificação mais modernos, capazes de continuar garantindo a segurança do dinheiro brasileiro no futuro”, pelo real atrair “o interesse de falsários”.<sup>3</sup>

Há inevitavelmente um interesse nos quesitos de segurança, ofuscando questões de representação gráfica. Contudo, apesar da situação numismática brasileira se assemelhar à americana – no sentido de ter uma considerável insatisfação popular com os emblemas representativos escolhidos –, e do acompanhamento e estudo permanente desse assunto ser de responsabilidade do Banco Central, o Departamento de Meio Circulante (MeCir) do órgão declarou em entrevista que “o tema da Segunda Família de Cédulas foi definido desde o princípio do trabalho visando à manutenção da identidade com a Primeira Família do Real”, não havendo “descarte de outras propostas de tema”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> ‘Segunda família do real: cartilha de treinamento’. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/novasnotas/assets/downloads/material-apoio/2e5/Cartilha.pdf>

<sup>4</sup> Entrevista realizada com o Departamento do Meio Circulante do Banco Central do Brasil em 04 de dezembro de 2015.

O Mecir afirmou ainda que a figura da República e os animais foram mantidos a fim de “facilitar a identificação visual e diminuir o impacto da mudança para o cidadão comum”; embora novas gravuras tenham sido desenvolvidas. Mesmo salientando que o papel-moeda é portador da identidade nacional, a razão de não perder a referência visual das atuais cédulas foi bastante enfatizada nas respostas, reincluindo o tema da fauna brasileira e as cores predominantes das notas, que também permaneceram inalteradas.

Lendo as justificativas dadas pelo Mecir e sua crença na aculturação harmônica dos universos simbólicos da cultura nacional, é pertinente “legitimar” as desculpas diante do pessimismo realista de Renato Ortiz. Considerando os paradoxos da cultura brasileira apresentados no capítulo anterior, entende-se que as dicotomias – como elite e popular – são puramente retóricas, pois há uma manutenção institucional, que contraria a perspectiva popular. Assim, “o Estado não pode (...) aceitar a realidade tal qual ela se apresenta, pois em última instância ele se voltaria contra suas próprias bases ideológicas”. (ORTIZ, p. 122, 1985).

Essa colocação torna-se ainda mais clara quando considerado que uma possível participação popular, como ocorreu nos Estados Unidos, foi descartada pelo Mecir, pois “isso demandaria muito tempo e recursos para que se desenvolvessem propostas igualmente factíveis e eficientes em termos dos requisitos de segurança, manuseio, etc.”<sup>4</sup> Além disso, outra forma extremamente perceptível do pessimismo realista é que, embora teoricamente representando uma nação, a cédula é aprovada por uma cúpula restrita; sendo esta a Diretoria Colegiada do Banco Central e o Conselho Monetário Nacional<sup>5</sup>.

O problema aqui, conforme já tratado anteriormente, é que a narrativa legitimada impõe um mito unificador da sociedade brasileira, em que se encontra a equivocada “essência” nacional. Não existem, portanto, “dois discursos governamentais sobre a cultura, um tradicional e outro administrativo, mas um único que rearranja e reinterpreta as peças relativas à sociedade brasileira”. (ORTIZ, p. 124, 1985). Contudo, de acordo com Ortiz, essa reinterpretação se passa numa sociedade histórica específica, algo que impossibilita o grupo tradicional de converter suas aspirações em vontade política.

Dentro dessa ótica, o papel-moeda é definitiva-

mente um dos palcos desses rearranjos culturais, dilatando-se a partir de uma fórmula ideológica que condensa duas dimensões – a diversidade cultural e a unidade do nacional – e associando, propositalmente, um processo de aculturação à uma noção de cultura democrática. Aqui, essa “qualidade democrática” passa a constituir a essência plural da cultura brasileira, que “definiria a realidade de uma identidade nacional que se realizaria no Ser do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia”. (ORTIZ, p. 96, 1985). Em termos de dinheiro – e na cédula do real em particular –, percebem-se já respingos explícitos dessa “essência” da brasilidade na alegoria da República – representação apropriada da Liberdade francesa –, assim como o “espírito cristão”, retratado na frase “Deus seja louvado”.

Essa forma de identidade oficial – baseada numa política nacional de cultura implantada num período antidemocrático da história brasileira que foi a ditadura militar – é um traço tradicional que reflete os contrapontos teóricos entre cultura de minoria e cultura em comum, apontados por Raymond Williams. Curiosamente, essas duas posições complementares sobre a cultura se assemelham consideravelmente aos conceitos de memória nacional e memória coletiva de Renato Ortiz, respectivamente. Em Williams, a cultura de minoria parece justificar os preceitos de memória nacional, pois aqui prevalece a visão de que um processo de democratização sócio-cultural “destruiria” a ideia de “Cultura com C maiúsculo”. Ao contrário, a

<sup>5</sup> O Conselho Monetário Nacional (CMN) é o órgão superior do Sistema Financeiro Nacional e tem a responsabilidade de formular a política da moeda e do crédito, objetivando a estabilidade da moeda e o desenvolvimento sócio-econômico do País. Tem como membros: o Ministro da Fazenda, como Presidente do Conselho; o Ministro do Planejamento, Orçamento e Gestão; e o Presidente do Banco Central do Brasil. Já a Diretoria Colegiada do Banco Central é composta por nove integrantes (1 presidente e 8 diretores); até 1974 seus membros eram escolhidos pelo CMN.

preposição de uma cultura em comum – memória coletiva em Ortiz –, trata de uma concepção que se assemelha às ideias de multiculturalismo e reorganiza o debate cultural, especialmente em termos de cultura nacional.

Entender as culturas retratadas nas cédulas brasileiras é compreender que, em todas as sociedades – em um determinado momento histórico –, como coloca Williams, convivem três formas de estruturação de significados e valores: a dominante, a emergente e a residual. Mais importante: a forma dominante nunca é estática, pois prevê mecanismos constantes de incorporação e reprodução de formas.

Os mecanismos de incorporação são fundamentais para a manutenção do sistema dominante: cada vez que surge algo que possa desestabilizar essa ordem, isso é combatido e, muitas vezes, adaptado ao sistema vigente. Instituições como a família, a escola e os modos preponderantes de organização do trabalho estão entre os principais agentes de transmissão das formas dominantes. (CEVASCO, p. 126, 2003)

Nessa perspectiva, esses mecanismos de incorporação e transmissão geram uma ligação estrutural entre o dominante e o emergente, criando também um espaço de contradição e uma cultura de funcionamento simbiótico com o capital. A forma mais evidente dessa relação – não sendo apenas a produção de mercadorias que servem a estilos de vida e criações culturais –, mas também na representação gráfica de uma identidade decidida *a priori* é o presente objeto de estudo.

Olhando em retrospectiva, fica evidente a forma minoritária ao qual a cultura brasileira é resumida nas cédulas das moedas nacionais. Aqui elas refletem justamente esses contrapontos teóricos discutidos: no papel-moeda há uma representação de uma cultura de minoria. Mesmo no real, tanto a efígie da República quanto a fauna retratada mostram uma posição conservadora e desatenta às condições contemporâneas da identidade nacional. Em teoria, “a cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar” (WILLIAMS, p. 4, 1958). Porém isso, em termos práticos e especificamente em termos de representatividade gráfica, não ocorre.

## O REAL ENCENADO

Por 300 anos, a Coroa portuguesa proibiu qualquer atividade impressora no Brasil Colônia. Consequentemente, somente com a chegada da família real em 1808 é criada a Imprensa Régia, a partir de máquinas tipográficas inglesas trazidas por Dom João VI. De acordo com Chico Homem de Melo (2011), nas primeiras décadas do século XIX, os recursos técnicos disponíveis limitavam-se à tipografia de chumbo, criando consequentemente uma dependência em relação à produção e impressão dos réis brasileiros.

Apesar de a trajetória do papel-moeda no Brasil ser irregular, oscilando entre uma produção nacional e uma terceirização estrangeira, as primeiras cédulas de réis foram impressas pelo Tesouro Nacional e, conhecidas como “Troco do Cobre”, circularam em 1833 na Província do Ceará. Contudo, por serem assinadas individualmente por uma autoridade local, mostraram-se vulneráveis a falsificações. “Em virtude disso, já em 1835 elas começaram a ser substituídas por papel-moeda produzido na Inglaterra” (MELO, p. 33, 2011) e, posteriormente, nos Estados Unidos; tradição que seguiu, salvo curtos períodos, até 1966.

Com a terceirização da produção numismática, ainda não há um aplicação vigorosa de narrativas nacionais. Segundo Amaury Fernandes da Silva (2008) a partir de 1857, com a permissão do governo, bancos particulares passaram a dividir a tarefa de emitir cédulas junto ao Tesouro Nacional. Nisso, os órgãos autorizados solicitaram para tradicionais “fornecedores” a criação das cédulas: a estadunidense American Bank Note e a inglesa Thomas de La Rue; estas sendo as principais fornecedoras também de projetos gráficos – “oferecidos” como parte do contrato. Essas notas, portanto, traziam fortes referências estrangeiras, particularmente por apresentarem um layout que seguia o padrão utilizado para atender outras demandas.

As casas impressoras que participam dessas concorrências, em geral, abastecem vários países, em especial da América Latina, África e Ásia. Seus



Troco do Cobre da  
Província do Ceará  
(1833). 16,5 x 7,8 cm

profissionais de criação desenvolvem estampas muito semelhantes para todas as nações; em geral são trocados apenas os portraits 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 em várias cédulas é constante. (...) 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. (SILVA, p. 89, 2008)

Cabe aqui uma pergunta: se a cédula é uma portadora da identidade de uma nação, como fica um país que terceirizou a produção do seu papel-moeda por mais de um século? Diante da citação de Silva, é possível entender a distância existente entre o imaginário da moeda nacional e o cidadão brasileiro. Até a nacionalização dos projetos monetários, os profissionais que definiam a identidade nacional eram alheios à realidade do país, do seu caráter multicultural e dessas implicações na nacionalidade concebida.

Nesse distanciamento da representação brasileira, o que é veiculado nas cédulas passa a ser um conjunto de elementos visuais vazios de significações ou de uma cultura nacional ou coletiva. Por esse completo descarte de imagens mais representativas da cultura brasileira – por meras “conveniências de impressão” das empresas, segundo Silva – é que, se volta para uma busca de uma identidade nacional. Exatamente 44 anos antes do início do ciclo ininterrupto de cédulas projetadas e produzidas no Brasil, a Semana de Arte Moderna lança a questão da identidade nacional, preocupação traduzida pelo ditado “*tupy or not tupy, that is the question*”.

Ironicamente, embora as obras gráficas vinculadas ao grupo modernista fossem um exercício de liberdade e de experimentações com temas nacionais, os réis ainda permanecem sob uma periódica produção americana e o modernismo só chegou ao dinheiro brasileiro com Aloísio Magalhães<sup>6</sup>. Percebe-se que nos períodos de exceção em que os réis eram impressos pela Casa da Moeda, como, por exemplo, o momento posterior ao fim da Primeira Guerra Mundial, as séries mostram uma tentativa de “dar continuidade ao padrão gráfico das cédulas produzidas no exterior; ao mesmo tempo,

considerando que se trata de um impresso de segurança máxima, a relativa simplicidade de detalhes revela as limitações dos equipamentos disponíveis” (MELO, p. 101, 2011) comparado às gráficas estrangeiras.

É interessante pausar aqui para tratar dessa problemática “continuidade” e como ela se relaciona àquela da narrativa de cultura nacional. Na política cultural de Aloísio Magalhães, três conceitos mostram-se fundamentais para se apreender sua matriz conceitual: a noção de bens culturais, a noção de cultura jovem e a noção de continuidade. Para o designer pernambucano, a continuidade do processo cultural era condição indispensável para assegurar identidade e autonomia no contexto internacional.

Essa continuidade comporta modificações e alterações num processo aberto e flexível, de constante realimentação, o que garante a uma cultura sua sobrevivência. (...) Pode-se mesmo dizer que a previsão ou a antevisão da trajetória de uma cultura é diretamente proporcional à amplitude e profundidade de recuo no tempo, do conhecimento e da consciência do passado histórico. (MAGALHÃES, p. 21, 1997)

Numa cultura aculturada e pós-colonial, tomar como referência direta um padrão estrangeiro mostra-se prejudicial, criando os paradoxos culturais e identitários vistos no capítulo anterior. A ênfase na continuidade – feita de mudanças, alterações e, mais importante, rupturas – aparentemente confronta-se aqui menos com uma tradição e mais com uma contínua busca progressiva por uma cul-

<sup>6</sup> Artista e designer original de Recife, Aloísio Magalhães criou, além de sistemas de identidade visual, conceitos de patrimônio imaterial, que tiveram origem em suas reflexões e ações como diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). É considerado um dos mais importantes designers gráficos brasileiros do século XX. A título de curiosidade, o Dia Nacional do Design, 5 de novembro, foi instituído em homenagem ao seu nascimento.





tura menos “implantada” e mais autônoma.

Em 1942, Getúlio Vargas realiza a reforma monetária pretendida por Washington Luiz, decretando o cruzeiro como a nova unidade monetária brasileira. De acordo com o numismata Cláudio Amato (2013), curiosamente, no momento da reforma havia em circulação 56 tipos diferentes de cédulas alternativas, que perderam totalmente o valor até 1955. Por essa ação uniformizadora, é a partir do cruzeiro que as narrativas da cultura nacional começam a ser utilizadas de forma mais evidente no papel-moeda; embora estas ainda fossem criadas e impressas no exterior, contudo, num avanço considerável, contendo ilustrações de Cadmo Fausto de Souza, vencedor de um concurso público.

Mas como é contada a narrativa da cultura nacional? Segundo Stuart Hall, as narrativas são, conforme citado rapidamente no capítulo anterior: a narrativa da nação, a ênfase nas origens e na continuidade, a invenção da tradição, o mito fundacional e a ideia de povo original. De acordo com o teórico inglês, em primeiro lugar há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada na história nacional. “Essas fornecem uma série de estórias, imagens (...) símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas que dão sentido à nação” (HALL, p. 52, 2006), como comunidade imaginada.

Essa narrativa fica explícita nos reversos das cédulas do cruzeiro. Ao tratar, por exemplo, a reprodução da pintura de Victor Meireles da primeira missa em 1500, trabalha-se o mito fundacional do “descobrimento” do Brasil com Pedro Álvares Cabral, inventando-se ainda uma tradição religiosa ao retratar o “início” da história brasileira. Hall coloca que essa ênfase nas origens trata elementos “essências” do caráter nacional de forma imutável, apesar das “vicissitudes” da história. Além disso, ao considerar a forma como a imagem de Tiradentes foi social e culturalmente reconstruída como “mártir da Independência”, o cruzeiro trata, novamente, de enfatizar uma tradição a partir da invenção de um herói nacional, “original” do Brasil.

Assim, nessa estratégia discursiva constituída pela criação da tradição, percebe-se também como a natureza simbólica das formas alegóricas – como a lei áurea e sua coroa emprestada da Estátua da Liberdade –, trabalham para uma simbologia nacional que dão “sentido” à nação a partir do reverso de uma cédula. As tradições inventadas, dessa maneira, lidam com um conjunto de práticas sim-

bólicas que, de acordo com Stuart Hall, buscam propor certos valores através da repetição, que consequentemente resulta numa continuidade com um passado histórico “adequado”.

No papel-moeda, a repetição obviamente se dá num primeiro momento pelo seu aspecto de objeto tecnicamente reproduzido. Porém, além disso, aqui o discurso nacional constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Pode-se então dizer que a representação gráfica no papel-moeda – como discurso nacional – “se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (HALL, p. 56, 2006), automaticamente tentada a restaurar as identidades passadas, este sendo o elemento mais regressivo da *estória* da cultura nacional.

Ao tratar de demais alegorias impressas nas notas do primeiro cruzeiro, como a “cultura nacional” e a “unidade nacional”, percebe-se mais claramente como essas formas simbólicas constroem socialmente uma visão específica de cultura (única) nacional que afeta uma concepção contemporânea de multiculturalismo e uma possibilidade de ruptura com a ideia modernista de cultura.

Essas construções perpetuadas no início do século XX se intensificam consideravelmente a partir dos anos 60, devido, como tratamos no capítulo anterior, às políticas culturais do período ditatorial; estas sendo ilustradas pelas cédulas desenvolvidas em 1966 por Aloísio Magalhães.

Segundo Renato Ortiz, cria-se nessa época um conceito de integração forjado pela ideologia de Segurança Nacional para solucionar as dicotomias da cultura brasileira. Ortiz coloca que, ao definir a integridade nacional como “comunidade”, o Manual da Escola Superior de Guerra trata a cultura como algo funcional e orgânico. “A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais” (ORTIZ, p. 82, 1985); um sendo um novo papel-moeda, criado, produzido e impresso no Brasil.



Conforme já tratamos, até os anos de 1960, salvo por curtos períodos, todo o papel-moeda usado no Brasil era produzido, majoritariamente, pela empresa American Bank Note. Isso fez com



↑  
**Cultura Nacional**  
 Reverso da cédula  
 de 100 cruzeiros,  
 com Dom Pedro II  
 no anverso (1949)



↑  
**Unidade Nacional**  
 Reverso da cédula  
 de 10 cruzeiros, com  
 Getúlio Vargas no  
 anverso (1943)

que o governo vigente optasse pela mudança da linguagem gráfica que integrou por trinta anos a cultura visual cotidiana da população.

Nesse processo de nacionalização da produção da cédula, o governo promove um concurso fechado entre profissionais de artes gráficas. “Assim, do concurso para a escolha dos desenhos das cédulas da nova linha de papel moeda participaram, entre outros, os designers Aloísio Magalhães e Gustavo Goebel Weyne, do Rio de Janeiro; e Ludovico Martino, de São Paulo” (LEITE, p. 192, 2003), julgados por uma comissão formada pelo diretor da Escola Superior de Desenho Industrial, pelo crítico de arte Flávio de Aquino, pelo embaixador Wladimir Murtinho, assim como um gravador da Casa da Moeda e um representante do Banco Central.

Segundo João de Souza Leite (2003), um dos principais colaboradores de Aloísio e consultor da Casa da Moeda, o concurso foi o primeiro passo de um processo progressivo e gradual que visava uma autonomia na produção completa – como de desenho e confecção de matrizes de impressão – da moeda brasileira. Com a proposta vencedora de Aloísio Magalhães – por quatro votos contra um (SILVA, 2008) –, representando uma mudança radical e pioneira ao adotar uma visualidade modernista no papel-moeda, inicia-se um processo detalhado de pesquisa que durou três anos. Embora ainda houvesse uma dependência no desenvolvimento das chapas de impressão – feitas na Inglaterra junto a Thomas de La Rue –, com o reequipamento da Casa da Moeda, o Brasil de fato conseguiu uma independência em termos de criação original e impressão monetária, algo que já vinha sendo tentado desde 1920<sup>7</sup>.

Considerando que há um detalhado registro do processo criativo do cruzeiro novo, vale tratar um pouco mais desse período histórico através de Aloísio. Naquela época, conforme evidenciado por Leite, os sistemas de reprodução não incluíam copiadoras eletrostáticas coloridas, a maioria das falsificações de papel-moeda ocorrendo por meios de reprodução fotográfica somada à reticulação para uma aproximação cromática. “Por outro lado, os processos de impressão do papel-moeda eram o tradicional *offset*, impresso simultaneamente na frente e no verso das cédulas, a gravura em talho-doce, ou calcografia, e a tipografia, basicamente usada para a numeração”. (LEITE, p. 193, 2003).

Portanto, a base do processo de criação no

projeto do cruzeiro novo era criar empecilhos para a reprodução fotográfica, objetivando dificultar a falsificação. Em vista disso, Magalhães valeu-se do *moiré*, cuja sobreposição de retículas provoca certa inexistência, sua reprodução exata sendo, além de quase impossível, também economicamente inviável – este sendo o conceito gráfico central para o projeto das cédulas novas.

Foi nessa linha de pensamento que insistiu e ganhou o concurso com um desenho onde os tradicionais elementos caracterizadores de papel-moeda ficavam restritos a rosáceas e um ou outro elemento pictórico tratado em linhas ora convergentes ora divergentes. (...) O reconhecimento da adequação do seu projeto é validado através de experimento de impressão na Áustria e na Holanda. A solução fora atingida. (idem)

Contudo, talvez mais interessante do que essas soluções técnicas sejam as perspectivas que o designer pernambucano tinha sobre a cédula monetária. Amaury Silva comenta que Aloísio acreditava na função modernizante do design e em suas ações potentes dentro da esfera cultural – como elemento transformador. Nesse momento, a modificação dos aspectos visuais dos produtos de massa é o caminho pelo qual se dará a formação de uma identidade nacional.

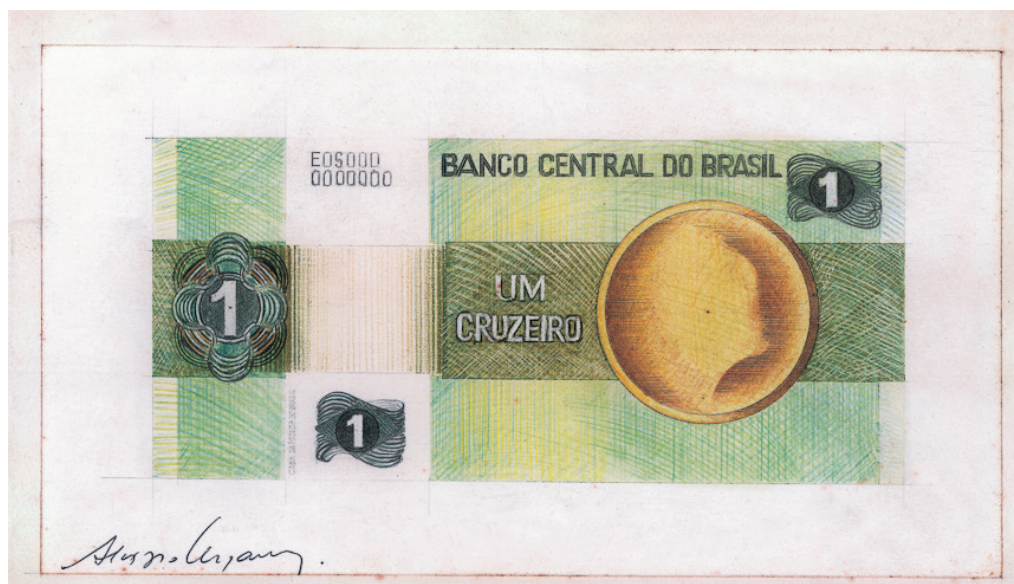
<sup>7</sup> Por ordem cronológica dos projetos por eles assinados os oito projetistas são (em ano de emissão das primeiras cédulas): Orlando Maia, 1961; Aloísio Magalhães, 1970; Álvaro Alves Martins, 1984; Júlio Pereira Guimarães, 1984; Amaury Fernandes da Silva Júnior, 1989; Thereza Regina Barja Fidalgo, 1989; Experidião Marcelo Myssen da Fonseca, 1989; e Marise Ferreira da Silva, 1991. As informações sobre a autoria são originárias da Casa da Moeda do Brasil (2002 *apud* Silva, 2008).



■ Projetos não-aprovados para o cruzeiro em 1966. Gustavo Goebel Weyne (acima) e Ludovico Martino (ao lado).



Desenho original a  
lápis, executado por  
Aloísio Magalhães, como  
primeiro estudo para as  
novas cédulas



Tratar o objeto cédula como 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 para mim se relativizou muito. A questão é: esse é o objeto de maior comunicação do país”. (LEITE apud SILVA, p. 148, 2008)

Embora a inovação visual dos novos padrões monetários desenvolvidos por Aloísio não tenha sido acompanhada pela mudança dos personagens representados, pois “permaneceram os chamados ‘grandes vultos’ da historiografia tradicional, tais como Dom Pedro I, Dom Pedro II, Marechal Deodoro e Floriano Peixoto” (MELO, p. 331, 2011), Magalhães ainda entende a cédula como um espaço privilegiado para a construção de referências simbólicas.

Esse entendimento fica evidenciado especialmente na nota comemorativa de quinhentos cruzeiros, lançada em 1972. Aqui Aloísio tenta amenizar a pergunta base de seu trabalho: por que é que o produto brasileiro não tem uma cara brasileira e não se relaciona com as suas referências? Na cédula especial, por exemplo, “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” (SILVA, p. 148, 2008); uma peça de comunicação de massa que reafirma uma leitura específica da brasilidade.

A peça histórica recorre a uma iconografia que valoriza a formação do povo brasileiro de um ponto de vista antropológico, como o de Darcy Ribeiro. De acordo com João Leite, no conjunto de cédulas anterior havia sido preservado o medalhão; “Na cédula de 1972, Aloísio propôs a ruptura com o conceito tradicional e expôs, através de uma sucessão de rostos masculinos, a formação étnica da sociedade brasileira”. (LEITE, p. 210, 2003). Entretanto, após uma leitura racista da cédula pelo americano Thomas Skidmore, Aloísio rebate:

Por que o professor americano não foi capaz de ler o que todos nós lemos? O painel observa um critério de precedência histórica, no sentido natural da leitura, ou seja, da esquerda para a direita. A partir do índio brasileiro as etnias se superpõem no tempo, numa sequência em aberto. Não estaria o eminente professor transpondo para análise do nosso contexto cultural modelos e estruturas preconceituais de onde o problema se apresenta de maneira diversa? Que outra na-



■ Estudos de Aloísio para a nota de 500 cruzeiros (1972)





↑  
Cédula comemorativa  
de 500 cruzeiros (1972),  
17,1 x 7,9 cm

←  
Estudos de Aloísio  
Magalhães | Instituto  
Memória Gráfica  
Brasileira

ção usou com naturalidade sua formação étnica em objeto de comunicação tão amplo como o seu próprio papel-moeda? (MAGALHÃES, p. 53, 1997)

De fato, essa diversidade mostrou-se presente somente na polêmica cédula especial, já que o grupo de personagens contemplados no papel-moeda é quase sempre exclusivamente composto por próceres da história nacional. As exceções, até 1984 são, em ordem cronológica: a cédula do índio de 1961, a cédula de um cruzeiro com a efígie da República e a cédula de 500 cruzeiros novos, de Aloísio Magalhães.

Com o fim das notas produzidas pelo designer pernambucano e, mais significativo, com o fim da ditadura militar e do início do período de redemocratização, já nas primeiras emissões do cruzado é perceptível a mudança no padrão de escolha das personalidades homenageadas. Conforme colocado por Amaury Fernandes da Silva, projetista da nota de 50 cruzados novos de Carlos Drummond de Andrade, “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 compõem as imagens principais”. (SILVA, p. 192, 2008).

É interessante ressaltar aqui processos criativos desconhecidos e anônimos. Silva procurou, em sua tese de doutorado, resgatar aspectos da produção da cultura monetária brasileira – sem registro, com exceção de Aloísio Magalhães –, preservando a memória desse processo de nacionalização da criação de cédulas. Assim, resgatam-se concomitantemente as formas discursivas empregadas nos projetos e as respectivas construções de brasilidade dos governos vigentes; um privilégio reconhecido pelo autor, já que foi advertido, ao chegar à Casa da Moeda que “somente teria permissão de acesso às pessoas devido ao fato de ter pertencido aos quadros da empresa – de ter sido ‘um dos nossos’”. (SILVA, p. 31, 2008).

O ex-projetista relata, por exemplo, como cada cédula é trabalhada de maneira diferente pelos seus respectivos profissionais responsáveis. Em relação à produção do cruzado, onde a rigidez da estrutura visual é compensada pelo incremento de uma rica iconografia biográfica,

cada um dos 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. (...) Seus 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. (SILVA, p. 202, 2008)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Julio Guimarães é o autor do projeto gráfico das cédulas em homenagem a Oswaldo Cruz, Heitor Villa-Lobos 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 de 1984 a 1994, os mais produtivos projetistas da Casa da Moeda. (SILVA, 2008).

<sup>9</sup> Em empresas numismáticas, 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. (SILVA, 2008).



←  
Cédula do Cândido Portinari, projetada por Julio Guimarães

↓  
Marcelo Myssen produziu a nota homenageando Cecília Meireles



Além de Guimarães e Martins, a Casa da Moeda contou com Thereza Regina Fidalgo e o próprio autor – Amaury Silva –, ambos graduados pela Escola de Belas Artes da UFRJ e projetistas da cédula em homenagem a Carlos Drummond de Andrade. Silva nomeia, ao longo de sua tese, demais projetistas e gravadores<sup>9</sup>, até então anônimos, mas, mais importante, esclarece aspectos cruciais para o entendimento do porquê de determinadas decisões gráficas, especialmente no cruzeiro real e, posteriormente, no real.

\$

O período inflacionário pelo qual o país passa, inevitavelmente provocou alterações no procedimento de concepção e desenvolvimento de projeto de cédulas. Uma profunda alteração, entretanto, é de caráter representativo gerado fundamentalmente por prazos de execução reduzidos a poucos meses. De acordo com Silva, isso resultou em concepções comprometidas, já que “as fases da pesquisa iconográfica, escolha dos elementos visuais e feitura de esboços precisam ser realizadas em prazos menores que os anteriormente utilizados” (SILVA, p. 213, 2008), algo que cria um conjunto de imagens equivocadas e um retorno ao uso de elementos de segurança vazios.

A “preparação para o caos”, como Silva no-

meia o período da hiperinflação, é regida por uma “solução” encontrada pelos órgãos monetários de reaproveitar recursos, como gravados de talho-doce prontos, assim como rosáceas e fundos de segurança também prontos, mas não usados em outras emissões; gerando novamente, após décadas, um campo visual sem significado específico – que eventualmente culminou no real.

Antes de tratar da atual cédula vigente, entretanto, é extremamente relevante destacar os regionalismos no padrão cruzeiro real. Considerando ainda os tempos de instabilidade econômica e os prazos curtos dados aos projetistas para finalizar as novas unidades, é preciso considerar também as relações dessa falta de tempo com o fim dos “vultos” históricos no papel-moeda brasileiro.

No final de 1992, em função dos índices de inflação, há outra troca de padrão monetário, sendo previstos na época novas emissões. Como o Banco Central já havia tido problemas recentes com familiares dos homenageados e por uma falta de tempo para negociações – o que acarretaria problemas para o abastecimento do meio circulante – decide-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”. (SILVA, p. 223, 2008).



Assim, são desenvolvidos três projetos bastante interessantes e as mais próximas numa retratação de uma memória coletiva: o Gaúcho, a Baiana e a Rendeira<sup>10</sup>. No cruzeiro real não há margem de interpretação visual. Os elementos do discurso visual curiosamente se empenham nos aspectos multiculturais da cultura brasileira, focando em dois *brasis* de Darcy Ribeiro: o sulino e o crioulo.

Aqui as narrativas de brasilidades das cédulas se expandem consideravelmente. Amaury Silva relata que recorda da empolgação do colega Álvaro Martins, que colocou o leiaute como “um dos trabalhos cujo resultado final mais o satisfaz”, pelo tratamento descritivo das cenas, mas principalmente pela narração visual concisa e objetiva, “onde a polissemia visual é reduzida pela redundância premeditada dos signos”. (SILVA, p. 225, 2008).

É preciso delongar um pouco mais no trio do cruzeiro real para perceber o contraste da identidade narrada em relação às outras oito construções simbólicas desenvolvidas. Paul Ricoeur argumenta em sua crítica ao multiculturalismo, da necessidade de mudar a ênfase sobre a identidade, deslocando-a para uma política de *reconhecimento* (RICOEUR *apud* CANCLINI, 2005). O filósofo francês coloca que a noção da identidade contém apenas a ideia “do mesmo”, enquanto o reconhecimento integra diretamente a alteridade; permitindo, assim, uma dialética “do mesmo” e

<sup>10</sup> Apesar de serem três projetos, apenas dois – o Gaúcho e a Baiana – são emitidos. A terceira cédula da linha temática – a Rendeira – teve seu lançamento cancelado em função do Plano Real. Essa concepção popular, entretanto, é desenvolvida anteriormente nas moedas do cruzado novo e do cruzeiro de 1990. Aqui, a rendeira é cunhada na moeda de 50 centavos; tendo também outras personalidades da memória coletiva, como o boiadeiro, o pescador, o garimpeiro, o salineiro e o seringueiro.







“do outro”. Com isso, entende-se que a busca do reconhecimento implica certa reciprocidade – um processo iniciado por representantes de dois brasis nas cédulas do cruzeiro real.

Dessa forma, percebe-se o quão esse breve processo monetário tratou os aspectos fragmentários da pós-modernidade, assim como da identidade nacional. Valorizar regionalismos – ainda mais os de um Brasil crioulo, representado por uma mulher negra com atributos de religiões de matrizes africanas – remodela culturas nacionais a partir desses sistemas culturais marginalizados que se interpenetram e se cruzam.

Se identidades são considerados por Néstor Canclini (2005) como “objetos de encenação” – representando historiografias oficiais, por exemplo –, e se o dinheiro é um elemento da cultura material e narrativa oficial da identidade nacional, então o papel-moeda é, historicamente, um objeto de encenação da memória nacional.

Ao se levarem em conta os conflitos sociais que acompanham a globalização e as mudanças multiculturais, fica implícito que o que ocorre com as indústrias é bem mais do que aquilo que vemos nos espetáculos da mídia. Parece necessário, pois, precisar nossa afirmação inicial: a identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional que a constitui se realiza e se transforma em relação a condições sócio-históricas não redutíveis à encenação. A identidade é teatro e é política, é representação e ação. (CANCLINI, p. 138, 2005)

Ao aplicar isso às três cédulas em questão, percebe-se a possibilidade – da mesma forma do novo dólar com Harriet Tubman – de um deslocamento de poder ao converter patrimônios simbólicos tradicionais em uma concepção popular de “povo”. Historicamente, as identidades se constituem em contextos institucionais de ação, os conflitos se processando através de uma ordem sujeita a interações estabelecidas por um discurso oficial – como o papel-moeda –, que trabalha minuciosamente questões de representação. Não é irrelevante, portanto, os dois brasis retratados no cruzeiro real, por fazer circular um bem cultural (quase sempre) restrito à classe dominante.

O fundamental aqui é entender que esse processo foi interrompido pelo real.

## O REAL NÃO-NARRADO

*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 notórios de fácil percepção e fixação pelo público e mais do que isso usar coisas já gravadas em outras ocasiões pregressas porque eu não teria tempo de fazer gravuras manuais. (...) A decisão foi o que: a Efégie 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.*

O depoimento de Carlos Roberto de Oliveira, então Diretor Técnico da Casa da Moeda e Superintendente do Departamento de Matrizes, sintetiza o processo criativo do real, executado em seis meses. As “incumbências” citadas por ele envolviam, dentre as decisões gráficas, uma superstição que uma manutenção do padrão visual teria um impacto psicológico negativo. Trata-se aqui particularmente de uma troca gráfica que agisse como uma “descontaminação” da percepção dos signos prévios de valor, sendo a eliminação de um elo da memória inflacionária. Ou seja, “a percepção coletiva do valor do numerário da nova família poderia ser *contaminada* se houvesse 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”. (SILVA, p. 244, 2008). Apesar dessa perspectiva, as decisões em relação ao real eram movidas majoritariamente pelo curto prazo.

Amaury Silva relata que os animais, por exemplo, foram uma solução “para evitar problemas e ganhar tempo”. De acordo com o ex-projetista da Casa da Moeda, as pesquisas iconográficas dos padrões monetários anteriores são realizadas com “tranquilidade”, numa relação simbiótica com os familiares dos homenageados e de instituições



culturais relacionadas, permitindo projetos gráficos meticulosos e cuidadosamente executados. Lamentavelmente, ainda segundo Silva, no Plano Real foi preciso traçar uma estratégia fundada na precariedade da rapidez dos prazos determinados. “Nessa estratégia muitos pontos importantes são sacrificados para, além de permitir a concepção de projetos e gravação dos leitos em prazos bem mais curtos, viabilizar uma configuração das matrizes” (idem), um sendo o descarte das efígies historiográficas.

Com um prazo tão curto para finalizar o real, os depoimentos recolhidos de Silva relatam que não seria “prudente” arriscar-se com possíveis desentendimentos familiares, que poderiam ocasionalmente resultar em vetos à utilização das imagens e, assim, prejudicar o lançamento do novo papel-moeda. Esse receio da Casa da Moeda inviabiliza, com isso, a escolha de personalidades do século

XX cujos direitos de uso de imagem ainda não estavam em domínio público. Contudo, os vultos históricos também foram desconsiderados, pelas “dificuldades técnicas que o seu emprego implica”. (SILVA, p. 244, 2008). Carlos Eduardo Tavares, diretor de Produção da Casa da Moeda e ex-diretor de Administração do BC, responsável pelo Mecir no momento do Plano Real, enfatiza a desistência com os homenageados,

*porque a coisa mais demorada nisso tudo é a pesquisa, é a determinação de que o cara vai ter essa família de cédula, como é que ela vai retratar o projeto do 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.*

Nos depoimentos recolhidos por Amaury, fica evidenciado, segundo o autor, que a decisão pela fauna foi condicionada também pela “expressividade possível” de se obter com os animais que dificultaria a falsificação das cédulas. Além disso, numa discussão que somou a falta de tempo, a necessidade de reproduzir uma figura humana e, mais importante, de aproveitar o material de segurança já confeccionado, “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 anversos, o que gera unidade visual”. (SILVA, p. 245, 2008).

Obviamente a imagem feminina reutilizada como alegoria da República 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 sua vez essa foi esculpida tendo como base imagens consagradas como representações da República durante a Revolução Francesa”. (SILVA, p. 253, 2008). A coroa de louros e o barrete frígio – ou barrete da liberdade –, por exemplo, são aqui os elementos simbólicos mais comuns e destoantes dessa representação consagrada dos conceitos universais de liberdade, igualdade e fraternidade.<sup>11</sup>

Contudo, a importação de um elemento alienígena à cultura brasileira cria, eventualmente, certo estranhamento. Historicamente, a figura da República aparece no cenário nacional após a instauração do regime republicano em 1889. Nesse período, até meados da década de 1920, há uma forte proliferação da imagem feminina representativa da nova nação: sendo um total de cinco Repúblicas distintas representadas no papel-moeda num período médio de 25 anos; obviamente cumprindo finalidades políticas, numa aplicação primária de uma narrativa nacional.

Ao considerar que o próprio processo de proclamação da República tenha ocorrido sem revolução e sem uma participação popular – ao contrário das repúblicas francesa e estadunidense –, entende-se que o movimento tornou-se menos uma mobilização social e mais um ato pautado por grupos políticos alheios à população. Gera-se aqui uma lacuna de valores – mais especificamente: um paradoxo.

De acordo com o historiador José Murilo de Carvalho (2006), essa construção imagética republicana visa representar força, segurança e estabilidade, sendo uma primeira forma de propaganda institucional de inabalável serenidade da nação; como é possível observar nas cinco alegorias retratadas até 1927. Coube, portanto, ao papel-moeda, como objeto de encenação nacional, a função de “representar não como o governo republicano se encontrava naquele momento, e sim como deveria ser: ao menos enquanto imagem oficial, a República deveria sair do cotidiano acidentado da política para ocupar a eternidade do Panteão”. (PINTO, p. 3, 2010).

Porém, apesar da força simbólica, os sentidos construídos social e historicamente não passam a fazer parte do senso comum e do imaginário coletivo. As representações, parafraseando o filósofo Pierre Bourdieu (2006), apresentam múltiplas configurações e podem ser construídas de forma contraditória pelos diferentes grupos sociais. Assim, como representação oficial, a alegoria da República – pelo processo histórico ao qual ela não pertence – não produz nem reconhecimento, nem legitimidade ou visibilidade social; “à exceção do seu uso estampado na moeda corrente, seu efeito sobre o imaginário coletivo foi nulo”. (PINTO, p. 3, 2010).

<sup>11</sup> PODE-SE dizer que injeções de valores franceses iniciaram-se oficialmente em 1816, com a Missão Artística Francesa; iniciativa da recém-chegada Coroa para importar e adaptar padrões e modelos culturais europeus na Colônia. Assim, determinadas visões francesas foram inevitavelmente implantadas na realidade brasileira, que, especialmente após a independência em 1822, ansiava pela identidade enquanto nação e da concretização de um “espírito nacional”. Esse processo sendo intensificado após a proclamação de República, em 1889.



■  
Repúblicas  
Francesa e  
Brasileira.  
*Revista  
Ilustrada*  
(1890)

Dessa maneira, percebe-se que a alegoria se dissolve na falta de uma comunidade de imaginação, fragmentando-se em sentidos contraditórios e invertidos. “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, caem no vazio, quando não no ridículo”. (CARVALHO apud SILVA, p. 253, 2008). O aspecto mais problemático nas cédulas do real, logo, está no caráter homogeneizador do significado dessa representação, que quebra características de brasilidade presentes em cédulas anteriores, independente de sua “validade” nacional.

Amaury Silva pontua que nos padrões monetários prévios havia uma série de significações que somente poderiam 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 presente no papel-moeda brasileiro”. (SILVA, p. 253, 2008). Considerando os aspectos tratados no capítulo anterior, há na internacionalização do imaginário brasileiro uma tentativa acidental de reconstrução do nacional; ou, mais adequado: uma *desnacionalização* do nacional.

Essa desnacionalização torna-se, aqui, o problema da perda da identidade cultural profetizado por Aloísio Magalhães décadas antes: “isto é, a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas” (MAGALHÃES, p. 54, 1997), que variam de intensidade, mas ainda assim tem sua disseminação universal. Segundo Aloísio, cria-se, assim, uma monotonia, um “achatamento” e uma falsa “igualdade” disfarçada do conceito de “universalidade”.

Universal, meus senhores, não é igual; universal é o diversificado, é a interligação, é a interface de diversas coisas, da heterogeneidade que compõe o caráter de uma nação. E na medida em que nós, países pobres e novos, formos caindo nesse engodo de nos tornarmos iguais... Que igualdade é essa que na verdade só faz diminuir a capacidade criativa, só faz diminuir a intensidade das relações, só faz diminuir a potencialidade de riquezas não conhecidas, que estão escondidas debaixo da frequência com

que, reiteradamente, no processo histórico, essas comunidades diversificadas vinham criando? (MAGALHÃES, p. 90, 1997)

Que igualdade é essa no real? Entende-se que a effigie da República representa uma concepção universal, que, numa era já pós-moderna, se vincula às manifestações de cunho menos regionalizadas. Há aqui um achatamento, um reforço da oficialidade nacional, mas de uma República que pouco significa para a maioria dos brasileiros, por ela ignorar suas distintas identidades. É interessante ressaltar também como os animais também remetem a uma leitura desnacionalizante do Brasil. Embora a apresentação da fauna local aparente certo resgate de um nacionalismo naturalista – baseado numa primeira forma de brasilidade do século XVI –, esse não é um critério de interpretação correto ao considerar-se a escolha das imagens em questão.

Ironicamente, a seleção dos animais – tendo como única restrição os 25 animais do jogo do bicho – desconsidera o fato destes apresentarem um habitat natural que não se restringe ao território brasileiro. Ou seja, do beija-flor, da tartaruga marinha, da arara vermelha, do mico-leão-dourado, da onça e da garoupa, apenas o mico é uma espécie endêmica do Brasil e exclusivamente pertencente à fauna nacional.

O veto à utilização de alguns animais como tema foi motivado por quesitos técnicos, pelo fato de que eles não serem facilmente caracterizados em um desenho que não vai ter, por exemplo, o recurso da cor real do animal localizado nele, que é o caso de uma cédula (...). 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, mas uma solicitação direta de um membro do primeiro escalão do governo promove sua permuta pela garoupa, a autoridade solicita a alteração por praticar a pesca esportiva e por considerar a garoupa um dos maiores troféus da atividade. (SILVA, p. 257, 2008)

Tendo em vista esses fatores atrelados ao processo criativo do real, percebe-se as restrições



←  
Primeira  
representação  
alegórica da  
República no  
papel-moeda:  
cédula de 200  
mil réis (1901)



↑  
Alegoria da  
República no  
anverso da  
cédula de 500  
mil réis (1911)

←  
Anverso da  
nota de 2 mil  
réis (1918)



→  
República de  
50 mil réis; o  
reverso da nota  
era “O Grito do  
Ipiranga”, de  
Pedro Américo  
(1927)



conservadoras e práticas, assim como suas consequências no “retrato do país”. Questionada sobre a construção de um imaginário que reforce determinada identidade de interesse oficial, a projetista Thereza Fidalgo responde em entrevista a Amaury Silva que “a identidade é uma coisa política”, colocando claramente que a questão da escolha do tema, das efígies e dos demais elementos visuais das cédulas são ações de ordem política. De acordo com Silva, apesar de haver uma preocupação pelos funcionários de criação de retratar visualmente no papel-moeda aquilo que melhor reflete o discurso dos “próprios brasileiros sobre a brasilidade”, percebe-se que essa concepção é visivelmente abandonada no real.

Entretanto, essas (não) narrativas ideológicas dissimuladas em curso – enquanto signos visuais – criam significativas relações de apropriação das cédulas. Ao tratar o dinheiro como objeto, o papel-moeda torna-se mais que representação do valor, tornando-se expressão própria de aspectos culturais, políticos e sociológicos. Na cédula, discursos complexos de visões idealizadas de brasilidades – populares ou elitistas – fazem dela um espaço de construção das narrativas da identidade nacional. E esse espaço é algo que precisa ser ocupado – e renacionalizado.

## O REAL APROPRIADO

Antes de prosseguir, é preciso revisitar Aloísio Magalhães. Segundo Joaquim Falcão (1997) havia duas frases, sínteses do panorama cultural brasileiro, que Aloísio repetia com frequência: “A homogeneidade é a inverdade” e “o universal não é o igual”. A primeira se assemelha consideravelmente ao que foi tratado no primeiro capítulo com Stuart Hall, também resumida por Nelson Rodrigues como “toda unanimidade é burra”. Resgata aspectos pós-modernos da cultura e da identidade, reconhecendo-as como entidades plurais e fragmentadas.

A segunda frase, parafraseando Falcão, não somente reafirma a primeira, como se propõe ir mais além. “Não é tentando fazer o que outros já fizeram que vamos ser universais. Não se deve confundir o processo de criação, que é necessariamente

único, especial e local, com a disseminação desta criação, que pode ser ocasionalmente global”. (FALCÃO *apud* MAGALHÃES, p. 11, 1997). A política cultural de Aloísio Magalhães apontava para a inovação representativa que não vingou nos cruzeiros desenvolvidos junto à Casa da Moeda. Com três conceitos fundamentais implementados em sua gestão – a noção de continuidade, a noção de bens culturais e a noção de cultura jovem – o diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ampliou a concepção de cultura.

Ao identificar os múltiplos referenciais culturais do Brasil, redescobrir sua heterogeneidade cultural – pois a homogeneidade é a inverdade – e buscar a visão do conjunto, Magalhães recuperou, nas palavras de Joaquim Falcão, a visão do “todo” cultural na trajetória da nação. O então diretor do Iphan, numa intervenção no debate da Semana de Arte e Ensino em novembro de 1980, argumenta que

a nossa realidade é riquíssima, a nossa realidade é inclusive desconhecida. É como se o Brasil fosse um espaço imenso, muito rico, e um tapete velho roçado, um tapete europeu cheio de bolor e poeira tentasse cobrir e abafar este espaço. É preciso levantar esse tapete, tentar entender o que se passa por baixo. É dessa realidade que devemos nos aproximar, entendendo, tendo sobre ela uma certa noção. (MAGALHÃES, p. 19, 1997)

Aloísio busca uma aproximação com essa realidade complexa, lembrando a importância da continuidade do processo cultural ao negar a histórica submissão e passividade dos valores do passado – mas sem negá-los como elementos básicos para a conservação da identidade nacional. Nisso, a noção de bem cultural, ainda muito tradicional e enraizada nos princípios clássicos, requer uma ampliação.

O papel-moeda é um objeto de encenação da memória nacional – sendo um objeto cultural detentor de uma identidade coletiva específica. De acordo com Aloísio Magalhães, é preciso romper com a noção clássica de bem cultural e incluir comportamentos, fazeres e percepções de uma realidade dinâmica “da qual sequer há ainda uma representação clara, mas que justamente pela sua fragilidade, pela sua vitalidade, pela sua importância como indicadores de uma formulação de identidade cultural, são bens que precisam ser

preservados”. (MAGALHÃES, p. 93, 1997). A cédula não se isenta dessas características, ainda mais ao considerar que, assim como o bem cultural, relaciona-se num tempo multidimensional.

Aloísio defendia que o tempo cultural não é cronológico. A “cédula cultural”, por exemplo, constrói relações de forma concomitante entre a memória do passado, a circulação do presente e a projeção – de estabilidade – do futuro; as transições entre essas três faixas temporais buscando, portanto, uma “interligação fundamental para dar forças a cada uma das nossas identidades, na direção de uma postura, de uma posição de reivindicação, de presença, onde esses componentes de identidade (...) encontram o seu foco”. (idem).

Nessas variáveis ricas de conceituação do bem cultural que permitem certa ampliação, um dos principais “objetivos” da matriz de Aloísio é o da conscientização da coletividade. Na medida em que o indivíduo sentir o valor da *coletividade*, “sentir que ele tem significado e deve ser estimulado e evoluir naturalmente, na medida em que você melhorar esse grau de conscientização, a reação (...) é melhor”. (MAGALHÃES, p. 98, 1985). Conforme visto anteriormente, esse grau de conscientização do coletivo é o que o papel-moeda tenta atingir em suas representações uniformizadoras e promotoras de uma unidade nacional inventada. Com isso, a fim de compreender melhor uma ocupação da cédula, se esta pode ser considerada bem cultural, pode passar também a ser considerada *monumento*.

Em sua análise da memória histórica e dos conflitos urbanos, Néstor Canclini (2006) discorre sobre como corremos o risco de reincidir na perspectiva histórica linear, por meio da substituição da herança do passado por novas “tecnologias” comunicativas. Nisso, o autor argumenta que é preciso reintroduzir a questão dos usos pós-modernos da história, usando como referência os monumentos; pois estes, aparentemente conservam – em meio às transformações da cidade – um cenário legitimador da cultura oficial.

Mas o que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea? Curiosamente,

em processos revolucionários com ampla participação popular, os ritos multitudinários e as construções monumentais expressam o impulso

histórico de movimentos de massa. São parte da disputa por uma nova cultura visual em meio à obstinada persistência de signos de velha ordem, tal como aconteceu com o primeiro muralismo pós-revolucionário mexicano, com a arte gráfica russa dos anos 20 e a cubana dos anos 60. Mas quando o novo movimento se torna sistema, os projetos de transformação seguem mais a rota do planejamento burocrático que a da mobilização participativa. Quando a organização social se estabiliza, a ritualidade se esclerosa. (CANCLINI, p. 291, 2006)

É inevitável aqui, considerando o decorrer da pesquisa, não relacionar o fenômeno descrito por Canclini ao papel-moeda. Embora o processo historiográfico brasileiro não inclua processos revolucionários (vitoriosos) de participação popular, as mudanças gráficas dos padrões monetários nacionais são *sim* uma disputa por uma cultura visual correspondente ao governo vigente – uma alteração da representação da memória oficial que ocasionalmente estabiliza.

Assim como nos monumentos físicos da cidade, há na cédula uma tensão entre a memória histórica e a cultura coletiva – ou a “trama visual” das cidades modernas como define Néstor Canclini. Aqui, o antropólogo argentino explicita as transformações do patrimônio cultural frente à hibridização causada pela publicidade, pelos grafites, pelo próprio crescimento urbano, assim como pelos movimentos sociais modernos que ocupam o espaço público. Ou seja, o foco é a iconografia das tradições nacionais usada como ferramenta. Particularmente no papel-moeda, essas imagens são historicamente reutilizadas, consagrando-as pela repetição e fazendo com que elas “sobrevivam” em meio aos conflitos de sistemas de signos destoantes, como o oficial e o popular.

Parafraseando Canclini, há no desenvolvimento moderno uma tentativa de distribuir os objetos e os signos em lugares específicos, mas, ao mesmo tempo, as mensagens emitidas por esses objetos – e que indicam como usá-los –, circulam pela sociedade e seus meios massivos de comunicação. Há aqui, de acordo com o autor, uma classificação rigorosa das coisas e das linguagens, que consequentemente sustenta uma organização sistemática dos espaços sociais e a forma como determinados objetos podem ser “consumidos”. Essa ordenação, portanto, prescreve modos de

percepção adequados a cada situação, como, por exemplo, a regra de não poder escrever, rabiscar ou interferir no dinheiro – sendo crime de “deterioração” contra o patrimônio da União.

Nisso, o Código Civil Brasileiro define que ainda que seja de “sua” propriedade, apropriar-se do dinheiro configura-se o crime de dano qualificado, tendo como pena detenção de seis meses a três anos e multa, além da pena correspondente à “violência” praticada. Curioso como, apesar de ser um bem cultural, reflexo de uma unidade nacional, a legislação brasileira determina que “toda cédula que contiver marcas, rabiscos, símbolos, desenhos ou quaisquer caracteres a ela estranhos perderá o poder liberatório e o curso legal, valendo apenas para ser depositada ou trocada em estabelecimento bancário, que a recolherá ao Banco Central do Brasil para destruição”.<sup>12</sup> Numa possível apropriação pelo próprio povo que representa, adequando-o a parâmetros culturais mais “adequados” do espaço público, o papel-moeda ironicamente deixa de ter valor.

Felizmente, a vida urbana transgride a cada momento essa ordem. Na contemporaneidade, Canclini fala da forma como as lutas semânticas neutralizam, modificam e subordinam esses significados regrados por um mercado ideológico estatal. No caso dos monumentos urbanos, por exemplo, “sem vitrines nem guardiões que os protejam” (CANCLINI, p. 301, 2006), acabam sendo apropriados pelo grafite e, assim, são reinseridos na vida coletiva pela desobediência civil dos cidadãos.

Assim como os monumentos, o dinheiro é historicamente uma obra com que o poder público consagra indivíduos e acontecimentos fundadores do Estado. Ainda assim, Canclini pontua que o monumento urbano é visto como “insuficiente” para expressar o dinamismo cultural e identitário da sociedade: por isso são constantemente apropriados no espaço público. Não é uma evidência *clara* aqui, não só da distância entre o Estado e a população, mas da necessidade de reescrever as narrativas inseridas nos monumentos – de metal, pedra e papel?

<sup>12</sup> Art. 10, Lei nº 8.697, de 27 de agosto de 1993.

Isso considerando que

também no espaço urbano o conjunto de obras e mensagens que estruturavam uma cultura visual e davam a gramática de leitura da cidade, diminu-íam sua eficácia. (...) A interação dos monumentos com mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual. (CANCLINI, p. 304, 2006)

Agora, ao eliminar completamente a estátua urbana e colocar a cédula como monumento, percebe-se as possibilidades de uma apropriação múltipla do papel-moeda, com finalidades de problematização, democratização e de comunicação. A coexistência dessas possibilidades, mesmo sendo “crime” de dano qualificado, reflete uma frase de Aloísio Magalhães, quando ele diz que “a conscientização e o uso adequado de nossos valores é a única maneira de nos contrapormos, oferecendo alternativas nossas” (MAGALHÃES, p. 54, 1997) – ao achatamento cultural que ocorre em narrativas universais, como o real.

Como seria então essa conscientização? O que seria um “uso adequado” dessas narrativas oficiais do real? Aloísio Magalhães argumenta que, no processo cultural brasileiro, o primeiro passo que se deu no sentido da formação de uma identidade e cultura própria foi à base da “intuição”. Essa intuição, acompanhada de uma “conceitualização”, tem como consequência lógica a *ação*. Aqui, Aloísio aponta que o eixo disparador dessa ação é a arte. Ao tratar-se de uma vivência autêntica de uma forma criativa no coletivo, a arte vai ao encontro de uma utilidade. E o artista, que “possui uma argúcia, uma espécie de radar ou de percepção mais rápida do que se encontra noutras formas de desenvolvimento cultural” (MAGALHÃES, p. 107, 1997), é o agente catalisador dessa ação.

Cabe aqui, portanto, destacar seis artistas (criminosos) brasileiros e estrangeiros que, em suas percepções, problematizaram o campo imagético e funcional do papel-moeda. Jac Leirner, Cildo Meireles, Lourival Cuquinha, Pablo Boneu, Hanna Von Goeler e Hans-Peter Feldmann são alguns selecionados dentro da vasta produção artística mundial que envolve o papel-moeda, por se enquadrarem em suas particularidades ao presente estudo. Percebe-se nas obras desses artistas como o pa-

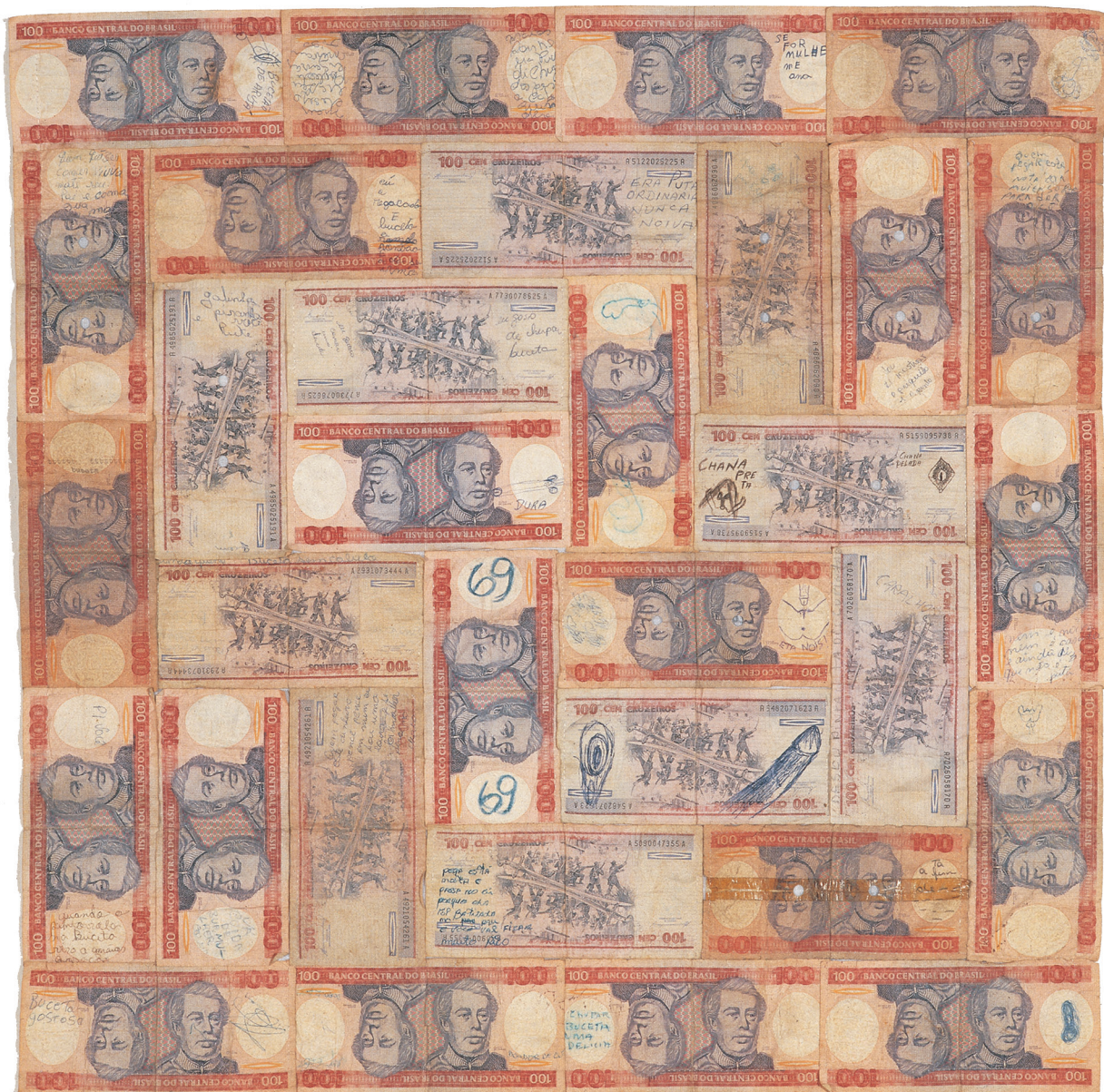
pel-moeda, matéria ordinária da dinâmica da vida comum – destituído de sua função original –, transmuta-se em arte.

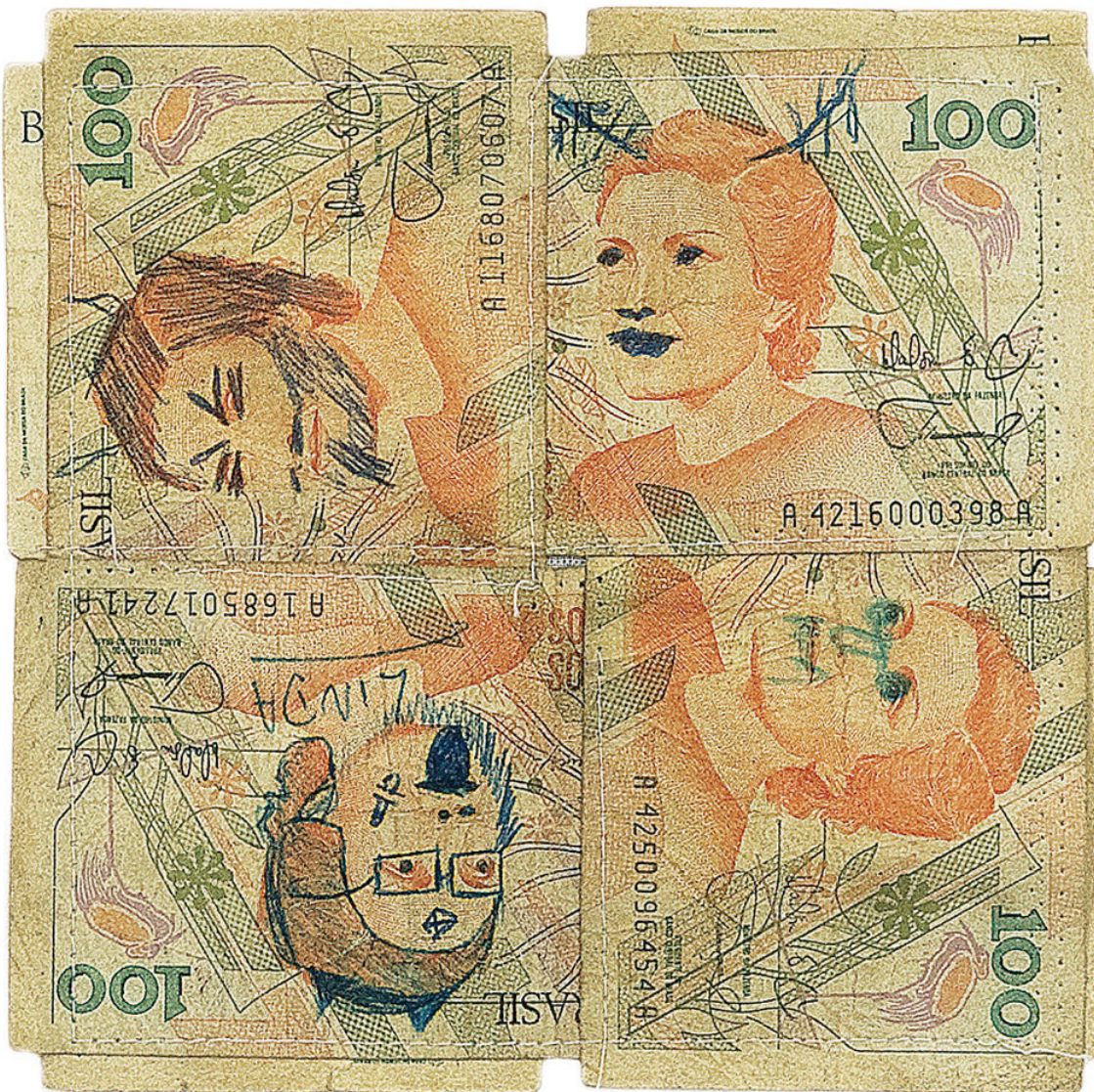
A obra de Jac Leirner é um primeiro exemplo de um espaço de propagação de percepções que não convergem para um sentido único. “Opera por paradoxos, ofertando, a cada trabalho feito um par de sentidos em conflito aberto, os quais se proliferam irresolutos e quase sempre em simultâneo” (ANJOS, p. 11, 2012) ao dissolver as funções originais dos “artefatos” da economia brasileira a partir de uma materialização desses elementos como objeto artístico. Algo completamente plausível ao considerar que são cédulas “inúteis” – destituídas de valor monetário – já que, nas palavras de Oscar Wilde, “toda arte é completamente inútil”.

A resistência a qualquer modelo explicativo rígido é um índice de vigor da produção de Jac. A série “Os Cem”, – produzido com as cédulas da década de 1980, período de maior aceleração inflacionária da história brasileira –, retira de circulação milhares de notas de 100 cruzeiros, e, apropriando-as, interrompe o processo de incessante descarte de notas. O próprio título do trabalho é uma crítica homófona de “sem”: um apontamento para uma situação econômica de destituição material. Aqui ocorre um processo de ressignificação típico do trabalho da artista, ou seja um “virtual desmanche de limites rígidos”, nas palavras do curador Moacir dos Anjos.

Retiradas de circulação e ressignificadas, essas notas são registro, portanto, de um valor que já não possuem. Destituídas do poder, anteriormente inequívoco, de conter, em sua múltipla e instantânea aceitabilidade, um repertório de futuros possíveis, aquelas cédulas são pouco mais que memória de um acerto social que não mais vigora. (ANJOS, p. 19, 2012)

Um dos pontos mais interessantes do trabalho de Leirner é como a artista trabalha alterações nas cédulas; algo que partiu de observar o que pessoas anônimas escreviam ou desenhavam sobre as notas de 100 cruzeiros, endereçadas a qualquer um que por acaso as pegasse. Aqui, a paulista burla coletivamente o paradoxo do papel-moeda e recria a memória retratada ali, afirmando-a e reconhecendo-a como algo único.





■  
Jac Leirner  
Os Cem (1987)

Também num questionamento dos aspectos de representação e trabalhando com a apropriação da cédula como espaço a ser ocupado está a artista americana Hanna Von Goeler. O projeto *Currency*, que Von Goeler trata mais como “crônicas”, iniciou-se em 2010 a partir de uma angustiosa relação com o dinheiro e as imagens ali retratadas. Ao explorar aspectos éticos, políticos e estéticos que envolvem as noções do papel-moeda, a artista problematiza – em 500 cédulas pintadas em aquarela e guache – as conotações de circulação do dinheiro; “como dinheiro é só sobre troca – [mas] de ideias, éticas, culturas, etc.”

Assim como na obra de Jac Leirner, no trabalho de Hanna o papel-moeda é o mediador de troca com o público. Contudo, enquanto Leirner traz questões de apropriações cotidianas – numa demonstração gráfica da relação do indivíduo com a cédula –, a nota em Hanna mostra-se portador de identidades e pontos sub-representados no cenário americano. “Desenhar e pintar em dinheiro faz

com que a gente perceba suas qualidades reprodutivas, assim como nos permite uma visão dos diversos papéis que aquele objeto representa”. Aqui, de acordo com a artista, pintar diretamente no papel-moeda é uma forma de *empoderamento*: uma ação que usurpa o poder controlador da função do dinheiro na sociedade, ao determinar e alterar as efígies, as formas, as cores e a composição do padrão monetário. Os dólares de Von Goeler, portanto, exploram os limites do poder de apropriação da nota: “nós temos o poder para definir e assim evitar ser definidos pelas nossas cédulas”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Informações livremente traduzidas e obtidas no site oficial da artista: <http://www.hannavon-goeler.com/>

→  
Hanna Von Goeler  
*Currency* (2010)

\$  
As notas  
não voltam  
à circulação,  
sendo vendidas  
individualmente  
ou em conjuntos  
de oito de até  
10 mil dólares



De forma semelhante, particularmente no aspecto de questionar as identidades (oficiais) representadas, a série *Quimera* do artista argentino Pablo Boneu segue essa linha crítica. A própria referência ao monstro grego híbrido – com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão – no título da obra já mostra uma problematização proposta pelas colagens realizadas com tiras de diferentes cédulas válidas; ainda em circulação. Trituradas pela *Money Destroyer* – máquina criada pelo artista especialmente para este fim e disponível ao público nas exposições –, Boneu “remonta” a nota, não só recriando outros sentidos para os personagens e demais imagens representadas, mas demonstrando o caráter homogêneo e universal da identidade visual do papel-moeda. Os três aspectos mais recorrentes, como vultos da historiografia nacional, fauna local e monumentos urbanos, são ferramentas da narrativa da cultura nacional que, claramente, marginalizam os demais aspectos culturais do país.

<sup>14</sup>Declarações (livremente traduzidas) dadas à curadoria da Galeria Hilario Galguera, em 10 de novembro de 2011, para a exposição *Instrucciones para destruir dinero*. Disponível em: <http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=109>. Acesso em 08.05.2016.

Quando Pablo Boneu tritura cédulas de libras, pesos, euros e dólares, e une suas tiras numa única colagem, essa questão de uma cultura oficial achatadora fica evidenciada. Além disso, as criações de Boneu propõem também ressignificar o valor do dinheiro, subvertendo a ordem vigente algo que, segundo o artista, “contribui para confundir o verdadeiro valor que as coisas possuem. (...) Quando você tritura as primeiras notas, se dá conta que elas não passam de papeizinhos”.<sup>14</sup> A série de colagens são, assim, uma tentativa de desconstruir simbolicamente essa realidade hegemônica, problematizando um “esforço de construir uma realidade inútil e dos monstros que surgem dela”.





↑→  
Pablo Boneu  
*Quimera* (2011)

€  
Cada obra da série  
de Boneu vale em  
média 5 mil euros,  
individualmente



Lourival Cuquinha é outro artista que atinge, no campo da materialidade, a partir de cédulas ressignificadas, o campo de reflexões acerca do controle que a sociedade e a cultura oficial exercem sobre a liberdade individual. A série de trabalhos intitulado *Financial Art Project* – embora seja mais uma crítica ao mercado de especulação da arte –, trata do dinheiro e sua relação direta com a identidade nacional ao utilizar cédulas costuradas para formar a bandeira nacional de seu respectivo país. “Tudo aqui se relaciona com a ideia de valor. Tanto o valor do trabalho quanto o valor de mercado; o valor ideológico das bandeiras e dos territórios; o valor das peças e o valor agregado das obras de arte”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Lourival Cuquinha fala da obra “*Financial Art*” leiloadada na ArtRio Fair. Setembro de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=opM8-ppKKZs>. Acesso em 08.05.2016.



↑  
Lourival Cuquinha  
*Violência Gratuita: Porra, Merda, Caralho #2, Foda, Buceta, Cu #2* (2014)

↗  
*Arte Financeira Amor, Ordem e Progresso* (2013)  
118 × 150 cm

→  
*Céu nacional* (2012)



Embora os artistas anteriores problematizem de forma interessante a questão do valor e da representação no papel-moeda, nenhum lida com seu aspecto primordial de meio circulante; mais especificamente com o retorno à circulação, após ser apropriado como objeto artístico. O quesito circulação é relevante quando a cédula passa para o campo da arte pois aqui há um enorme potencial de difusão da mensagem artística. Cildo Meireles, por exemplo, é um artista que percebeu a cédula como meio de comunicação de massa e, portanto, usa-a como tal.

Hans-Peter Feldmann também lida com essas questões. Após receber 100 mil dólares do 8º Prêmio Hugo Boss em 2011, Feldmann optou por uma instalação inteiramente composta pelo valor integral do prêmio em notas de um dólar. O artista alemão instruiu a equipe do Guggenheim a usar cédulas usadas, com o aspecto de “vida cotidiana”, de ser um dinheiro com uma “vida passada”, pois cédulas novas levariam a uma interpretação equivocada de capitalismo e poder. Após o fim da exposição efêmera, que durou seis meses, as notas retornaram à circulação pelas mãos de Feldmann.<sup>16</sup>

De forma similar, mas potencializada, a circulação é apropriada por Cildo Meireles. Frases escritas em cédulas tais como jogos, piadas, correntes e ditos populares já eram prática comum no Brasil. Portanto, quando o artista carioca lança o *Projeto Cédula*, parte das *Inserções em circuitos ideológicos* iniciado na década de 1970, ele se apropria de um circuito que já era utilizado como suporte de mensagens anônimas. Ao carimbar frases provocativas – como “quem matou Herzog?” ou “o que aconteceu com Amarildo?” –, Cildo usufrui de um meio de comunicação de massa para, nas palavras do artista, indagar perguntas de “respostas que o povo quer. (...) A matéria prima é o dinheiro, né? O suporte é dinheiro. Quer dizer, é feito a partir do que é o dinheiro, na verdade. O valor estampado é uma abstração, né?”.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> *Carbono entrevista Cildo Meireles*. Revista Carbono # 04. Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/edicoes/04/>. Acesso em 09.05.2016

<sup>16</sup> *Artist's Guggenheim show: 100,000 \$1 bills on the wall*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/04/29/arts/design/german-artist-hans-peter-feldmanns-installation-100000-1-bills-on-guggenheim-walls.html>. Acesso em 09.05.2016

Em relação às cédulas do *Zero Cruzeiro* e *Zero Dólar*, litografias produzidas com as dimensões e cores habituais dos padrões monetários respectivos, Cildo retoma a potencialidade de disseminação do papel-moeda – portador de um poder oficial e de uma visibilidade comunicacional. Particularmente em *Zero Cruzeiro*, há além do procedimento sofisticado da gravura, imagens cuidadosamente escolhidas, sendo objetos críticos que funcionam como paradigmas de valor. Nisso há uma intenção de cuidado na concepção – por um processo de imitação – numa vontade de ocorrer uma breve confusão, como se fossem verdadeiras, mas numa proposição crítica ao trazer figuras de índios e pacientes de hospitais psiquiátricos – em circulação.

O dinheiro é o meio circulante por excelência, seu trânsito é interrupto e atinge lugares distantes, ele penetra no tecido social assumindo a função fundamental de realizar trocas comerciais. Ele pode ser descrito mesmo como uma espécie de encarnação da mobilidade que não encontra fronteiras impenetráveis ou limites para sua ação. Notadamente, para além disso, em alguns de seus trabalhos o dinheiro assume perversamente não apenas a função de realizar as trocas comerciais mas surge como possibilidade de socialização. (RIVITTI, p. 59, 2007)



←  
Hans-Peter Feldmann  
*8º Prêmio Hugo Boss*  
(2011)



✓  
*Detalhe*  
A equipe do Guggenheim  
levou aproximadamente  
13 dias para afixar todas  
as cédulas

↓  
Hans-Peter Feldmann  
*One Dollar Bill with  
Red Nose* (2012)





↑  
 Cildo Meireles  
 Zero Cruzeiro (1974)

→  
 Projeto Cédula  
 O que aconteceu com  
 Amarildo? (2014)



- ← Cildo Meireles
- ✓ Projeto Cédula, Inserções em circuitos ideológicos (1970-1976)



Felizmente, essas possibilidades de socialização – ou apropriações críticas da nota – não se restringem à classe artística. Historicamente, embora não haja um registro formal, cidadãos têm escrito e desenhado sobre notas, numa expressão espontânea de apropriação e questionamento. A Cédula Anarquista, por exemplo, criada por dois indivíduos anônimos, é também um ato de “uso adequado”. De acordo com os administradores da ação, a iniciativa surgiu após ambos perceberem a frequência de textos religiosos escritos nas cédulas, que deveriam conter mensagens mais problematizadoras. A página nas redes sociais foi criada em maio de 2015 e, em um ano, acumula mais de 130 mil seguidores.

O propósito da ação, entretanto, apesar da principal forma de visibilidade ser virtual, é atingir pessoas fora da página. Assim, as 864 cédulas interferidas até o momento foram postas novamente em circulação após o registro. No decorrer do processo prático, o grupo a princípio escrevia frases soltas, chamando atenção para o anarquismo, fundamento ideológico da ação. Posteriormente, as frases passaram a serem atribuídas ao animal que as diziam. Nisso, a fauna e a República tornaram-se porta-vozes: “Riscamos seus nomes e botamos um que achamos mais ligado a frase, ou o seu autor. Ao criarmos a página vimos que isso tornou as cédulas muito mais atraentes que apenas escrever as mensagens”.

Em entrevista, os criadores relataram que o objetivo é obter um retorno da população a quem a Cédula Anarquista convida, virtual e fisicamente, a ser agente multiplicador dessa ação. Embora a relação com o público se dê majoritariamente pela página na rede social, onde os criadores recebem “um *feedback* sobre o conteúdo, [tendo] uma oportunidade de debate que não rola no dia-a-dia”, há encontros esporádicos no processo final de criação: “gastar o dinheiro para obter mais cédulas com o troco”.

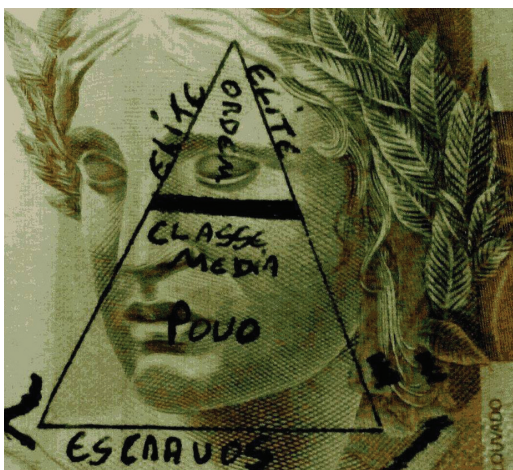
<sup>18</sup> Entrevista realizada com a Cédula Anarquista no dia 29 de abril de 2016. Os criadores da ação optaram por manterem-se anônimos; incluindo formação e cidade de origem.

*O retorno nas relações cara-a-cara não é muito frequente. A maioria dos trabalhadores do comércio estão muito atarefados para parar e ler a cédula em nossa frente. Mas eventualmente vemos cenas. Certa vez no ônibus o cobrador entregou a cédula para uma idosa que entrou pouco depois de nós. A idosa sentou e mostrou a cédula para uma criança que a acompanhava, ambas riram. Não me recordo mais o conteúdo daquela cédula, mas sei que tal mensagem dificilmente chegaria a elas de outra forma. Quanto à página, o crescimento foi surpreendente e muito acima do esperado. A adesão de pessoas a prática foi recompensadora. Mas a realização final será quando uma cédula anarquista escrita por outra pessoa chegar em nossas mãos. Estamos no aguardo.*<sup>18</sup>

Apesar de ser uma dupla de indivíduos, um ponto interessante é o aspecto colaborativo da página. Os organizadores recebem contribuições de dezenas de pessoas de todo país e do exterior (estas interferências sendo no padrão monetário do país, como o dólar e o euro).

A Cédulativa, outra página de anônimos que visa uma apropriação e uma circulação mais complexa e problematizadora do papel-moeda, questionando suas ordens sistemáticas e relações materiais e simbólicas, também dissemina esse objeto de forma autônoma e colaborativa. A contribuição do público-autor, assim como no caso da Cédula Anarquista, reorganiza cenários culturais ao disseminar essas apropriações dentro da memória coletiva. Aqui não é mais o caso de uma representação oficial e distante, mas de uma memória nacional corrigida pela sua própria população.

Esse, inclusive, é um dos aspectos positivos da cultura jovem, que decorrem da constatação, parafraseando Aloísio Magalhães, de que a forma civilizatória dos países velhos e ricos não trouxe felicidade a nenhum de seus povos. Há aqui, portanto, um maior potencial de invenção e criação. Conforme fica perceptível nas apropriações do real, a identidade brasileira ainda não está sedimentada a parâmetros culturais definitivos. “A contrapartida positiva da maior fragilidade é a maior flexibilidade diante da inovação”. (MAGALHÃES, p. 26, 1997). ¶



■ Cédulas apropriadas enviadas de forma colaborativa para o Cédulativa (2015)

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
2010

2 REAIS

2

NÃO ENSINE AS  
MENINAS A  
SE PROTEGER  
DE ESTUPRO.  
ENSINE OS  
MENINOS A  
NÃO SEREM  
ESTUPRADORES.

MÃE  
FEMINISTA

REPÚBLICA

DEPARTAMENTO  
BRASIL







{3}

## COLE AQUI: PRÁTICAS EXPERIMENTADAS

Considerando os discursos e narrativas descritas nos capítulos anteriores, é sintomático dizer que há aqui uma experiência concreta de uma realidade social insatisfeita com a atual representação gráfica das notas monetárias do país. Mas como a arte pode promover uma ação transformadora dentro desse contexto social? De que maneira poderia ressignificar esse discurso oficial através da imagem? E como inventar e fazer circular dispositivos, de forma a deslocar – ao menos minimamente – estruturas de poder?

Estes são os três impasses concebidos, no qual a série *cole aqui* permeia. Eixo disparador e finalizador da presente pesquisa, a ação, desenvolvida em três etapas e primeiramente realizada em meados de 2015, teve como moção propor uma ocupação da cédula de dois reais<sup>1</sup> por terceiros, no intuito de dar visibilidade àquelas imagens inoficiais cujo usuário-participante define como mais representativas, adequadas, ou necessárias<sup>2</sup>. A pergunta-base a ser respondida de forma imagética, portanto, era “o que você colocaria aqui?”; algo que permaneceu em todas as instâncias da produção. A segunda etapa, realizada no final do mesmo ano, seguiu uma linha similar de ocupações simples e de face única, feitas sobre uma “cédula” impressa em sulfite.

Nessas duas primeiras execuções, criou-se uma proposta básica de preenchimento unilateral, retirando apenas o rosto da efígie da República e

<sup>1</sup> A nota de dois reais foi escolhida por ser a cédula de menor valor monetário em circulação. Assim, entende-se que, numa escala diária, manipula-se, troca-se e lida-se mais com essa nota, em comparação com valores mais elevados. Como *cole aqui* tem um caráter inclusivo, é de interesse do trabalho pensar numa escala socioeconômica ampliada; abarcando todos os usuários que o papel-moeda teoricamente representa.

inserindo um convite ao exercício: “cole aqui”. Posteriormente, a terceira – e última série –, desenvolvida em 2016, traz uma proposta ampliada e amadurecida, de intervir direto no real brasileiro. Aqui, a principal diferença entre as três ações é a relação entre sujeito e resultado, pelo modo como a coleta das identidades foi adaptada. Com isso, há uma escala “evolutiva” de uma produção mediada, para uma produção executada, para uma produção traduzida; sendo respectivamente, em termos de coleta: uma ação prática, uma ação dialógica e uma ação dialógica-virtual. Essas particularidades serão especificadas a seguir.

\$

Ao ser originalmente pensada como obra participativa, a primeira série *cole aqui* propunha um ato de reapropriação da nota pela ação própria do sujeito. A cédula ocada era, portanto, entregue com uma breve explicação, enfatizando que o recorte apenas da face não era um fator restritivo, mas meramente ilustrativo ao exercício: extrapolar era bem-vindo. Apesar de a ação mediada gerar experiências ricas em termos de representatividade e de pensar a cédula como espaço habitável, no pe-

<sup>2</sup> A primeira etapa do *cole aqui* surgiu como questionamento gerado a partir de um estudo realizado no primeiro semestre de 2015 com moedas sociais circulantes no país; mais especificamente com as três moedas sociais mineiras: a vereda, moeda comercial de Chapada Gaúcha, no Norte do estado; a lisa, implantada em 25 bairros carentes de Teófilo Otoni, no Vale do Mucuri; e a esmeralda, que impulsiona o varejo de Melo Viana, o maior distrito de Esmeraldas. O aspecto mais interessante das moedas sociais – do ponto de vista gráfico – é que são produzidas coletivamente e elegidas por voto popular. Esse processo criativo típico produz, inevitavelmente, um sujeito que se vê na cédula utilizada. Entre as seis entrevistas realizadas com membros criadores e gestores dos respectivos bancos comunitários, esse discurso identitário era recorrente. Quando perguntados se se identificavam com o real da mesma forma, a resposta era unânime: “não”.



↑  
Versão bruta  
do *cole aqui*  
(2015)

↓  
15 notas do primeiro  
experimento *cole aqui*,  
produzidas pelos  
participantes



ríodo de três meses em que 50 cédulas foram distribuídas, apenas 15 foram devidamente ocupadas e devolvidas. Por colagens, desenhos, costuras e justificativas escritas a próprio punho no verso, a primeira experiência do *cole aqui* disparou a potencialidade – ainda que mínima – de uma habitação personalizada na nota; de natureza crítica, estética e lúdica.

Essas micro-ações, apresentadas de maneira colaborativa e consultativa, partiram de um entendimento da arte relacional e de sua capacidade em revitalizar a participação – individual e coletiva – no espaço público. A referência inicial consistia em projetos artísticos cujos processos são baseados em princípios de diálogo social – politicamente engajados –, que tendem a impactar a esfera pública pelo seu aspecto de ser um provedor de contexto ao invés do tradicional provedor de conteúdo; o papel do artista sendo de mediação e não de proposição. Dentre os reajustes de *cole aqui*, esse eixo ideológico foi conservado.

Houve, portanto, nessa primeira etapa, um componente didático-problematizador que foi trabalhado no espaço-tempo particular dos 15 sujeitos-autores na superfície ocada da nota de dois, posteriormente unidas<sup>3</sup>. Com isso, esse lugar a ser preenchido por identidades icônicas e suas complexas respostas gráficas à cultura nacional, foi ocupado de forma inigualável.

<sup>3</sup> As 15 notas entregues foram costuradas, simulando uma colcha de retalhos, numa inspiração mesclada de Jac Leirner e Aloísio Magalhães. Aloísio entra com sua afirmação de “a cultura brasileira não é eliminatória, é somatória”. A ideia fundamenta-se em um discurso do designer em 1980, quando, apontando para uma política cultural que se dispusesse a conhecer o Brasil, traçou a necessidade de identificar seus múltiplos referenciais, redescobrimo, numa visão do conjunto – do todo cultural – a heterogeneidade do país. A colcha de notas, portanto, propunha uma agregação crônica de novos relatos visuais, numa ação somatória permanente dos brasis sugeridos.

*Brasil das raças, Brasil das uniões,  
um só povo multicolorido, multiforme.*

*Para tornar as cédulas menos  
frias e mais a cara do Brasil.*

*Representa a voz dos brasileiros,  
parte de uma democracia.*

*Representa a diversidade  
da nossa população.*

Nesse ponto, talvez seja mais interessante tratar as coletas da pesquisa como sugestões ao invés de respostas: infinitas possibilidades sugestivas. Ao focar no elemento sugestivo da participação, há uma implicação da abertura da obra, que opera parcial, mas relativamente livre, em função de seu “destinatário”. Em *A obra aberta*, Umberto Eco cita essa estratégia deliberativa da arte, compreendendo que uma obra artística que sugere é também uma obra que pode ser executada com toda potencialidade emocional e imaginativa do sujeito-interpretador<sup>4</sup>, possibilitando uma resposta livre.

A intenção do *cole aqui* é exatamente essa: proporcionar uma interpretação livre que lance outras interpretações e, com isso, operar por paradoxos – sem afirmar sentidos únicos e inverdades homogêneas –, num estímulo ao sujeito a responder às entrelinhas de significado da imagem oficial. Reconhece-se, contudo, que *cole aqui* não é uma obra completamente aberta. A nota é finita, em sua ideia de estar “concluída”, mas por surgir do diálogo, reverbera também numa ocorrência ilimitada de relações possíveis. Isto é, a apropriação traduzida “fechada” ainda gera, além de inúmeras interpretações para além da descrição, um eixo disparador de possibilidades de ocupação por parte de um terceiro sujeito que reconheceu-se – ou não – naquela cédula ocupada.

Apesar da baixa aderência do primeiro experimento do *cole aqui*, as 15 ocupações e suas brasilidades distintas foram o estímulo para dar sequência à série, com a consciência da necessidade de ajustes práticos e realistas, a fim de ampliar a quantidade de sujeitos-autores; estes mantidos intactos como “sugestores” das vozes e narrativas que deveriam ser expressas, substituí-

O congresso nacional  
representa a voz  
dos brasileiros,  
parte de uma  
democracia  
atualmente  
infringida

Brasil das Regões

BRASIL DA UNIÃO

UM SO' POVO

MULTICOLORIDO

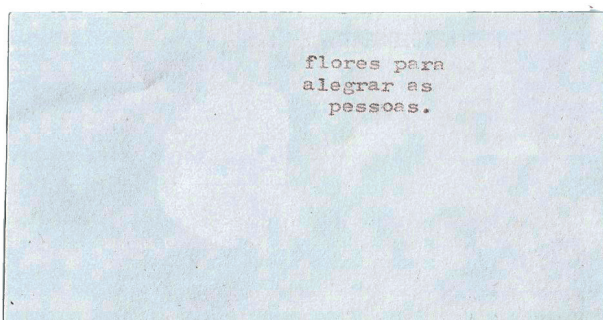
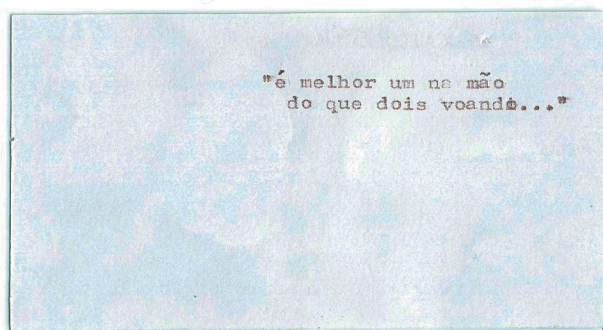
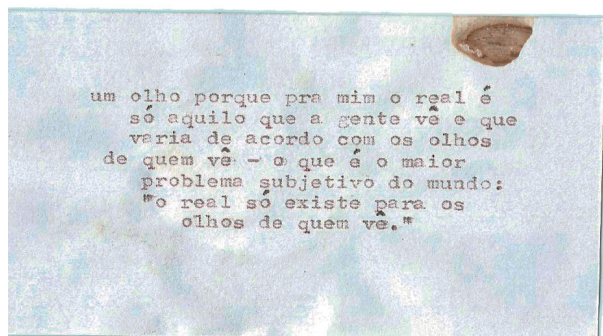
MULTIFORME

Livia

Representa a  
diversidade da  
nossa população

~~Para~~ com os cuidados  
das com segurança  
preservem nossas crianças  
e assim tenham um  
futuro promissor, saudável,  
e comprometido com a  
sua comunidade.

■  
Verso  
cole aqui  
(detalhe)



<sup>4</sup> Ao tratar espectadores ativos como interpretadores, Jacques Rancière pontua que há uma implicação que a política da participação pode ser mais efetiva não numa apresentação anti-espetacular da comunidade ou no argumento de que uma mera atividade física corresponderia em emancipação, mas na construção de um senso da capacidade individual de inventar nossas próprias traduções – sem um artista mediador. Esse princípio seria um desdobramento desejável num momento de exposição da obra, por exemplo, quando uma possível reação fosse não uma divisão da “audiência” entre ativos (selecionados na coleta) e passivos (alheios à situação) – capazes e incapazes –, mas de um convite ao sujeito a uma reflexão – especificamente em cole aqui – sobre a representação contida na cédula e, posteriormente, a serem também autores-apropriadores.

das ou preservadas. Na segunda etapa, portanto, realizada no final de 2015, há abandono do papel do artista como mediador, passando a uma função de “executor” das identidades sugeridas a partir de pesquisas rápidas e colagens simples. Como os participantes passam a agir de forma dialética e não mais atuante – em termos de produção –, houve essa preocupação (um tanto prescindível) de imitar uma estética não-artística<sup>5</sup>.

Assim, a terceira e última etapa traz, catalisando o retorno rápido da coleta dialógica, uma expansão do público participante a partir de um questionário virtual, amplamente difundido para além das esferas pessoais – para sujeitos anônimos e desconhecidos. Lançado no final de fevereiro desse ano, 126 “sugestores” aderiram ao *cole aqui* ao responderem três perguntas: 1) Você se sente representado pelos animais na cédula do Real? Por quê? 2) Você se sente representado pela imagem da República? Por quê? 3) O que você colocaria na cédula do Real e por quê?

<sup>5</sup> Na segunda série desenvolvida, houve a preocupação em seguir uma estética semelhante às colagens feitas pelos participantes na primeira fase: composições relativamente simples, com imagens conseguidas majoritariamente por um mecanismo de pesquisa virtual a partir das palavras-chaves relatadas na sugestão. Por isso, embora aqui também seja tecnicamente um processo de tradução gráfica, essa etapa deve ser vista mais como uma ação de execução; num sentido de montagem alheia à possibilidade de uma composição-ocupação mais complexa. Aqui, especialmente em relação à terceira série, não há um cuidado estético-artístico; o foco sendo mais o texto datilografado no verso, contendo o relato do participante.

48% não se sentem representados pela fauna brasileira. 81% não se sentem representados pela alegoria da República. São resultados significativos que refletem já num nível quantitativo a complexidade da esfera sócio-cultural brasileira, mas, mais especificamente, há na heterogeneidade das justificativas um desejo de reparação histórica. Os relatos de indignação – num grito por reconhecimento –, aliás, foram essenciais para amadurecer a materialização do *cole aqui*, em termos de postura crítica e ideológica. Nas duas etapas iniciais da obra, o real foi digitalizado e replicado numa face única; seu reverso esquecido e sua potencialidade como suporte ignorada. Agora, as cédulas apropriadas são reais *reais*, a fim de trabalhar, além da tradução de vozes suspensas, a ácida relação do papel-moeda com a identidade nacional, numa apologia ao delito.

Não é irônico pensar como uma cédula totalmente falsificada circula – até ser descoberta – com um valor absoluto e inquestionável, enquanto uma cédula autêntica, mas apropriada pelo sujeito que ela representa, “adequando” sua identidade gráfica e aproximando-a da memória coletiva, é inutilizada, degradada, desvalorizada? Como um portador da identidade nacional deixa de ter valor – ambigualmente – quando uma subcultura é transferida, transposta, transplantada para o espaço oficial?

Em uma das sugestões do *cole aqui*, um sujeito-autor afirmou que não via a necessidade de mudança, argumentando que não há “necessidade real de representação popular em papel-moeda. É algo padronizado e que não muda em nada a vida de ninguém. Já consideraram o tamanho do investimento monetário necessário para fazer uma mudança dessas? Dinheiro que deveria ser usado em saúde e educação”. Pensando em termos de iconoclastia, a resposta é simples (e já tratada no início do capítulo anterior): imagem é *poder*.

Aqui é necessário falar das motivações iconoclastas que permeiam a série *cole aqui*. Pela natureza e pela condição das imagens, por sua ontologia e por sua função – ou pela possibilidade dessa função –, entende-se que a primeira motivação iconoclasta é de cunho político. David Freedberg (1992) traça um comparativo histórico, explicitando as revoluções francesa e russa, ao apontar uma execução minuciosa de todo simbolismo do regime anterior, eliminando todos os vestígios imagéticos do passado negativo. Aqui, entende-se que

“suprimir as imagens de uma ordem repudiada e odiada significa inaugurar a promessa da utopia”. (FREEDBERG, p. 435, 1992).

Usurar a face oficial da República, portanto, trabalha com as duas reações opostas da iconoclastia: da adoração e da destruição. Essa relação complexa de um vulto da representatividade é algo eminente quando as porcentagens do questionário são tratadas por si só. Por ora, considerando a força iconográfica do *rosto*, é interessante salientar primeiramente os 81% (somando os “nãos” aos “outros”) que não se identificam com a face da alegoria estampada no real. Por quê? Porque ela não condiz com a realidade.

Relembrando a Lei nº 8.697, a nota – patrimônio da União –, deixa de ser, após um risco – intervenção espontânea e popular –, um bem cultural. Trabalhar uma iconoclastia irônica aqui, torna-se essencial. Busca-se, nisso, expor o monumento inviolável – da cultura e da identidade cristalizada – e sua idiotice como unanimidade nacional. Idiotia aqui, no sentido original grego de indivíduos absolutamente isolados, incapazes de comunicar entre si e de tecer uma rede heterogênea de cultura. E irônico no cuidado ao lidar com determinadas sugestões transpostas, formando composições imagéticas mais ácidas (especificamente em relação à presença da efígie).

Ao ocupar esses lugares, é perceptível que é preciso considerar a espontaneidade do comportamento e das demonstrações individuais de ressentimento. Se Raymond Williams coloca que a cultura em comum depende de uma mudança radical na organização econômica da sociedade, é relevante, então, pensar na forma como o indivíduo lida com o dinheiro. Aqui, a relação com a própria identidade torna-se um interessante eixo para o deslocamento da cultura para o comum; já que lança movimentos de subculturas, transcendendo as polaridades do debate – “ou é alta cultura e portanto elitista, ou é cultura de massa e portanto lixo cultural” (CEVASCO, p. 142, 2003), algo que transparece no discurso oficial.

Por isso a urgência do delito, de interferir direto na nota, no suporte autêntico, prescrito de correção. Numa perspectiva iconoclasta, há uma consciência histórica na destruição de obras de arte: os “profanadores” conhecem perfeitamente o valor financeiro, cultural e simbólico daquilo que será depredado. Logo, a força desse delito na nota – obra oficial do Estado – é inquestionavelmente



Você se sente representado pelas imagens do Real?

- ☒ Sim ..... 52%
- ☐ Não ..... 36%
- ☐ Outro ..... 12%

Por quê?

---



Você se sente representado pela imagem da República?

- ☐ Sim ..... 19%
- ☒ Não ..... 76%
- ☐ Outro ..... 5%

Por quê?

---



O que você colocaria na cédula do Real e por quê? Pode ser qualquer coisa, desde que você se sinta representado.

---

superior a uma proposição crítica em qualquer outra superfície (como nas duas primeiras séries do *cole aqui*).

Sendo assim, propõe-se uma segunda problematização: a quem interessa manter uma identidade que não condiz com a brasileira? Por que o Banco Central, que se diz em constante estudo em relação à temática da identidade nacional, mostra-se totalmente negligente em relação à mesma? Nos capítulos anteriores, mostrou-se como a cédula é meio de comunicação, encenação da narrativa oficial e materialização gráfica de poder e valor. Transpor identidades marginalizadas, culturas esquecidas e histórias apagadas, faria alguma diferença?

Em *Fenomenologia do brasileiro*, Vilém Flusser discorre sobre a falta de articulação da massa heterogênea na sociedade brasileira, numa consequência da perda da historicidade traçada anteriormente. O teórico tcheco, dessa forma, sinonimiza a “ninguendade” de Darcy Ribeiro, tratando o sujeito como “desenraizado”, mas, talvez mais certo: como alguém ao “mar proletário e subproletário”, como homens atordoados que “flutuam”. É inevitável a relação: o mar de Flusser é composto pelas vozes majoritárias do *cole aqui*. “Trata-se de massa humana desenraizada, que perdeu suas estruturas arcaicas, inadaptáveis (...), sem criar novas, a não ser a estrutura da máquina e o ritmo do aparelho”. (FLUSSER, p. 7, 1998). Essa aculturação violenta de sujeitos que “não tomaram posse nem da sua terra nem de si mesmos” (idem) gera, de acordo com o autor, um caos mental e espiritual; que desponta, claramente, nas respostas coletadas pela obra.

Nas sugestões do questionário virtual, por exemplo, apenas 24 participantes afirmaram se identificar com a figura da República, mas, curiosamente *ainda assim* propuseram modificações na identidade gráfica do dinheiro brasileiro. O real não é *real* suficiente: ainda fomenta uma sensação de incompletude identitária – uma consciência indeterminada –, fruto de um processo de aculturação colonial<sup>6</sup>. A intenção aqui não é avaliar em um nível psicanalítico ou fenomenológico o efeito da ninguendade flutuante no brasileiro contemporâneo, mas sim problematizar como essa forma se exterioriza de maneira conflituosa e contraditória num simples exercício de proposição artística.

<sup>6</sup> No capítulo 1 manipulou-se conceitos de identidade – as principais sendo a identidade social e a identidade pessoal. Para falar das identidades do *cole aqui*, entretanto, é interessante trazer novamente a identidade social, numa definição colocada por Édouard Glissant (1990). O autor martinicano, ao argumentar por uma apropriação ativa da cultura colonial pelo colonizado – advogando por uma unidade flutuante de diversidade –, critica a chamada “identidade de raiz”, ou, em outras palavras: a identidade nacional.

As atribuições dadas à raiz de Glissant contêm todos os pontos de narrativa da cultura nacional, vistos nos capítulos anteriores: é gerada a partir de um mito fundacional e de uma tradição inventada; é “santificada” por uma violência oculta de filiação por essa nova tradição; é ratificada por uma falsa legitimidade que “permite” uma possessão territorial; é preservado ao ser projetado em outros territórios. “Identidade de raiz, portanto, enraizada através do pensamento de si mesmo, do território e colocada em moção pelo pensamento do outro”. (GLISSANT, p. 78, 1990). Para o *cole aqui*, é interessante apropriar essa ideia de enraizamento e projeção em outros territórios, pensando que o “outro território” pode ser, aqui, outro território de cultura brasileira.

Com isso, Glissant aborda outra identidade, que circunscreve bem as identidades que emergem em *cole aqui*: a identidade relacional, de reconhecimento. Esse tipo de identidade surge a partir de uma hibridização harmonizada, ligada não à criação da nação, mas à uma consciente e contraditória experiência de contato entre culturas. Essas relações, ao se formarem numa rede heterogênea “caótica”, não planejam qualquer tipo de legitimação enraizada e, com isso, circulam livremente, recriam-se livremente.

Culturas pós-coloniais – como a martinicana de Édouard Glissant e a brasileira –, “tocadas por outras”, nas palavras do autor, são culturas que sofrem um processo crônico erosivo de assimilação que reage violentamente a qualquer tentativa de ruptura com a cultura oficial; com a raiz, com o território e com a filiação: a frágil (mas violenta) máscara da colonização.

**Sim** [me identifico], porque são animais que fazem parte da fauna brasileira. **Sim**, porque sou nacionalista e se esta é a imagem da “minha” república eu identifico-me. [Colocaria] pão de queijo. Porque além de ser nacionalista, sou regionalista. Acho que deveria haver uma variação de “símbolos” que identificassem as regiões do país.

**Sim**, valorizo os animais pertencentes aos biomas brasileiros. **Sim**, é uma imagem universal sobre a justiça e a igualdade. A imagem indígena ou de uma árvore é bem legal.

**Sim**, acho bonitinhos os bichos, a moça, a dona república e tudo mais. **Sim**, simpática. A moça da república tá bacana, mas eu colocaria também o Silvío Santos.

**Sim**, elas trazem imagens de animais da nossa fauna. **Sim**. Um gato.

**Sim**, representa símbolos brasileiros e eu sou brasileira. **Sim**. Um índio. Não sou índia, mas acho que representa o povo brasileiro que foi esquecido por anos.

**Sim**, representam a fauna, não faces políticas, etc. **Sim**. Talvez imagens da flora.

**Sim**, representa a diversidade natural do nosso país e esse é um dos nossos principais atrativos. **Sim**. Poderíamos pensar em coisas mais culturais de fato. Grandes cantores e compositores, escritores ou pessoas de notoriedade para a nossa pátria. Mas, sinceramente, nunca havia pensado nisso.

Curioso, não? Outras sugestões de ocupação oriundas daqueles que se dizem satisfeitos e completamente representados pela identidade retratada na cédula são de um globo terrestre, um sertanejo, árvores “para estimular sua preservação” e uma substituição dos animais que evitam “a possível exaltação de personalidades” por “personalidades brasileiras que tiveram grandes feitos representando o país, como atletas olímpicos, ou, por exemplo, o Aryton Senna, etc”. Dentre os 126 participantes, e eliminando respostas contraditórias, apenas nove mantiveram-se fiéis à República e sua tartaruga. Dentre os nove, três atestam indiferença, porque “não faz diferença”, porque “não altera em nada a vida de ninguém”, sobrando seis brasileiros “patriotas”:

*Sim, porque são animais da fauna brasileira. Sim, porque ela sempre esteve estampada nas notas desde o meu nascimento (socialização primária). Manteria o desenho original.*

*Sim. Sim. Imagem da república mesmo.*

*Sim, são animais da nossa fauna. Não são indivíduos famosos como era antigamente. Representa algo nacional, comum a todos os gêneros, classe social, etnia, etc. Sim, representa a liberdade... Sendo que o dinheiro pode contribuir para uma isonomia material, algo essencial para a liberdade numa sociedade capitalista. A cédula do real me representa.*

*Sim, porque eu sou brasileira, e o Brasil é conhecido pela sua diversidade biológica. Sim, porque ela representa a liberdade. O símbolo da liberdade.*

*Sim, porque representa a nossa fauna, o verde de nossa bandeira. Sim. Não mudaria, a imagem da república representa o Brasil.*

*Sim, por serem animais da fauna brasileira, pode ser útil para consciência ambiental. Sim, acho uma imagem normal. Justa, que não exalta nada. Me sinto representado da forma como é.*

A pesquisa poderia seguir nesse ponto sem levantar grandes objeções junto aos sujeitos-sim, por ser, afinal, um quesito tão particular, mas é inevitável retomar Flusser e seu mar, pois aqui há a personificação de um ponto cristalizado: de uma camada relativamente estreita de pequena e média burguesia, uma espécie de elite atordoada e endógama, que se toma por “verdadeiramente brasileira”.

Ainda que se trate de grupo pequeno com influência decrescente, é importantíssimo para a compreensão do país, já que: (a) representava até há bem pouco tempo a sociedade toda, (b) criou ou possibilitou praticamente toda a cultura passada, e (c) deteve o poder político, do qual se separa atualmente com dificuldade. É um grupo trágico, porque imigrante no próprio país, ao contrário do imigrante europeu, não admite a sua própria situação para si mesmo. Toma-se, a despeito de provas óbvias, pelo contrário, como elite decisiva, e luta por um Brasil que existe apenas na sua memória e nas obras culturais por ele criadas. (FLUSSER, p. 9, 1998)

Embora a colocação de Flusser seja demasiada dura para a proposta do *cole aqui*, há certa influência de uma ideologia oficial nas respostas curtas. Sim, mas por quê? Identificar tal mentalidade como algo que nada representa atualmente é uma admissão penosa, pois seria um ato de admitir as meias-verdades da brasilidade. Seria reconhecer as estruturas subterrâneas soterradas por ideologias oficiais e confortáveis; assimiladas por esses sujeitos. “Em outros termos: tornar-se brasileiro é difícil, porque as estruturas brasileiras estão escondidas, e ninguém é brasileiro”. (idem).

Noutro ponto, é necessário também destacar os 65 sugestores que se viram representados na fauna brasileira. Novamente recorrendo a Vilém Flusser, há aqui um estereótipo, uma ideia (falsa) de uma ligação histórica à natureza, do país onde o prado têm mais flores. Flusser aponta essa relação como uma ideologia romântica importada e defasada, expondo que o pretense amor pela paisagem brasileira não passa de “subliteratura”, essa atitude estética perante a natureza sendo inapropriada. “O brasileiro vive com sua natureza de duas formas: dentro dela e sem distância, ou contra ela”. (FLUSSER, p. 21, 1998). Esse elo polarizado mostra-se na divisão clara em relação à representatividade animal do papel-moeda: 65 pró, 61 contra.

A ligação, contudo, do sujeito que assimila essa “união mítica” com o natural é tratada de forma interessante por Flusser, que a desvela como um sentimento desenraizado de uma saudade do não-retorno à terra, por estar ao “mar” – em flutuação constante. Com isso, a análise aponta para um caminho quase psicanalítico: “a perfídia é fundamentalmente o fato de a natureza se comportar aparentemente como mãe (...) e ser realmente inimiga. A natureza aqui é madrasta (...) e o brasileiro é o enteado *par excellence* da natureza. A essência brasileira é incompreensível sem este aspecto”. (FLUSSER, p. 23, 1998). Esse caráter “madrasta” da natureza – que combina historicamente riqueza aparente e pobreza *real* – consequentemente mascara ideologias, dificultando o reconhecimento de seu verdadeiro caráter, sendo uma vivência comunicada e não vivida.

Na ruptura, portanto, dessa relação ideológica imposta – no reconhecimento do caráter real da madrasta e de sua posição real perante ela –, surge um sujeito emancipado, superado espontaneamente, que Flusser denomina como “uma

personalidade que se empenha conscientemente no espírito enquanto dignidade sobrenatural (por antinatural)”. (idem). Aqui irrompe-se uma solidariedade fundamental pelo espírito humano, que aparece nas demais identidades sugeridas para substituírem anversos e reversos. Ao propor a saída do animal, esses sujeitos recriam a existência cultural brasileira e sua representação material de forma plena. Representam, logo, o hibridismo das nações – como seus sujeitos –, que operam por paradoxos e ofertam um par de sentidos em conflito aberto: irresolutos e simultâneos. Refletem que “pode-se tornar brasileiro apenas quem primeiro dá sentido a este termo. E, para poder dar sentido, precisa primeiro descobrir a realidade. E, para poder descobrir a realidade, precisa primeiro alterar o ambiente” (FLUSSER, p. 11, 1998); um ambiente alterado que, aqui, pode ser considerado o lugar habitável da cédula.

No mais, há certo tormento ao lidar com o animato, com uma relação virtual e unilateral, que impossibilita o diálogo e a compreensão desses seis sujeitos que absorveram, desde uma “socialização primária”, uma apreensão de uma noção oficial de brasilidade. Esse nível de interação foi sacrificado, e condena esse fragmento do trabalho ao fracasso pela remoção dos fatores específicos de cada um: perde-se o fenômeno, restando apenas especulações (talvez equivocadas) de indivíduos integrantes da cultura nacional, alheios às suas margens e sombras. A intenção de *cole aqui* não é invalidar esses conceitos mais conservadores, mas apontar para a potência simbólica do papel-moeda e seu poder disseminador enquanto produtor de sentidos – enquanto imagem potencialmente transformadora –, de uma narrativa socialmente construída. “A esperança é que os novos sujeitos-emancipados da participação encontrem-se capazes de determinar sua própria realidade social e política”. (BISHOP, p. 12, 2006).

Quando Boris Groys diz que a autoria tradicional de um artista individual desapareceu, o crítico alemão reconhece as ações de criação artística como um resultado de vários processos de decisão, escolha e seleção. “Essa circunstância resulta em autorias múltiplas, discrepantes e heterogêneas que se combinam, se sobrepõem e se cruzam sem que seja possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana”. (GROYS, p. 123, 2015). Portanto, a questão da autoria parcial também é um aspecto pensado desde a concepção original do trabalho. O gesto de ceder algum controle autoral ao espectador, agora sujeito-autor, é uma questão que permeia um processo de criação artística mais democrática e horizontal; enquanto o processo individual possibilita uma isenção coletiva que não é foco da presente pesquisa. Além disso, como ser soberano absoluto de imagens que serão restituídas?

Em vista disso, é preciso ressaltar que as 50 sugestões aderidas na produção final do *cole aqui* foram escolhidas pela potência de deslocar um poder histórico através da imagem. Uma imagem que, ao ser remontada e devolvida, pudesse sensibilizar e incitar uma reflexão em relação às (sub) culturas e às (sub)identidades, para eliminar, junto à ilusão produzida pelo aparelho monetário do Estado, esse prefixo inferiorizador. As formas do jogo de restituição tratado por Georges Didi-Huberman, por exemplo, são verdadeiramente “explosivas” na transformação e na substituição de uma imagem.

O que fazer para restituir alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso instituir os restos: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao “público”, à comunidade, aos cidadãos. (DIDI-HUBERMAN, p. 206, 2015)

Esse processo de restituição, de devolver a imagem, é algo pretendido em *cole aqui*: uma restituição completa, que preencha, problematize e que dê visibilidade a histórias esquecidas. A criatividade colaborativa é, portanto, um modelo social não-hie-

rárquico que implica num ponto da arte relacional, de tratar uma crise da responsabilidade coletiva. Busca-se, assim, uma restauração da potencialidade do impacto social através de uma elaboração conjunta de sentidos. Ao permear os três campos da arte colaborativa – da ativação, da autoria múltipla e do senso comunitário – o trabalho deriva da relação entre indivíduo-coletivo e obra de arte.

Todavia, é importante destacar que mesmo essas intervenções são efêmeras, voláteis. É interessante, aqui, ressaltar como a técnica do *transfer*, “evolução” da colagem incorpora poética e ideologicamente à base do trabalho. Com isso, é possível restaurar a nota apropriada à sua identidade original, caso aquela história não seja mais adequada para passar adiante, caso outra história seja mais necessária num tempo posterior ao início de 2016. Contudo, as ordens de apagamento foram acatadas pela acrílica e sim, tornam-se propostas permanentes e imutáveis, mas não devem ser vistas como contraditórias: são ainda formas de resistência contra um modelo de cultura e identidade que não se sustenta mais. A ausência é o protesto.

Quando a visibilidade histórica se apaga – pelo manuseio, pelo tempo –, a memória contida naquela imagem pode ser recriada, ressignificada ou substituída. “Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encaenadas (...) ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social”. (BHABHA, p. 42, 1998). Nisso, a transferência degrada-se, desfaz-se – como toda narrativa – para dar vez à outra voz.

Em sua fórmula mais geral, a arte crítica tende a propor um processo de conscientização dos mecanismos de dominação do sistema, buscando transformar o espectador em um agente consciente e ativo. Há, assim, um convite para uma percepção dos sinais do Estado, ocultados – ou simplesmente banalizados – nas entrelinhas de objetos cotidianos. Ocupar esse espaço é, portanto, também colidir com *fronteiras*.

Nos capítulos anteriores, traçou-se reflexões de como os conceitos de culturas nacionais homogêneas e sua transmissão consensual – anexa às tradições históricas –, estão em profundo processo de redefinição. Conforme já tratado, há em *Identidades Suspensas* uma necessidade de passar além das narrativas oficiais e de focalizar processos produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” – apropriando do termo de Homi Bhabha –, criados na cédula coletiva, possibilitam uma elaboração de novos signos de identidades colaborativas e contestatórias, no ato de redefinir a ideia de cultura nacional.

Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, p. 21, 1998)

Dessa maneira, no deslocamento de domínios históricos por uma sobreposição de imagens conflituosas, pretende-se negociar valores culturais naturalizados numa passagem entre identificações que abre a possibilidade de um hibridismo cultural descontinuado e desprovido de hierarquias supostas e impostas pela “mão morta da história”, nas palavras de Homi Bhabha. Ao trabalhar uma significação mais ampla da condição pós-moderna, para além dos “limites” etnocêntricos, histórias dissonantes das minorias surgem. E são exatamente essas vozes que se sobressaem em *cole aqui*.

É nesse sentido que a cédula-fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente. O instante da obra, aqui, é um convite crônico a uma reflexão sobre identidades desiguais, assimétricas e marginais à cultura oficial. Pensar a cédula como fronteira – como território a ser habitado –, é compreender nas remontagens interpostas um deslocamento das imagens, que buscam profanar estratégias visuais das narrativas oficiais; de não simplesmente romper com elas, mas de resignificá-las: *reterritorializá-las*. Estando ou não acompanhadas de uma legenda, a singularidade daquela identidade vigente é mantida ou pelo tensionamento ou pela identificação. E em ambos, sua função é cumprida.

Entende-se, aqui, que as fronteiras de embate da cultura contemporânea, que estão nos entre-lugares das cédulas habitadas, são processos de deslocamento e disjunção que não totalizam a própria experiência. E nem pretendiam. Esses embates, produzidos a partir da perspectiva de minorias destituídas, trazem – como nas culturas nacionais – um efeito mais significativo não só no sentido de proliferar histórias alternativas, mas também no sentido de produzir uma base alterada para o estabelecimento de conexões, de (re)conhecimentos.

A partir dessas conexões, como experiência artística, *cole aqui* busca permitir que tanto o sujeito autor-interpretador exista perante ela – pois é nele que ela nasce num espaço-tempo sugerido e correspondente a uma realidade específica dele – ou do outro, interpretador. No cuidado ao lidar com sugestões de ocupação, tentou-se discernir elementos críticos de cada fala, que poderiam transparecer na tradução gráfica da colagem. Nisso, o sujeito poderia habitar aquele território? Ou não seria a sugestão já um recorte de sua realidade, em meio a uma multinacionalidade?

Com uma ordem multinacional, há a possibilidade de “autenticar” o trauma histórico e de desenvolver estratégias de resistência: uma contra-modernidade cultural, resistente às opressivas narrativas da máquina estatal. Mais interessante, essas culturas “também põe em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para ‘traduzir’, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade”.

(BHABHA, p. 26, 1998). Ocupar a cédula-fronteira é, portanto, habitar essa potência.

Este é o momento de distância estética da sobreposição de imagens que dá à narrativa criada uma dupla face. Há aqui não só uma representação do hibridismo cultural, mas também uma representação do binarismo histórico da cultura brasileira, entre oficial e popular, de um sujeito que habita a borda de uma realidade ambígua. Parafraseando Homi Bhabha, é na inscrição dessa existência fronteiriça que habita uma estranheza de enquadramento que cria, na imagem, um discurso entrecruzado de história e memórias banalizadas.

O filósofo Emmanuel Levinas certa vez discorreu sobre a imagem da arte como “o próprio evento do obscurecer, uma descida para a noite, uma invasão da sombra”. Tomando licença poética, entende-se que essas imagens – particularmente as transferidas para a cédula de dois reais – são uma completude estética (incômoda) que traz um discurso “sombrio”, tornando visível a interrupção de um tempo oficial. Ao considerar as imagens transplantadas como narrativas reparadoras, há uma dualidade de sentidos, uma vez que “o mundo real aparece na imagem como se estivesse entre parênteses”; como Levinas tão bem coloca.

Esse entre-lugar obscuro das imagens escolhidas é o espaço da memória coletiva. As imagens – entre negritudes, ipês e mandiocas –, são representações de comunidades, de realidades sociais e interpessoais que aparecem esteticamente distanciadas, mas historicamente emolduradas. Há aqui uma tentativa de disparar pela imagem o empoderamento de uma identidade, de propor certa cura histórica. Curioso é perceber como a própria técnica de transferir cria em sobreposições semi-opacas, essa interessante problemática de pontos específicos de tensão imagética.

Esses pontos de tensão, é importante ressaltar, não procuram influenciar o espectador, mas oferecer uma série de realidades a serem observadas, empregando um senso de desfamiliarização com o papel-moeda. Conforme já dito anteriormente, a intenção do projeto não é delimitar um sentido único ou, muito menos, propor “soluções” para a problemática da identidade nacional, mas sim considerar a série de percepções criadas por sujeitos-autores. É relevante pontuar ainda que cada cédula ocupada trata dos elementos sugeridos, mas sem esgotá-los completamente. As temáticas tratadas – que, em geral são raça, gênero e classe – criam poten-

cialidades de uma ocupação oscilante: disparada por um estranhamento e fomentada por reflexões de ressignificação cultural.

Ao inaugurar esse espaço de diálogo, a obra pode ser percebida como um sistema poético de perspectivas ambíguas que permitem o interpretador a conceber aquele recorte cultural específico como uma dinâmica potente na esfera pública. A *percepção* do outro, aliás, é outro ponto crucial do desenvolvimento do trabalho que se buscou preservar ao máximo; a partir de uma análise de discurso das respostas qualitativas, de expressões recorrentes e de apontamentos críticos. Parafraseando Edmund Husserl (1953), nesse processo a percepção inclui horizontes que abrangem outras possibilidades perceptivas que um sujeito possa vivenciar apenas por mudar deliberadamente a direção de sua percepção: como formas diferentes de pisar e formas diferentes de olhar.

Logo, o uso da técnica da colagem mostrou-se um alinhamento estético preciso na concepção do *cole aqui*. Ao mesclar elementos aparentemente incompatíveis, cria-se no estranhamento, um encontro de heterogeneidades concretas – encontro-testemunho de uma realidade perceptiva destoante ao discurso oficial. Melhor colocado, numa apropriação de Jacques Rancière (2004), a colagem pode ser vista aqui como “evidência” da conexão oculta entre dois mundos aparentemente opostos. Essa questão relacional entre as memórias coletiva e oficial é um ponto pensado no momento de construir as colagens, especialmente considerando o caráter (praticamente) inapagável dos elementos originais da cédula.


Desse modo, busca-se no conflito de imagens sobrepostas um ponto de equilíbrio entre o sentido proposto, a inevitável força do estranho e a permeabilidade das fronteiras que os separam. Com isso, *cole aqui* lida tanto com a união como a tensão (concomitante) de estéticas políticas diferentes, mas que se entrecruzam e transitam entre si. É, portanto, um trabalho subversivo, por propor uma ruptura institucional e naturalizada numa ação que é, inevitavelmente, uma apologia ao delito. Ao aplicar a imagem-identidade, cria-se, junto à composição desuniforme, uma micro-proposta de resistência.

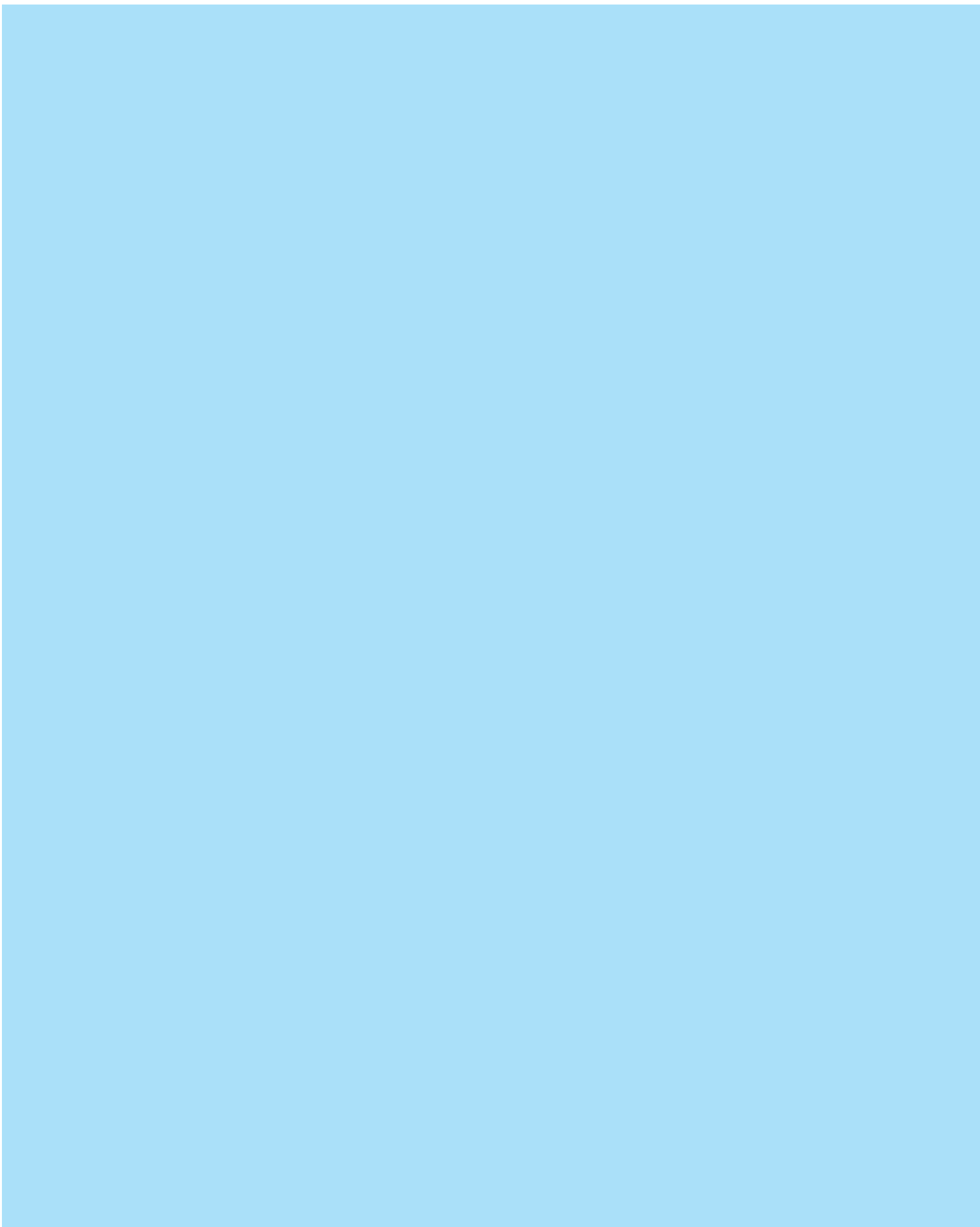
A ideia é, portanto, que haja – no momento de encontro entre obra e sujeito –, uma sensibilização do mesmo no quesito das relações automáticas criadas com a identidade “brasileira” do real e, a partir disso, deslegitimar sua oficialidade

como patrimônio material e subjetivo. Esses encontros, essas situações, essas resistências, são obviamente, ocorrências numa escala mínima, mas, ainda assim possibilitam uma elaboração coletiva de sentidos entre obra e interpretador.

Nicolas Bourriaud – uma voz tardia na pesquisa – traça conceitos interessantes no que se refere à estética relacional. Além do entre-lugar, a cédula-fronteira também busca permear o interstício social de Marx, posteriormente apropriado por Bourriaud. “O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema”. (BOURRIAUD, p. 22, 2009). Assim, uma arte produzida a partir desse espaço possibilita sociabilidades específicas e emancipatórias, moldando gradativamente a esfera pública ao problematizar a esfera das relações.

Contudo, considerando a dimensão reduzida da cédula, talvez seja mais expressivo abordar a ação da arte no “intrafino social”: um minúsculo entre-lugar de comportamentos cotidianos determinados pela superestrutura construída. Pensar a cédula como ferramenta ínfima do intrafino cotidiano, é pensar a cédula como micro-potência para desconstruir modelos de identidade já representadas. O “domínio de trocas”, nas palavras de Bourriaud, portanto ocorre aqui pelos modelos simbólicos que expõe, pelas imagens-testemunhas das relações culturais, históricas e sociais que representa.

“As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias miméticas: qualquer posição crítica ‘direta’ contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível”. (BOURRIAUD, p. 43, 2009). Assim, opera-se a partir de micro-resistências, micro-encontros e micro-inserções transferidas à trama oficial. A série *cole aqui* busca exatamente essas inserções, para atuar como pequenos interstícios – pequenos espaços regidos por uma ordem além do oficial – geridos pela memória coletiva. Um dos pontos primordiais do trabalho, conforme já tratado, é da preocupação democrática: é de pensar a arte como mecanismo enfrentador de realidades singulares através de uma aparente ficção, que é o papel-moeda do *cole aqui*, mas que, apesar do choque imagético, é uma nota autêntica. Esse incômodo é o preciosismo do trabalho, porque esse incômodo desequilibra o espectador – e é na busca do reequilíbrio que o encontro se totaliza. 



{ }

## REAIS REAIS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

No presente estudo, existe certo hibridismo inortodoxo, uma ocupação de um espaço fronteiro entre arte e design, entre pesquisa e obra. A primeira diferença destoante é na inversão, no quesito da demanda. O trabalho não é um processo totalmente subjetivo, feito para si próprio: há uma operação coletiva, de aceitar uma demanda externa de 50 sujeitos-propositores. Contudo, a demanda interna não se dilui completamente, pois está imbricada no levantamento teórico feito. Buscar referências para o dismantelamento das identidades contemporâneas, para o processo de formação sócio-cultural e para a marcha numismática brasileira foi disparado pela necessidade de apreender um *todo*; de preencher lacunas historiográficas.

Para ir mais além: os espaços pelo qual a série cole aqui oscila não necessariamente se anulam. O processo de criação, que foi estranhamente individual e coletivo, também ocupou lugares fronteiros ao ser disseminado, mesmo que numa micro-região – como o espaço da galeria –, numa expansão bilateral, de retornos e devoluções. A exposição final, aliás, foi pensada a fim de “legitimar” as cédulas reterritorializadas como o que de fato são: notas verdadeiras. O tratamento, portanto, simulando na mesa expositora o distanciamento tradicional da mostra numismática no espaço do museu, leva ao questionamento desejado: são reais/reais? A projeção, contudo, contrária e aproxima: traz as 50 habitações monetárias dilatadas e

desveladas junto aos seus respectivos textos-propositores, potencializando o delito ao ampliar o detalhe – ao ampliar o *real*. A exposição, com isso, pode ser tratada como uma espécie de conclusão, materialização do percurso da pesquisa.

Assim, reafirma-se, em única conclusão desse todo: a inverdade do homogêneo, a burrice da unanimidade e a distinção do universal. Tratou-se aqui de um papel específico da arte – seguindo insistências de Charles Baudelaire – para que esta deixe de ser uma representação do mundo para tornar-se uma forma de contestá-lo e, principalmente, de *recriá-lo*. Não há no presente trabalho – pesquisa e obra – um refúgio na ilusão, no sonho, no passado reparado, mas sim um tomar da identidade concreta como material bruto e da cédula como suporte para explicitar a impossibilidade de uma identidade única.

Essa questão que impulsionou o estágio inicial da pesquisa – na tentativa de democratizar a memória nacional retratada – deixa de ter relevância real no percurso final do presente estudo. A busca por uma “essência”, ou ao menos por uma representação gráfica que se aproximasse respeitosamente do caráter heterogêneo da cultura brasileira (como nos três sujeitos do cruzeiro real) migra – numa condução causada pelos autores manipulados –, para uma realização da impossibilidade de uma unicidade visual. Determinar uma síntese gráfica dessa teia complexa da identidade nacional seria, logo, uma conclusão elusiva, equivocada e descortês com todo processo sócio-cultural tratado, pela própria natureza polissêmica desses territórios.

Pelas vozes manobradas, retomar a busca do Instituto Superior de Estudos Brasileiros por uma folclórica essência única da brasilidade é ilegítimo, pois tentar materializar uma identidade mais “autêntica”, embora seja uma maneira de reinterpretar as dicotomias entre nacional e popular, é – acima disso – uma forma problemática de manter essa forma hierárquica de cultura. Buscar desenvolver uma identidade “autenticamente” brasileira, mesmo que pautado no princípio da inversão, ainda assim resulta na indesejada verticalidade – de

↓  
O padre e ativista social  
Geovanni Battista Lisa é a  
efígie da moeda implantada  
em Teófilo Otoni



↓  
A esmeralda impulsiona  
o varejo de Melo Viana, o  
maior distrito da cidade



criar algo “oficial”, de legitimar algo (que já é legítimo). Nisso, há um empobrecimento cultural, uma simplificação identitária que cabe na odisséia fantasiosa do ISEB, mas não aqui.

O essencial é, assim, compreender a diversidade exposta como anunciante-apontador de uma rede heterogênea. Ou seja, a essência brasileira é o caos. Já foi tratado extensivamente que reconhecer e dar visibilidade a recortes de realidades distintas – mas não menos *reais* – foi o atentado. Que apreender essas realidades frente à unanimidade falsa da cultura oficial é o delito. Concluiu-se que não há uma identidade nacional única. Mas é preciso ir além e assumir que ao lidar com identidades, é aconselhável evitar qualquer tipo de legitimação enraizada e permitir que elas transitem livremente, para que possam, inclusive, se reinventar. É preciso, desse modo, permitir a existência dessa rede caótica, pois é nela – anfitriã da contraditória experiência do contato entre culturas – onde as relações solidárias se formam: uma identidade tocada por outra celebra a hibridização, horizontaliza as formas de cultura e dilui o processo erosivo da brasilidade única.

Houve, em vista disso, a tentativa de permitir o caos da diversidade, de dividir e interpolar numa cédula-território seu tempo específico, em condições de transformá-lo e colocá-lo em relação a outros; de ler nele a história esquecida de maneira inédita, e (re)encontrar-se com ela em oscilações de desequilíbrio de sentidos. Esses elos entre percepções distintas tornam-se ainda mais evidentes ao passar do real para a moeda social.

No capítulo anterior, delatou-se em uma nota que segmentos sociais já ultrapassam esses valores oficialescos da cultura, da identidade, e da cédula monetária; e que *cole aqui* surgiu a partir de um estudo gráfico realizado com moedas sociais circulantes no país. Portanto, para finalizar a pesquisa cabe resgatar essas notas e ressaltar os seguintes aspectos: 1) O desenvolvimento de um setor alternativo da economia é fato irreversível, embora não exclua a atividade produtiva baseada no lucro, a base predominante é um conjunto de valores comunitários; 2) Formas de economias mais humanizadas, cujas bases são elaboradas em oposição à propagação de técnicas monetárias que fomentam a sociedade capitalista, desenvolvem-se como um modo elementar de economia primitiva; 3) Redes de colaboração social crescem no país a fim de promover a inclusão econômica

da parcela da população ainda à margem do sistema financeiro formal.

Isso notado, não inesperadamente as 104 moedas sociais que circulam no Brasil respondem facilmente às questões de identidade lançadas ao longo do presente estudo, considerando que as propostas visuais são desenvolvidas e definidas coletivamente e que serão merecedoras de um próximo estudo. Com isso, por serem inteiramente voltadas para a população, as moedas sociais trazem em suas imagens um melhor entendimento de identidade e reconhecimento. Ou seja, curiosamente há uma forte conscientização e uso adequado de valores culturais, num trabalho voltado claramente para questões de representatividade, de referenciais, de valorização do popular.

Foram desses reflexos legítimos de brasis distintos, que *cole aqui* se aproxima ao reconfigurar totalmente o espaço da cédula e seu potente lugar de tensionamento. Esses brasis distintos habitam – talvez de forma ainda mais potente – uma proposta de contra-modernidade, resistente às opressivas narrativas da máquina estatal. Deslocam aqui um poder histórico através da imagem, e tomam a subcultura *cultura* – mas não num ato de tomar a oficialidade, apenas de reconhecê-la e, assim, *coexistir*. A cédula, com isso, é uma potência disseminadora enquanto produtora de sentidos – enquanto imagem transformadora de uma narrativa socialmente construída. É, portanto, um território que deve (continuar a) ser ocupado, num trânsito livre das identidades (efêmeras) nacionais.

Tendo dito isso, entende-se que a cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação cultural. Assim, o artista tem nesse processo um papel relevante, pois é ele um dos artífices desse jogo de construção simbólica. Quando se trata, então, de uma obra de múltiplas autorias e contribuições, o processo de resignificação se dá de forma mais ampliada – também em termos de empoderamento e reapropriação cultural –, invertendo uma hierarquia histórica do poder definidor de identidade nacional.

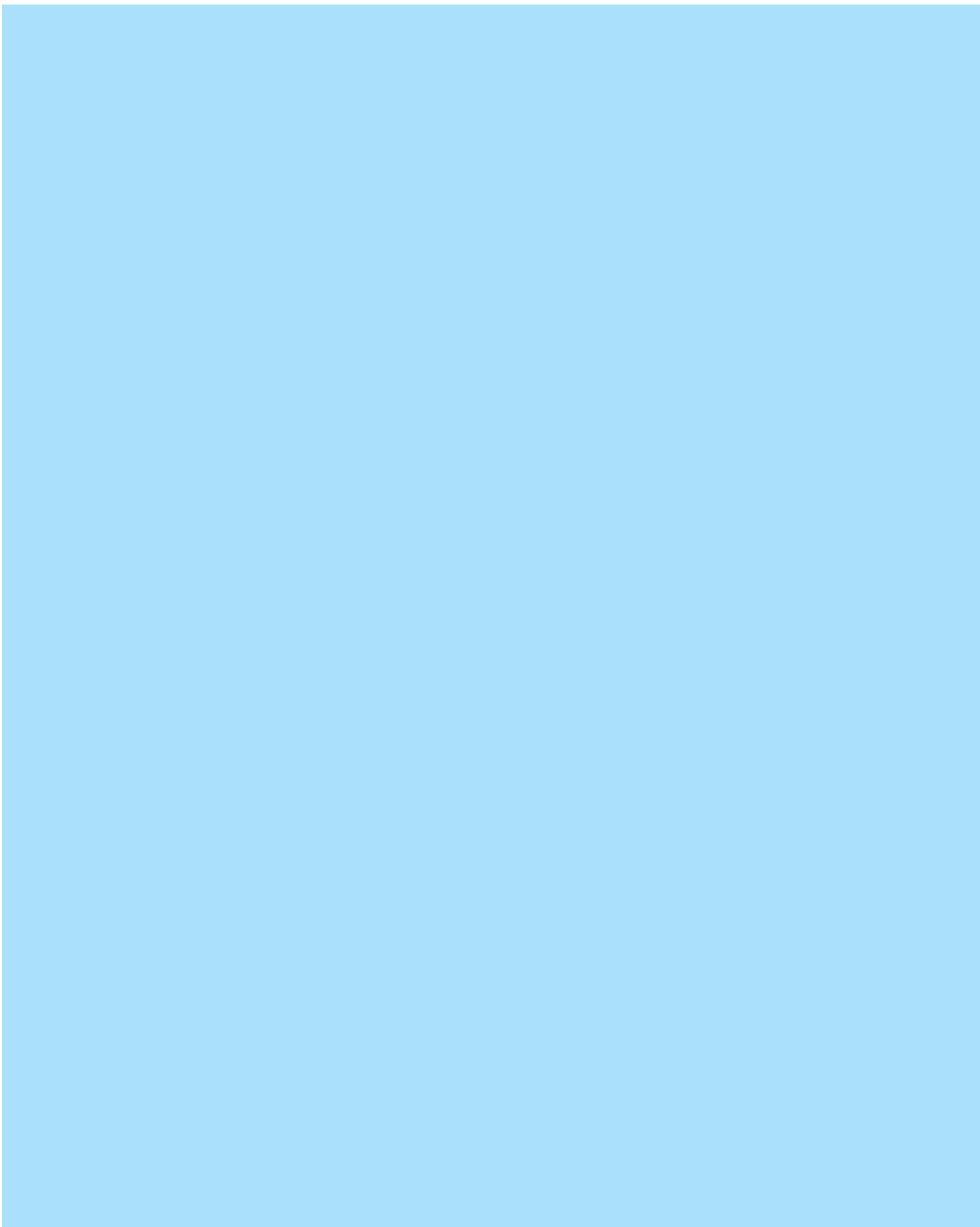
Ao pensar o lugar do artista nesse contexto – incluindo em paralelo as obras de Hanna Von Goeler, Hans-Peter Feldmann e Cildo Meireles, estes últimos lidando com apropriação e circulação –, é interessante pensar como a questão funcional do

dinheiro é dilatada. Para além disso, é interessante pensar como essas novas formas propositivas de lidar, resignificar e tensionar todo o sistema de circulação monetária geram no espectador-usuário variáveis reações extremas – nunca de indiferença.

Primeiramente, o mais irônico é que a cédula falsificada é objeto de fascínio. Ela circula como objeto pleno de valor até ser descoberta, mas quando descoberta ela não é descartada, pelo contrário: é absolvida e guardada como obra gráfica – como uma pintura falsa, mas perfeitamente reproduzida. Estranhamente, o inverso acontece com a cédula autêntica habitada. Sendo uma imagem transferida, um carimbo ou um simples risco significativo, a ocupação incomoda, preocupa, enfurece o sujeito fechado, num sentimento proporcional à dimensão da apropriação. Por que um delito é válido – louvado até – e o outro não? Esse é o questionamento que fica ao final de um trabalho que “danifica bens públicos”, que “não é de arte”, pois “a arte não justifica tudo”, especialmente quando atinge “ética, economia e direito”.

Essas aspas – retornos de três indivíduos conhecidos que participaram do processo de coleta – mostram uma indignação comum e recorrente do ato de ocupar um espaço público que é o papel-moeda. Ocupar ainda, com uma forma de identidade válida e existente. Se fosse outra, mais correspondente à própria identidade, ainda seria um absurdo transplantar uma subcultura para o espaço oficial? É perceptível que essa seletividade – ao menos nesses três casos isolados – perpassa sujeitos privilegiados em termos de representatividade. Não há uma problemática gerada, já a partir da efígie, de não se ver ali. Não há uma necessidade de reparação, de substituição, de reapropriação, pois aquela face basta.

Nisso, a incapacidade do retorno pessoal foi o principal fracasso da obra-pesquisa. Ao tornar o sujeito-autor anônimo – numa busca por um distanciamento crítico – perdeu-se fatores específicos e, logo, o próprio fenômeno. Embora um questionário mais detalhado pudesse amenizar o problema, a interação pessoal (presente na primeira série do *cole aqui*), mostra-se crucial para traçar uma narrativa insuspeita e exata do propositos. Consequentemente, ao lidar com as respostas, restaram apenas especulações (conceituais e experimentais) sobre as origens das sugestões de destruição ou adoração das imagens oficiais. ✂





## REFERÊNCIAS

AMATO, Cláudio. *Catalogo Cédulas do Brasil 1833 a 2013*. 6ª edição. São Paulo: Sociedade Numismática Brasileira, 2013.

ANJOS, Moacir dos. ARAÚJO, Marcelo Matos. *Jac Leirner*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BISHOP, Claire. *Participation*. Londres: Whitechapel, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/3052583/Participation> Acesso em 01.06.2016.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras Itaú Cultural, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma

imagem. In. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015 Disponível em: [https://www.academia.edu/12903061/\\_Pensar\\_a\\_Imagem\\_Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_brasileira\\_](https://www.academia.edu/12903061/_Pensar_a_Imagem_Tradu%C3%A7%C3%A3o_brasileira_). Acesso em: 01.06.2016.

ECO, Umberto [1962]. The poetics of the open work. In. *Participation*. Londres: Whitechapel, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. Disponível em: [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Vilem\\_Flusser\\_-\\_Fenomenologia\\_do\\_brasileiro.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vilem_Flusser_-_Fenomenologia_do_brasileiro.pdf). Acesso em 05.06.2016.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.

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

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, ANTHONY. Sociologia. In: *Cultura e Sociedade*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GLISSANT, Édouard [1990]. Poetics of relation. *Participation*. Londres: Whitechapel, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUATTARI, Félix [1992]. Chaosmoses: an ethico-aesthetic paradigm. In: *Participation*. Londres: Whitechapel, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HUYSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LACLAU, Ernesto. *New reflections on the resolution of our time*. Londres: Verso, 1990.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MELO, Chico Homem de. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PEZZODIPANE, Rosane Vieira. Pós-colonial: a ruptura com a história única. *Simbiótica*, UFES, v.1, n.3, junho. 2013. Disponível em [periodicos.ufes.br/simbiotica/article/download/5494/4012](http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/download/5494/4012). Acesso em 08.05.2016

PINTO, Rafael Alves. *Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out/dez 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr\\_rapj.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm). Acesso em 01.05.2016.

RANCIÈRE, Jacques [2004]. Problems and transformations in critical art. In: *Participation*. Londres: Whitechapel, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/.../2353018.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/.../2353018.pdf). Acesso em 08.05.2016.

SILVA, Amaury Fernandes da. *Etnografia do dinheiro: os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil após 1960*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. Disponível em: [http://www.bdtu.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=676](http://www.bdtu.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=676). Acesso em 29.04.2016.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração [1986]. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WEATHERFORD, Jack. *A história do dinheiro*. São Paulo: Negócio Editora, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989.

