

ALOISIO MAGALHÃES, CILDO MEIRELES E O (ZERO) CRUZEIRO: A IDENTIFICAÇÃO DO FENÔMENO DA BIVOCALIDADE A PARTIR DA LEITURA DIALÓGICA DE IMAGEM¹

Airton Jordani Jardim Filho²

RESUMO

O presente estudo visa analisar, a partir da chamada leitura dialógica de imagem, o fenômeno da bivocalidade - conforme os preceitos da análise dialógica da linguagem bakhtiniana - presente no trabalho do artista Cildo Meireles intitulado Zero Cruzeiro, produzido na década de 1970 e que tinha por base a paródia a uma nota de dez cruzeiros, projeto original do designer e, também artista visual, Aloisio Magalhães. É apresentado, ainda, o contexto histórico e social em que ambos os trabalhos – original e paródia – foram concebidos e de que forma cada um deles objetivou impactar na cultura brasileira, a partir da concepção de ambos os autores.

PALAVRAS-CHAVE

Bivocalidade, dialogia, paródia, leitura de imagem, cultura.

INTRODUÇÃO

Presente no cotidiano de grande parte da população, as cédulas de dinheiro raramente suscitam algum tipo de reflexão a seu respeito. Notas de dinheiro são utilizadas diversas vezes durante ao dia, mas quase ninguém, de fato, presta atenção nelas. Embora sejam o resultado de um trabalho multidisciplinar, que envolve diversas áreas do conhecimento para que o resultado final chegue até a população para circular e servir de suporte à economia.

No Brasil, até os anos 1960, as cédulas de dinheiro que circulavam eram cem por cento importadas. Esse quadro começou a se modificar a partir do final da

¹ A chamada “Leitura Dialógica da Imagem” é uma proposta da disciplina “Linguagem Visual: Semiótica Dialógica/Multimodalidade”, da Linha de Ensino das Artes Visuais, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, ministrada no segundo semestre de 2016, pela Profa. Dra. Luzinete Niedzieluk, como parte de sua proposição de pós-doutoramento.

² airtonjordani@gmail.com

década de 1960, quando um amplo projeto governamental – que começou com a reestruturação da Casa da Moeda – foi posto em prática para modificar este cenário. Um dos responsáveis pelo processo de nacionalização da produção do dinheiro no Brasil foi o artista e designer visual Aloisio Magalhães, que em 1967 venceu um concurso fechado, promovido pela Casa da Moeda, para redesenhar o Cruzeiro, moeda brasileira à época.

Ao entrevistar Aloisio Magalhães, em 1972, Germana de Lamare questionou: "Por que você só trabalha com coisas que ninguém presta atenção?" (LEITE, 2014, p. 57). A pergunta resume, essencialmente, a questão de desenhar cédulas de dinheiro: mesmo sendo um objeto valioso, de grande utilidade pública e diretamente relacionado à cidadania, pouca gente realmente observa e reflete sobre as notas de dinheiro. Grande parte da população, por exemplo, desconhece o processo de concepção de uma nota e menos ainda são aqueles que se perguntam sobre como funciona o processo de produção de dinheiro em papel.

Em entrevista ao jornal O Globo, em 1978, Aloisio afirmava que em nosso país, muitos têm pouco e poucos têm muito dinheiro. A distribuição de renda já era um dos assuntos mais recorrentes. "O dinheiro é um grande problema social, pois a vida social toda repousa em cima dele. Ele é um suporte material de um projeto fenomenológico muito importante. Daí a necessidade de a população se informar melhor sobre ele" (LEITE, 2014, p. 140).

[...] não há homem contemporâneo que não saiba o que é dinheiro. Esse elemento da cultura material parece sempre estar presente, essa mercadoria particular que serve de medida intermediária entre todas as outras. Mercadoria que expressa narrativas do nacional coletivamente construídas. (SILVA JUNIOR, 2008, p. 4)

Quando se trata do campo da visualidade, o dinheiro passa a ser percebido de outra forma, principalmente se considerados os trabalhos artísticos que utilizam cédulas como base para suas proposições. Na publicação intitulada **O outro lado da moeda** (2003)³, por exemplo, a temática do dinheiro nas artes visuais é abordada através de reproduções de obras dos artistas Jac Leirner, Rubem Grilo e Cildo

³ Publicação integrante do projeto **arte br**. Lançado em 2003, o **arte br** é composto por 12 cadernos, divididos em temas diferentes. Cada caderno é acompanhado por prancha e cartão com três imagens. Disponibilizado para as escolas de todo o País, o material mostra caminhos para que o professor se aproprie dos universos da arte por meio da leitura de imagem, convidando-o a atuar como pesquisador de arte e co-autor dos conteúdos a serem desenvolvidos em suas aulas (ARTE NA ESCOLA, 2016).

Meireles. Todos apresentam, dentro de sua trajetória artística, obras relacionadas ao dinheiro ou que o utilizam como referência. No caso de Cildo Meireles, embora o artista tenha diversas obras que abordam essa temática, o trabalho escolhido para figurar na publicação foi “Zero Cruzeiro”.

Nesta obra, Cildo Meireles se apropria da cédula original, desenhada por Aloisio Magalhães, e cria uma nota de cruzeiro de valor zero. Embora seja um trabalho artístico de autoria de Meireles, a voz de Magalhães ainda se faz presente, remetendo explicitamente ao conceito bakhtiniano de bivocalidade. Assim sendo, este artigo objetiva a realização de uma análise do trabalho de Cildo Meireles, sua relação com o trabalho de Aloisio Magalhães e de que forma a dialogia e a bivocalidade se fazem presentes.

1. A PRODUÇÃO DE PAPEL-MOEDA NO BRASIL

Até 1968, o papel-moeda circulante no Brasil era inteiramente importado. Produzido na Inglaterra e nos Estados Unidos, pela *Thomas de La Rue* e pelo *American Bank Note*, respectivamente, o dinheiro brasileiro acabou tornando-se inviável, dado o altíssimo custo de importação e, acima de tudo, manutenção, em um país de dimensões continentais como o Brasil (TRIGUEIROS, 1987). Em entrevista ao jornal O Globo, em 1978, sobre o custo da importação e a necessidade de produzir nosso próprio papel-moeda, Aloisio Magalhães afirmou:

Eu não tenho estatísticas, mas sei que pagávamos uma fábula para importar dinheiro. Num país pequeno pode ser econômico importar, pois o volume de dinheiro é pequeno, não compensa ter máquinas e todo o processo produtivo complexo e oneroso, mas em um país imenso como o nosso, em processo de desenvolvimento, fabricar dinheiro virou uma necessidade premente (LEITE, 2014, p. 141).

Autor de uma das raras publicações que trata da história do dinheiro no Brasil e um dos responsáveis por acompanhar o trabalho de Aloisio Magalhães no desenvolvimento do projeto para o novo Cruzeiro, Florisvaldo dos Santos Trigueiros (1987, p. 154), recorda que “[...] era até humilhante para o nosso país [...] o fato de ainda não estar imprimindo sua própria moeda, com papel aqui também fabricado, pois isso dependia apenas de maquinaria e de orientação técnica”.

Em outubro de 1950, a Lei nº. 1.216⁴ modificou o regulamento da Casa da Moeda, estipulando a impressão do papel-moeda como uma das finalidades da instituição. Apesar disso, a situação permaneceu a mesma até que, em maio de 1959, o Ministério da Fazenda - através da publicação da portaria nº. 105 – constituiu uma comissão que tinha por finalidade o estudo do problema da fabricação do papel-moeda no País. Ao final de seus trabalhos, em julho de 1959, a Comissão concluiu ser necessária a criação da Fábrica Nacional de Valores. Tal instituição seria, na verdade, o resultado da transformação da Casa da Moeda em uma sociedade de economia mista. A Fábrica teria como finalidade, entre outras coisas, produzir o papel-moeda brasileiro.

A criação da Fábrica Nacional de Valores S.A. foi apresentada, em outubro de 1963, como Projeto de Lei (doravante, PL) nº. 1.052⁵, de autoria do Deputado Gil Velozo. Poucos meses após a apresentação deste PL o Brasil foi alvo de um golpe militar, em 31 de março de 1964. A proposição do Deputado Velozo foi arquivada em maio do mesmo ano e os militares que tomaram o poder mudaram, novamente, os rumos da nacionalização da produção de papel-moeda.

O então presidente, Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco enviou mensagem ao Congresso Nacional determinando, a reorganização da Casa da Moeda - e não mais a criação da Fábrica Nacional de Valores, uma empresa de sociedade anônima - tendo como base a Lei nº. 4.510/1964⁶. A partir das novas diretrizes, a Casa da Moeda recebeu uma série de investimentos do governo e a colaboração do Banco Central do Brasil no sentido de atender à demanda do governo militar. A instituição foi equipada e subsidiada para, finalmente, assumir o protagonismo necessário ao processo de nacionalização da produção de papel moeda (TRIGUEIROS, 1987).

⁴Texto original, na íntegra, disponível em:

<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-1216-28-outubro-1950-363524-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁵Texto original do Projeto de Lei do Deputado Gil Velozo, na íntegra, disponível em:

<<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=186563>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

⁶ Lei nº. 4.510, de 1º de dezembro de 1964. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4510.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.

A autossuficiência na produção das cédulas de dinheiro, no entanto, veio apenas no início dos anos 1970. Em entrevista ao Jornal do Brasil, em 1978, Aloisio finalmente pode afirmar: "O mais importante, porém, é que, desde 1972, o Brasil é totalmente independente na fabricação de seu papel-moeda. Tudo é feito em casa" (LEITE, 2014, p. 125).

No final do ano de 2016 foi aprovada no Senado Federal⁷, após ter passado pela Câmara de Deputados⁸, a Medida Provisória (MP) 745 de 2016. Assim, após sanção presidencial e publicação no Diário Oficial da União, no dia 24 de fevereiro de 2017, a MP 745 tornou-se lei⁹. O texto aprovado permite que o Banco Central (BC) adquira papel-moeda e moeda metálica fabricadas no exterior, derrubando assim o monopólio de produção da Casa da Moeda.

Ao longo desses mais de quarenta anos, o Brasil não só era autossuficiente na produção de seu dinheiro, como tornou-se referência mundial em inovação e segurança contra falsificações. A aprovação desta medida governamental – além de retrocesso no que tange a soberania nacional – foi feita sem maior discussão, nem tampouco conhecimento da maioria da população e até hoje permanece sem uma justificativa razoável.

2. O CRUZEIRO NOVO, POR ALOISIO MAGALHÃES

Em 1966, por meio de um concurso fechado proposto pelo Governo do Brasil, o artista e designer visual Aloisio Magalhães foi escolhido para iniciar o processo de nacionalização da produção de dinheiro. Sobre este concurso, Trigueiros (1987, p. 230-231) registrou que

[...] em nome do Banco Central, convidou-se Alexandre Wollner, Aloisio Magalhães, Gustavo Goebel Wayne Rodrigues e Ludovico Martino. A casa da moeda indicou Benedito de Araújo Ribeiro, Petrarca Amenta, Waldir Granado e Zélio Bruno da Trindade [...]. Aloisio Magalhães desenvolveu uma nova solução gráfica, adotando o sistema "*moiré*" na composição dos

⁷ Conforme consulta realizada por meio do website oficial do Senado Federal, em 9 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/material/126948>>.

⁸ Conforme consulta realizada por meio do website oficial da Câmara dos Deputados, em 10 dezembro de 2018. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2112064>>.

⁹ Lei n. 13.416, de 23 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13416.htm>. Acesso em: mar. 2019.

desenhos, de modo a dificultar os processos de falsificação. Ao mesmo tempo, criou uma linha de valores de tamanhos e cores diferentes, com idênticas características, combinadas com elementos dos medalhões e rosáceas. Sem compromisso com a tradição gráfica especializada, seu trabalho ofereceu uma concepção visual nova, marcada pela afinidade ao movimento artístico brasileiro, servindo-se da cédula como *elemento de comunicação de massa*, genuíno da nossa cultura.

O novo padrão monetário brasileiro foi oficialmente lançado em 1967 e, pela primeira vez, as cédulas brasileiras tinham, igualmente, um desenho brasileiro. A partir daquele momento, a Casa da Moeda brasileira começa a produzir uma série de cédulas com características próprias, contrastando com as cédulas anteriores que vinham sendo produzidas de acordo com a tradição norte-americana e europeia.

Esse ciclo, que se inicia no concurso, se desdobra no desenvolvimento e na emissão da primeira família de cédulas do padrão Cruzeiro Novo, que representa uma vitória da ruptura sobre a tradição estética na visualidade do dinheiro brasileiro, se estenderá pela década seguinte, com a atuação de Aloisio Magalhães em outros projetos (SILVA JUNIOR, 2008, p. 128).

A autonomia na produção do dinheiro seria alcançada em 1972, quando o processo de fabricação passou a ser realizado totalmente no Brasil, incluindo todas as etapas de produção e, ainda, inovações do ponto de vista tecnológico.

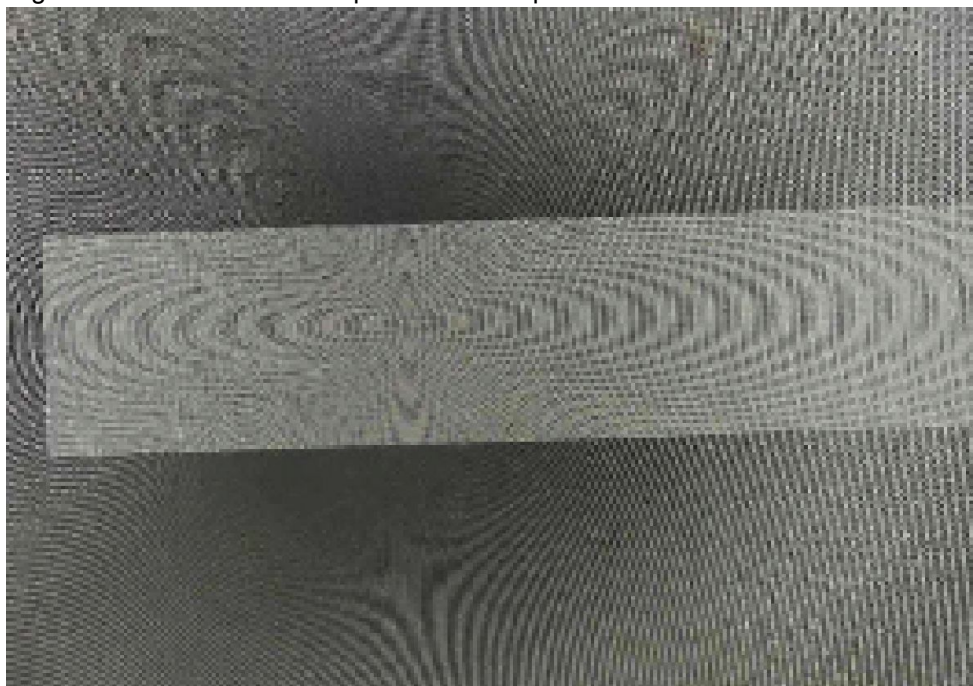
Figura 1 – Anverso e reverso da nota de um cruzeiro, de 1967.





Fonte: Elaborada pelo autor, a partir de cédula original.

Figura 2 - Um dos estudos a partir do *moiré* para a família de cédulas do Cruzeiro.



Fonte: Acervo do Museu de Valores, c. 1966.

Trigueiros (1987) aponta como uma das principais inovações tecnológicas, surgidas a partir do processo criativo de Aloisio, a utilização – no projeto gráfico das cédulas de cruzeiro - do chamado efeito *moiré*¹⁰.

¹⁰ Efeito óptico produzido pela superposição de duas ou mais retículas, caracterizado por variadas formas geométricas, agradáveis ou não. Na reprodução a várias cores (bicromia, tricromia, policromia) procura-se reduzir esse efeito, colocando-se as retículas em uma determinada inclinação para cada cor, de forma que os pontos não se misturem na impressão. (RABAÇA & BARBOSA, 1978, p. 314)

Originalmente tratado como um defeito de impressão, o *moiré* foi utilizado por Aloisio como gerador de padrões que dificultariam a reprodução ilegal das notas brasileiras. Ou seja, aquilo que anteriormente era visto apenas como uma irregularidade no processo de impressão foi utilizado por Magalhães de forma inovadora, com alto grau de ineditismo.

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

Além da nota de um cruzeiro, Aloisio Magalhães e sua equipe de trabalho criaram as demais notas da família do Cruzeiro Novo. Foram criadas, também, as notas de cinco, dez, cinquenta e cem cruzeiros. A nota de dez cruzeiros viria, posteriormente, a ser utilizada como base para o objeto artístico de Cildo Meireles intitulado “Zero Cruzeiro”, conforme tratar-se-á posteriormente neste estudo.

Figura 3 – Anverso e reverso da nota de 10 cruzeiros, projeto de Aloisio Magalhães (1967).



Fonte: do autor, a partir de nota original digitalizada.

3. BAKHTIN: DIALOGIA, BIVOCALIDADE E PARÓDIA

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin foi um filósofo da linguagem russo, nascido na cidade de Orel (também transcrita como Oriol), em 16 de novembro de 1895. Fiorin (2006, p. 11) afirma que

Bakhtin teve uma vida absolutamente comum, uma carreira apagada. [...] Sua trajetória foi marcada pelo ostracismo, pelo exílio e pela marginalidade dos círculos acadêmicos mais prestigiados. Teve, no entanto, ao longo de sua vida, uma intensa atividade de reflexão e escrita, que fez dele um dos grandes pensadores do século XX.

Embora os primórdios de sua produção intelectual sejam datados da década de 1920, sua obra começou a ser conhecida no ocidente apenas no final dos anos 1960, quando Julia Kristeva apresenta sua obras sobre Dostoiévski e Rabelais na

revista *Critique*. A obra de Bakhtin e seu Círculo¹¹ está fundamentada em alguns conceitos fundamentais, entre eles o de interação, enunciado e dialogismo.

O entendimento bakhtiniano de interação está diretamente relacionado à comunicação social. Segundo Niedzieluk (2007, p. 25), “Bakhtin e Volochinov buscam a origem e o desenvolvimento da linguagem no campo das relações sociais. [...] Eles consideram a comunicação como uma inter-relação produtiva e semiótica, ou seja, como interação”.

Sobre o enunciado, Brait & Melo (2005, p. 65) afirmam que sua noção tem um lugar central na concepção de linguagem a partir de Bakhtin justamente “porque a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos nela envolvidos.” O conceito de enunciado em Bakhtin e seu Círculo é inacabado e amplo, e foi sendo construído ao longo de suas obras.

A teoria bakhtiniana, segundo Niedzieluk (2007, p. 31), “parte do pressuposto de que o uso da língua é realizado em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e singulares da comunicação”. Ainda conforme a autora, “todo o enunciado tem como traço fundamental o fato de que já é resposta a outros enunciados” (IDEM). Ou seja, um dos princípios básicos da teoria dialógica proposta por Mikhail Bakhtin é a ideia de que todos os enunciados estão conectados entre si, pois sempre são construídos buscando-se uma resposta.

Antes de tratar do discurso bivocal, é necessário contextualizar outro conceito-chave na obra de Bakhtin: a noção de estilo. Segundo Brait (2005, p. 80),

[...] estilo se apresenta como um dos conceitos centrais para se perceber, a contrapelo, o que significa, no conjunto das reflexões bakhtinianas, dialogismo, ou seja, esse elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.

Segundo Almeida (2016), “[...] estilo, em Bakhtin, está intimamente relacionado à composição e ao tema de um texto. É no estudo das formas, das

¹¹ Utiliza-se a expressão Círculo de Bakhtin porque, para além do pensador Mikhail Bakhtin (1895-1975), as formulações e as obras são produto de reflexão de um grupo que tinha a participação de diversos outros intelectuais. (MOLON & VIANNA, 2012, p. 146)

categorias contextualizadas, que encontramos o estilo”. O estilo está relacionado à intencionalidade, a um querer dizer do locutor. Brait (2005, p. 98) afirma que

“[...] concepção de estilo, no sentido bakhtiniano, pode dar margens a muito mais do que a simples busca de traços que indiciem a expressividade de um indivíduo. [...] implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos.

Relevante é, ainda, o conceito de discurso bivocal que, segundo Bakhtin, “[...] surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições de vida autêntica da palavra” (2002, p. 184). Ainda sobre a bivocalidade, o autor explica que “as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (IDEM, p.194).

O autor se vale deste fenômeno, ainda, para tecer uma crítica a linguística, pois, segundo ele, “ela desconhece esse discurso bivocal”, quando é justamente essa relação dialógica que deveria tornar-se o objeto principal de estudo da metalinguística.

Ainda segundo Bakhtin

Existe um conjunto de fenômenos do discurso-arte que já muito tempo vem chamando a atenção de críticos literários e linguistas. Por sua natureza, esses fenômenos ultrapassam os limites da linguística, isto é, são fenômenos metalinguísticos. Trata-se da estilização, da paródia, do skaz e do diálogo (composicionalmente expresso, que se desagrega em réplicas). [...] Todos esses fenômenos têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um *outro discurso, para o discurso de um outro* (2002, grifos do autor, p. 185).

Dentre os fenômenos metalinguísticos citados por Bakhtin, destaca-se aqui a paródia: o autor fala a linguagem do outro, mas reveste esta linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. Bakhtin (IDEM, p. 194) destaca: “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”. Essa luta entre as duas vozes não permite que ambas possam se fundir na paródia, assim como ocorre em outros fenômenos metalinguísticos, tais como a estilização ou na narração do narrador. Ou seja, por mais que a paródia apresente uma segunda voz

com uma linguagem semelhante à linguagem do outro, a distinção entre elas é evidente pois sua intencionalidade é oposta.

4. ZERO CRUZEIRO, POR CILDO MEIRELES: UMA LEITURA DIALÓGICA DE IMAGEM, A PARTIR DO CONCEITO DE BIVOCALIDADE DE BAKHTIN

De posse de alguns conceitos balizantes, apresenta-se aqui uma análise do enunciado concreto intitulado “Zero Cruzeiro”, de Cildo Meirelles. Sobre suas principais características constitutivas é importante contextualizar sua dimensão verbal/sígnica, na perspectiva bakhtiniana: a obra de arte é um objeto - que tem frente e verso – realizado pelo artista visual Cildo Campos Meirelles ou, simplesmente, Cildo Meireles, entre os anos de 1974 e 1978 e trata-se de uma cédula de zero cruzeiro. Confeccionada a partir do processo de litografia offset¹² sobre papel, o objeto mede 7 X 15,5 cm.

¹² Processo planográfico de impressão, hoje chamado apenas de offset, é o principal processo de impressão desde a segunda metade do século 20. Garante boa qualidade para pequenas (a partir de mil exemplares), médias e grandes tiragens, a custos compatíveis, com bom rendimento tanto no traço quanto nos meios-tons. O termo *offset* vem da expressão *offset lithography* (que, ao pé da letra, significa “litografia fora do lugar”). A razão desta expressão está no fato de que a diferença fundamental entre a litografia e o offset é a inclusão de um terceiro elemento entre o cilindro matriz e o de pressão: o cilindro da blanqueta, que entra em contato direto com o papel (VILLAS-BOAS, 2010).

Figura 4 – Anverso e reverso de “Zero cruzeiro”, de Cildo Meireles (1978).



Fonte: Chica Chica Bom – Galeria de Carlos Puliti
(Disponível em: <http://www.chicachicaboom.com>. Acesso em: nov. 2016).

Apesar de ser um artista de múltiplas faces, com trabalhos nas mais variadas linguagens, a temática do dinheiro frequentemente está presente em suas obras. O próprio artista, em entrevista à Nuria Enguita, em 1995, afirma

O dinheiro é um elemento recorrente no meu trabalho e recebe diferentes funções: em *Árvore do Dinheiro* (1969) aponta para a questão do valor do objeto de arte e o desfaz entre valor de uso e valor de troca. Associa-se metaforicamente a Eureka/Blindhotland pelo conceito de densidade: o que é e o que parece ser. Os Zeros (1974-76) são uma demonstração da *Árvore do Dinheiro*. Fica essa ambiguidade de ser matéria e símbolo (no caso do Brasil, o dinheiro foi o material mais barato em certa época). Em inserções em circuitos ideológicos ou em *Eppur si muove* (1991) está o problema da circulação. E em *Missão/Missões* (Como construir catedrais) e *Olvido* aparece como material antigo, ancestral (SCOVINO, 2009, p. 118).

Ressalta-se que o trabalho de Cildo Meireles não se trata de uma nota real de dinheiro: tomando por base uma nota de 10 cruzeiros, circulante na época, o artista criou sua obra de arte. O processo de produção de Zero Cruzeiro foi descrito pelo artista em 2007, em depoimento inédito à Felipe Scovino, da seguinte forma:

As cédulas foram fabricadas em off-set. Pretendo voltar ao primeiro Zero cruzeiro e fazer uma arte final. Na época, eu recortava os zeros de duas ou três notas e colava-os. Então apagava o número com uma filigrana parecida, por meio de um adesivo. Depois fazia um fotolito e, finalmente, imprimia. Esse era o Zero Cruzeiro. (SCOVINO, 2009, p. 252).

O fato da nota ter sido criada por um artista visual traz em si uma importante definição: embora seu valor facial seja igual a zero, seu valor simbólico é inestimável. Cildo realizou um trabalho artístico a partir da nota de cruzeiro original, criada por Aloisio. Este, por sua vez, propôs o novo padrão monetário brasileiro como forma de viabilizar a nacionalização do processo de produção do papel-moeda no país. Cildo ressignifica o papel do Cruzeiro, enquanto moeda, através da crítica social. A inflação alta na época, associada ao valor facial zero, poderia levar a crer que se tratava de uma crítica à desvalorização do Cruzeiro. Segundo o artista, no entanto, este não era o intuito:

Zero cruzeiro sempre corria um risco [...] de ser confundido como um comentário ou uma crítica à inflação, ou seja, regionalizar, localizar e limitar sua ação. O que estava me interessando discutir era esse *gap* entre valor simbólico e valor real, valor de uso e valor de troca, que em arte é sempre uma operação contínua, permanente (IDEM, p. 256).

Aqui é possível identificar o que Bakhtin conceitua como um discurso bivocal. Apesar do estilo irônico, crítico e contestador de Cildo Meireles dominar o enunciado, ele foi totalmente baseado no original de Aloisio Magalhães. Para Bakhtin (2002, p. 195) as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais”. Ou seja, a “voz” do trabalho original de Magalhães se faz presente na linguagem visual sobre a qual foi construído o enunciado de Meireles. Esse caráter irônico, crítico e contestador é que aproxima o discurso bivocal presente em Zero Cruzeiro do conceito bakhtiniano de paródia.

Conforme Bakhtin (2002, p. 194), “o estilo do outro pode ser parodiado em diversos sentidos e revestido de novos acentos”. A paródia de Cildo Meireles faz uso do enunciado de Aloisio Magalhães, mas o reveste de outros significados, de outras funções. Ainda segundo Bakhtin (Idem), “podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro”.

Em se tratando de esfera de produção, ou seja, “onde e quando”, é importante ressaltar, ainda, que o trabalho de Meireles foi realizado na década de 1970, no Brasil. Neste período, o país atravessava uma ditadura militar que tinha como resposta padrão à qualquer crítica a censura, a violência e a intolerância. O artista usou o padrão monetário vigente à época para, a partir dele, criar uma paródia do dinheiro brasileiro. Ou seja, para produzir “Zero cruzeiro” o artista tomou como base uma nota de dinheiro real.

Já com relação à esfera de circulação - ou ambiente – o trabalho de Cildo Meireles teve uma circulação muito menor do que a nota original de Aloisio. Na época, o artista fez uma experiência de distribuição do trabalho no Centro do Rio de Janeiro, através dos ambulantes, mas que não funcionou como o artista imaginava. Meireles detalha essa experiência em depoimento à Felipe Scovino, em 2007:

Tentei distribuir pela primeira vez o Zero Cruzeiro, em 1978. Fui mapear, sabe como funcionava esse sistema de camelôs no Centro do Rio de Janeiro. Conversando com os camelôs, conheci a pessoa que era o gerente-geral de operações dos ambulantes. Era um policial, que ficava estacionado com seu Opala, no Largo de São Francisco. O seu apelido era Oxossi, o que era bom porque era o meu santo, o meu orixá de cabeça. Falei com ele, mostrei as notas e ele demonstrou interesse. Oxossi propôs fazer um teste. Voltei no dia seguinte e Oxossi chamou um senhor que, segundo ele, era a pessoa que criava a “bola”, ou o jingle, para a publicidade do produto que se estava vendendo, o famoso bordão. Eu tinha trazido umas 50 notas. Esse senhor pegou a mesa de madeira, colocou as notas em cima e começou a vender. Eu e Oxossi ficamos num bar, observando tudo. As notas foram vendidas rapidamente. Oxossi se entusiasmou e disse que tínhamos que conversar. Ele marcou um horário para o dia seguinte e deu-me o endereço onde deveria encontrá-lo. Fui falar com Luiz Buarque de Hollanda, meu amigo e também advogado, sobre o que estava acontecendo. Ele disse que não precisava me preocupar e que fosse ao encontro. Eu fui. O local era um prédio em construção na Rua Buenos Aires, cheio de mercadorias. Tínhamos combinado de acertar os detalhes, como tudo seria feito e quantas notas eles comprariam. Quando encontrei com Oxossi, ele me disse: “Sinto muito, o produto vende, mas não poderá ser comercializado, porque o senhor que fez o teste sugeriu o seguinte bordão: ‘veja a que ponto chegamos: zero cruzeiro’. É a tal leitura da coisa da inflação. Eu achava que tinha sido enganado, porque os camelôs tinham condições operacionais de, em dois dias, abastecerem o mercado com um milhão daquelas notas e não me pagarem nada. Mas acabou não acontecendo nada (SCOVINO, 2009, p. 255).

Zero Cruzeiro, atualmente, é restrito ao chamado “circuito das artes”. As notas de Meireles eram impressas e o artista assinava cada cópia. Um fato interessante diz respeito ao tempo e a circulação: apesar de ser uma obra com mais de 40 anos de idade, ainda é possível comprar, de galerias e leiloeiros, exemplares

autografados pelo artista. Ainda segundo o artista, com relação ao valor do Zero Cruzeiro, a intencionalidade presente na obra acabou sendo subvertida por conta disso, pois “o discurso era ‘isto não vale nada’, o que era uma negação em relação ao que ele efetivamente se transformou” (IDEM, 2009, p. 256).

Já a nota de dinheiro de Aloisio Magalhães saiu de circulação há décadas. Hoje em dia ainda é possível, assim como o trabalho de Cildo Meireles, adquirir notas de dez cruzeiros. A diferença, no entanto, está na função do objeto: o trabalho de Meireles continua sendo um objeto artístico, depois de quatro décadas. Já a nota de dinheiro de Aloisio não tem mais sua função principal como papel-moeda. Segue, no entanto, circulando – de forma bem mais restrita – entre colecionadores e numismáticos. Agora, no entanto, não mais como dinheiro, mas como objeto de colecionismo.

Niedzieluk (2007, p. 33) afirma que “fazem parte do enunciado, como elementos necessários à sua constituição e à sua compreensão total (do seu sentido), outros aspectos constitutivos dele, que se pode denominar como sendo sua dimensão extraverbal”, ou ainda, dependendo de como este enunciado se apresenta, extrasígnica¹³. Ainda segundo a autora o

[...] horizonte extraverbal do enunciado, formado pela situação junto com seu auditório [...] pode ser decomposto em três elementos constitutivos: a) horizonte espacial comum dos interlocutores [...]; b) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores [...]; c) sua avaliação comum dessa situação (IDEM, p. 33).

Faz parte desse horizonte extraverbal/extrasígnico o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores. Assim, é importante saber que além de atribuir um valor facial diferente do real (zero cruzeiro), Cildo substituiu as figuras presentes nas efígies da cédula original de maneira intencional, a partir de experiências de sua própria vida, relatadas em entrevistas e textos posteriores. Sobre essa substituição, Herkenhoff (2000, p. 44) afirma

No espaço gráfico Zero cruzeiro, onde os bancos emissores ilustram com efígies de heróis nacionais, símbolos de riqueza ou poder, Cildo Meireles abre medalhões com um índio e um interno de hospital psiquiátrico. São

¹³ Niedzieluk (2012) utiliza a expressão, “dimensão extrasígnica” para abarcar além da linguagem verbal outros sistemas sígnicos como artes visuais, arte verbo-visual, música, fotografia, cinema, videoclipe. Bakhtin utiliza somente a expressão “dimensão extraverbal”, pois seu objeto de estudo sempre foi a palavra, o enunciado verbal, o discurso.

dois marginalizados aos quais a sociedade brasileira parece atribuir valor algum.

De um lado, ao invés da figura de Dom Pedro II, o artista utilizou uma foto que tirou de um doente interno de um hospital psiquiátrico. De outro, substituindo uma gravura que reproduzia a obra “o profeta Daniel”, de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) e localizada na cidade de Congonhas/MG, Meireles utilizou a imagem de um índio krahô. Ou seja, em lugar das representações de uma figura histórica como o Imperador e uma escultura de um renomado artista brasileiro do período colonial, Cildo utiliza imagens de um índio e um doente mental que, apesar de serem parte integrante de nossa sociedade, são ignorados por esta mesma sociedade, sofrendo com o descaso e o desprezo da maioria da população, para quem eles têm um valor próximo do zero.

A fotografia do doente mental foi feita pelo próprio artista, enquanto fotografava uma instituição psiquiátrica em Goiás. Em depoimento à Felipe Scovino, em 2007, Cildo comenta sobre a origem da fotografia e quem era essa pessoa:

Com relação à imagem do louco que aparece no verso das notas, havia uma espécie de manicômio em Goiás que me chamou a atenção. Eu queria fazer uma série de entrevistas naquele lugar e registros fotográficos. [...] Depois de ter feito os registros, reparei que em vários deles havia sempre a presença de uma figura ao longe, às vezes de lado, com a cabeça abaixada, escondida entre os braços, que eu não tinha fotografado diretamente. Quando voltei ao hospital, eu perguntei à Diretora, que era uma freira: “Quem é esse? A senhora nunca me falou dele em nossas conversas”. Ela me respondeu: “Esse senhor chegou há 17 anos. Foi para esse pátio, estabeleceu-se nesse canto e ali ficou. Desde então, ele acorda, vai para lá e passa o dia inteiro com a cabeça assim”. Ele tinha uma culpa terrível, ficava encarando aquele canto para sempre. Eu uso nos trabalhos uma foto de lado e outra de costas desse homem (SCOVINO, 2009. P. 255).

A imagem do índio krahô apresenta um dos sobreviventes de um massacre sofrido pela tribo do retratado, realizado a mando de fazendeiros do centro-oeste brasileiro. A foto foi retirada da documentação original do massacre, levantada por seu pai, Cildo Meirelles, um importante indigenista, que desenvolveu um denso trabalho, atuando por muitos anos do antigo Serviço de Proteção aos Índios - SPI, antecessor da Fundação Nacional do Índio - FUNAI (FREIRE, 2008). O episódio marcou a vida do artista em função dos desdobramentos que teve na carreira de seu pai. Conforme o próprio artista afirma, também em depoimento à Felipe Scovino, em 2007:

Com relação à imagem do índio que aparece no verso das notas, eu tinha relido um dossiê que o meu pai deixou, sobre o massacre dos krahôs, no Bico do Papagaio, uma região situada entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão. Aquele pedaço de terra era muito cobiçado. Nesse dossiê consta o primeiro telegrama, reportando esse massacre, escrito por um pastor maranhense para o Serviço de Proteção aos Índios. Por conta disso, meu pai foi mandado para investigar e acabou descobrindo que não era um massacre, mas dois. Ele se envolveu nessa causa e de certa maneira, isso custou sua carreira, porque teve muitos problemas (SCOVINO, 2009, p. 254).

O enunciado concreto aqui analisado só pode ser compreendido a partir do entendimento de seu contexto sócio-histórico, de sua esfera e de seu cronotopo. Os enunciados, como afirmam Brait & Melo (2005, p. 77) “só podem ser assim compreendidos se considerada a interação em que se deram, com todas as suas implicações, e o contexto mais amplo que os abriga”. Por isso a importância de toda a contextualização histórica e social onde o enunciado está inserido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentou-se neste estudo, uma breve contextualização sócio-histórica do processo de nacionalização do papel-moeda brasileiro, bem como do processo criativo capitaneado pelo designer e artista visual Aloisio Magalhães neste contexto. A seguir, foram apresentados alguns conceitos relativos à teoria dialógica bakhtiniana, bem como o fenômeno da bivocalidade e da paródia. Em um momento seguinte, foi analisado o trabalho de Cildo Meireles intitulado “Zero Cruzeiro” - a partir de alguns dos preceitos da teoria de Bakhtin - que teve como base uma das notas de dinheiro criada por Aloisio Magalhães. Desta forma, foi demonstrada a presença do fenômeno da bivocalidade, neste caso, no campo da visualidade: a paródia exemplificada neste estudo, criada por Cildo Meireles, foi desenvolvida a partir da linguagem visual encontrada na cédula criada por Aloisio Magalhães. Transpondo o conceito para o campo da visualidade, pode-se afirmar que a paródia conserva a linguagem visual adotada pelo *outro*, mas o resultado dessa apropriação é muito diverso.

Enquanto Aloisio Magalhães trabalhou em um projeto de governo que buscava nacionalizar a produção de papel-moeda, utilizando sua técnica e seus

conhecimentos tanto no campo das artes visuais, quanto no do design gráfico, Cildo Meireles se apropriou do resultado e da linguagem visual desse trabalho – cédulas de dinheiro – para problematizar questões relacionadas ao momento socioeconômico em que estava inserido. Apesar do valor facial da cédula de Cildo Meireles ser zero, a obra está carregada de valores simbólicos, implícitos e explícitos, seja em sua dimensão sígnica, seja em sua dimensão extrassígnica.

Ao atuar como protagonista no processo de nacionalização do papel-moeda brasileiro, Aloisio Magalhães incorporou elementos de sua trajetória artística e sua carreira como desenhista industrial. Fazendo desses elementos verdadeiras ferramentas de transformação cultural.

É inegável a contribuição de Magalhães para uma mudança de paradigma em termos de presença da cultura brasileira em seu próprio dinheiro circulante. Fato esse que se deve a, além de artista e desenhista industrial, ter sido um grande pesquisador e promotor da cultura brasileira. Aloisio colocou muito de seu próprio discurso nas notas oficiais que posteriormente viriam a ser parodiadas. Se por um lado havia a presença de heróis de índole e história questionáveis em uma das efígies de cada nota da coleção do cruzeiro novo (Dom Pedro I, Dom Pedro II, Marechal Deodoro da Fonseca e o Marechal Floriano Peixoto), no reverso da nota, na outra efígie, estavam apresentadas ali questões muito mais voltadas ao popular e à resistência a um regime autoritário como o que havia na época. As notas de 5, 10, 50 e 100 cruzeiros apresentavam, respectivamente, homenagens – através de obras emblemáticas de suas carreiras - à Mestre Valentim, Antônio Francisco Lisboa, Cândido Portinari e Oscar Niemeyer. Os dois primeiros foram artistas populares, sofreram todo o tipo de discriminação por serem mestiços, com ascendência de escravos, atuando num Brasil colonial escravocrata e segregador. Características que se mantiveram durante os anos futuros e desembocaram num regime autoritário onde as diferenças e o preconceito baseado em raça somente se acentuaram. Os dois últimos – artista e arquiteto reconhecidamente vinculados a agremiações políticas comunistas – tiveram muitos problemas em função de seus ideais.

Desta forma, claro está a presença do fenômeno da bivocalidade em Zero Cruzeiro, assim como mais clara, ainda, é a necessidade que aqui emerge, de levar este estudo mais a fundo, investigando não apenas a paródia de Cildo Meireles, mas

também o discurso de Aloisio Magalhães e suas escolhas na composição da família de cédulas do cruzeiro novo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. F. **Glossário Bakhtiniano**. Disponível em: < <http://glossariandobakhtin.blogspot.com> >. Acesso em: out. 2016.
- ARTE BR. **O outro lado da moeda**. Coord. Anamelia Bueno Buoro. Curadoria Paulo Herkenhoff. Conceção Anamelia Bueno Buoro, Beth Kok, Bia Costa, Eliana Braga Aloia Atihé, Lucimar Bello Pereira Frange, Moema Martins Rebouças. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2003. 8 p.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B.; MELO, R. DE. Enunciado / Enunciado Concreto / Enunciação In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo; Ática. 2006.
- FREIRE, C. A. da R. F. Vida de Sertanista: a trajetória de Francisco Meirelles. In: **Revista Tellus**, ano 8, n. 14, p. 87-114. Campo Grande/MS. abr. 2008.
- HERKENHOFF, P.; MOSQUERA, G.; CAMERON, D. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- LEITE, J. S. **A Herança do Olhar: o Design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva/SENAC, 2003.
- LEITE, J. S. (Org.). **Encontros: Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- MOLON, N. D.; VIANNA, R. O Círculo de Bakhtin e a Linguística Aplicada. In. **Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso**, vol.7, nº. 2, São Paulo, Jul/Dez, 2012.
- NIEDZIELUK, Luzinete Carpin. **Uma abordagem para o ensino-aprendizagem do gênero resenha acadêmica**. 2007. 232 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.
- RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de Comunicação**. Com a colaboração de Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978.
- SCOVINO, F. (Org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- SILVA JUNIOR, A. F. **Uma etnografia do dinheiro: os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil após 1960**. 2008. 337 f. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- TRIGUEIROS, F. S. **Dinheiro no Brasil**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987.
- VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.