

Informação Marginal: os deslocamentos do discurso noticioso pela sátira e pela provocação

Marginal Information: shifts in news discourse through satire and provocation

Gracy Laport (PPGCom-UFOP)¹

Resumo: Sob o regime ditatorial que impôs censura e apagamento de direitos individuais e sobre a produção artística e de informação entre os anos de 1964 e 1985 no Brasil, insurgem movimentos que deslocam o lugar da notícia e do acontecimento, agora não mais circunspectos nos meios tradicionais de informação ou na imprensa hegemônica. Movimento semelhante ocorre no contexto de um Brasil acometido pela pandemia de Covid-19 sob o comando do então presidente Jair Bolsonaro em um regime de extrema direita. Este artigo propõe analisar a obra *Quem Matou Herzog?*, do artista brasileiro Cildo Meireles, e obras do projeto *#QuarentenaProjetada* como fenômenos marginais de informação que subvertem a ordem dominante e usam da edição, circulação e intervenção para deslocar o acontecimento e a percepção social da realidade.

Palavras-chave: informação; arte; ditadura; pandemia Covid-19; marginal.

Abstract: Under the dictatorial regime that imposed censorship and the erasure of individual rights and artistic and informational production between 1964 and 1985 in Brazil, movements emerged that shifted the focus of news and events, no longer confined to traditional media outlets or the hegemonic press. A similar movement is occurring in the context of a Brazil affected by the Covid-19 pandemic under the command of then-President Jair Bolsonaro in an extreme right-wing regime. This article proposes to analyze the work *Quem Matou Herzog?* (Who Killed Herzog?) by Brazilian artist Cildo Meireles, and works from the *#QuarentenaProjetada* (Projected Quarantine) project as marginal phenomena of information that subvert the dominant order and use editing, circulation, and intervention to displace events and social perceptions of reality.

Keywords: information; art; dictatorship; Covid-19 pandemic; marginal.

DOI: 10.47456/col.v16i27.51262



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 17 de dezembro de 2025.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Ouro Preto (2013) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela mesma instituição, cuja área de concentração é a de Comunicação e Temporalidades. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3157336882179519>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0405-0829>.

Introdução

Quando os sistemas de conhecimento e informação são constrangidos por regimes autoritários e pela censura, são questionados os lugares de representação social e a legitimidade dos veículos de comunicação. Durante a ditadura militar brasileira e o estado de exceção instaurado entre os anos de 1964 e 1985, a Lei de Imprensa – que vetava os desacordos ao regime, controlando os conteúdos trabalhados pela mídia – coloca em evidência as contradições que marcam a legitimidade do que é veiculado pela imprensa. Em um cenário de omissão em relação ao assassinato, sob tortura, do jornalista Vladimir Herzog no dia 25 de outubro de 1975, o Brasil assiste a uma ruptura com os meios legais de informação, vislumbrando novas formas de comunicação e, assim, de resistência às arbitrariedades do governo militar. Sob este regime ditatorial, uma série de restrições à liberdade de expressão e ao direito à informação impulsionou a emergência de formas paralelas de comunicação que buscavam escapar ao controle do Estado. A chamada imprensa alternativa daquele período não apenas atuava, conforme observa Bernardo Kucinski (1991), na contramão da grande mídia, mas forjava espaços de enunciação marcados pela recusa do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa e pelo desejo de protagonizar as ações sociais que pregavam, opondo-se por princípio ao discurso oficial (Kucinski, 1991). Mais que apenas noticiar, esses veículos mobilizavam estratégias de resistência simbólica, onde a própria linguagem tornava-se campo de disputa. Data deste período, incendiado pelo assassinato de Herzog e pela crise instaurada nas redações do país, a criação dos jornais regionais alternativos Posição, DE FATO e COOJORNAL.

É nesse contexto histórico que se compreende a obra *Quem Matou Herzog?*, de Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), em que arte, assim como a imprensa alternativa à época, portou-se como um instrumento de denúncia e circulação de informação interdita. O trabalho de Cildo insere-se em sistemas de circulação como crítica e provocação à política da época e à censura que marcou como o acontecimento foi noticiado

pela imprensa hegemônica, que reproduziu a nota oficial emitida pelo Exército brasileiro alegando ser suicídio a *causa mortis* de Herzog. Na foto veiculada junto à notícia de sua morte, o jornalista aparece em posição suicida, por enforcamento. Contudo, a mesma foto revela que o jornalista está com as pernas dobradas e que, no pescoço, existem duas marcas de enforcamento. Ou seja: para cada informação há o que “não se vê”, o que “não se aborda”, em função da ênfase adotada. É pela imprensa alternativa, na histórica 16ª edição de novembro de 1975 do jornal Ex, que é renegada a versão oficial do acontecimento e é denunciado o assassinato do jornalista. Parte desta edição do jornal foi interdita pelo regime, tendo culminado no encerramento de sua circulação pelos seus realizadores. A indagação carimbada por Cildo Meireles nas cédulas de Cruzeiro — quem matou Herzog? —, manifesta e reverbera a questão sobre o lugar de autoridade da notícia e a legitimidade da arte e do jornalismo no percurso trilhado pela informação. Localiza e reconhece, ademais, as performances e as intervenções em espaços não autorizados como atos de resistência ou insubordinação e como produtores de conhecimento e sentido à margem dos canais de comunicação ou do poder hegemônico.

Similares estratégias de intervenção e subversão são percebidas em outras temporalidades e em diferentes contextos tecnológicos e sociopolíticos. É assim quando o Brasil, acometido pela pandemia de Covid-19 e em estado de deriva e desamparo diante o comando de um governo calcado na violência, no negacionismo e na desinformação, personificado na figura de Jair Messias Bolsonaro e seus pares, se rebela frente a pronunciamentos e posturas do então presidente, que zombava e menosprezava do que pode ter sido a maior crise sanitária e humanitária do mundo contemporâneo. É no contexto da restrição e manipulação da informação oficial junto à empreitada do governo que se posicionava contrariamente ao uso de máscaras, às medidas de isolamento e à vacinação, e da circulação de frases como “e daí?” ou “é só uma gripezinha”,² que coletivos

² Em pronunciamento oficial à nação, no dia 28 de março de 2020, Bolsonaro minimizou os riscos da COVID-19: “Pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar. Nada sentiria ou, quando muito, seria acometido de uma gripezinha.” No dia 28 de

artísticos e ações digitais insurgem como ferramentas de denúncia e enunciação fazendo circular nas redes manifestações artísticas que reagem e se rebelam contra os pronunciamentos do governo. Assim são engendradas as obras do #QuarentenaProjetada, projeto idealizado no ano de 2020, em parceria firmada entre o Instituto Moreira Salles e a Mídia Ninja, que convocou o engajamento pelas redes sociais de milhares de artistas para a produção de obras que dariam lugar à denúncia, à crítica social e ao luto que marcaram o período. Tais obras, primeiro hospedadas e circulantes na rede, são depois projetadas em prédios e monumentos de várias cidades de um Brasil ainda em isolamento social.

Analizando a potência informacional, sensível e afetiva das obras circulantes nestes dois períodos distintos da história, este artigo busca responder como a arte atua nos rearranjos daquilo que se faz visível, na reconfiguração dos espaços públicos e privados do discurso, e como mobiliza a participação coletiva e descentralizadora na produção de sentido diante o acontecimento e a notícia em exercícios de reapropriação e insubordinação. Ao se articular com o campo da História da Mídia Alternativa, a pesquisa propõe compreender essas práticas estético-comunicacionais como formas de resistência simbólica que disputam os regimes de visibilidade e memória. Nesse sentido, recupera-se a imprensa alternativa surgida sob a ditadura militar não apenas como reação à censura institucional, mas como embriões de novas formas de mediação social e produção de sentido fora do eixo hegemônico da grande imprensa. Tais experiências ajudam a historicizar o uso da arte como linguagem política e reforçam a ideia de que a mídia alternativa opera também como força estética, afetiva e performativa na história.

abril de 2020, ao ser questionado por jornalistas, em coletiva realizada no Palácio da Alvorada, sobre o número crescente de mortes por COVID-19 no Brasil (que ultrapassava os 5 mil na época), Bolsonaro respondeu: "E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre." Fonte: www.folha.uol.com.br

O Lugar da Notícia: a realidade menos a representação da realidade é igual ao peso³

O enunciado jornalístico compromete-se, essencialmente, em refletir a realidade (Correia, 2011). Seu princípio supremo é o da verossimilhança e, por isso, adota critérios de apuração e construção textual no intuito de resguardar seu discurso de questionamentos que possam colocar em prova a credibilidade do jornalista, do veículo no qual ele fala e do jornalismo, aqui entendido como instituição de saber e vigilância. Nesse sentido, o enunciado jornalístico é um recorte da realidade. O que se transmite com as narrativas – que, no caso do jornalismo, pretendem revelar ao cidadão comum algo que possa se traduzir como “verdade” – é um conjunto de regras que refletem um “vínculo social” (Correia, 2011, p. 63). O produto notícia – ou o enunciado jornalístico – oscila, desta forma, entre a pretensão de um saber científico (uma verdade comprovada) e a ligação com o cotidiano. Dito de outra maneira, a conexão com o saber científico fundamenta-se na pretensão da verdade, inerente ao jornalismo. Outro ponto a ser observado no processo de construção da narrativa diz respeito à ordenação da informação, pois o ato de organizar dados e falas em enunciados – processo que transforma os acontecimentos em narrativa – é também um ato de tradução e sedução, pois se pretende ser compreendido e aceito com isso. A verdade científica liga-se, assim, ao cotidiano, ao compreensível. São aspectos que remetem às teorias do jornalismo – em especial a do enquadramento –, na medida em que refletem como a atenção do sujeito é direcionada pelos media, face a determinados recortes da realidade. Narrar, verbal ou imagetivamente, é selecionar, ordenar e construir (Correia, 2011). O discurso jornalístico guarda a realidade e a verdade seguindo o estilo canônico da linguagem factual e objetiva. No entanto, esse tipo de narrativa não é exclusividade do jornalismo, mesmo quando a informação emerge como elemento norteador do discurso –

³ Alusão à obra *A Diferença entre o Círculo e a Esfera é o Peso*. Catálogo Cildo Meireles, Ed. Ivan – Centro Del Carme, 2005

até porque o jornalismo informa, mas não necessariamente. No Brasil, foi assim, por exemplo, durante a ditadura militar, tão marcada pela inobservância dos fatos por significativa parcela da imprensa. Censurados pelo regime e pela promessa de abertura que não os alcançava verdadeiramente, os noticiários veiculavam o que o regime ditatorial queria expor: um país em ordem e progresso. Tal qual como assevera Correia (2011), os parâmetros de relevância e as concepções de acontecimento variam conforme os interesses e cenários delineados pelas sociedades, em tempos e lugares distintos.

Se é assim, não seria possível a outros sistemas narrativos representar o real, registrando e noticiando os acontecimentos? A arte, como o jornalismo, demanda investigação, seleção de acontecimentos e organização de sentidos. Quando imbuído do desejo de revelar o mundo e contar histórias, o jornalismo – assim como a arte – assume a tarefa de “produzir relatos vivos, pulsantes” (Pereira Júnior, 2010, p.127). Mais do que meios distintos de expressão, arte e jornalismo compartilham do impulso de construir retratos singulares da realidade e propor visões plurais sobre o mundo. Ambos operam deslocamentos na percepção ao revelar narrativas silenciadas, tensionar versões oficiais e dar visibilidade ao que está à margem. Nesse sentido, a experiência estética na arte não se restringe à fruição contemplativa, mas pode constituir-se como forma de intervenção política. Um objeto artístico é um produto cultural em que atuam o sujeito e o meio onde ele se insere. Aproxima-se, pois, da notícia quando reporta um acontecimento, também um recorte da realidade, e significa, assim como a linguagem jornalística, espaço de expressão e comunicação dos sujeitos e sua cultura. Sob esse aspecto, as imagens, sobretudo, refletem esses processos de comunicação:

Toda mensagem requer primeiramente um contexto, também designado como referente, para o qual ela remete; requer seguidamente um código pelo menos parcialmente comum ao destinador e ao destinatário; é necessário também um contato, um canal físico entre os protagonistas que permite estabelecer e manter a comunicação. (Joly, 2007, p.62)

Durante a vigência do regime militar, o Brasil assistiu de forma especial a esse processo de comunicação pela imagem. Censurada e controlada, a imprensa foi impedida de exercer seu papel e, assim, emergiram novas experiências narrativas em espaços e suportes alternativos às redações dos jornais. Nesse contexto, os *ready-mades*⁴ de Cildo atendiam à necessidade básica da comunicação: circular uma mensagem codificada do emissor ao receptor. Quem Matou Herzog? foi detonada, sobretudo, pela afetação causada diante o acontecimento: a imagem no jornal de um suicídio encenado. O artista plástico carioca situa-se na transição da arte brasileira entre o neoconcretismo dos anos 1960 e as influências da arte conceitual no país. Suas obras abordam questões políticas e a estética do objeto, tensionam e redimensionam as noções de espaço e tempo, colocando obra e público em estado de interação e percepção sensorial e interpretativa. A produção que corresponde ao período da ditadura, com apropriações e deslocamentos de objetos cotidianos, significa, em sua obra, os conflitos relacionais entre consumo/crítica e política/estética na sociedade brasileira:

Arte e jornalismo se aproximam na maneira de apreender os acontecimentos, de significar as experiências. Na apreensão do acontecimento, jornalismo e arte lhe conferem já de início uma duplicidade no estatuto de si mesmo. Primeiramente, o acontecimento se define, se “figura” ou mesmo se singulariza por intermédio do registro cultural. Ao mesmo tempo, se constitui o que seriam acontecimentos com significados próprios dentro de cada esfera da cultura, seja a da arte, seja a do jornalismo [...] (Vogel, 2010, p.65)

A análise de Vogel, inspirada em estudos de Brecht acerca do papel político da arte, oferece indícios de que arte e jornalismo são procedimentos culturais que adotam regimes diferenciados de verdade

⁴ Estratégia do fazer artístico que consiste na utilização de objetos industrializados, refletindo uma atitude de rompimento com o conceito de arte histórica. O *ready-made* é a manifestação desse rompimento, pois fundamenta-se na apropriação de algo que já está feito. Assim, o artista escolhe produtos industrializados (louças, rodas de bicicleta e lixeiras, por exemplo) e os eleva à categoria de obra de arte — como fez Marcel Duchamp, pintor e escultor francês, que transformou um urinol em uma das suas mais famosas obras de arte, A Fonte. Cildo se utiliza de materialidades e suportes existentes no cotidiano para sua produção, mas não as encerra em galerias, colocando-as novamente em circulação.

(considerando a subjetividade que atravessa cada exercício de interpretação). São campos mediadores entre o mundo perceptível e a sociedade. Os acontecimentos tomam materialidade pelo texto ou pela obra; tornam-se uma realidade aceita e partilhada, no sentido também em que se faz ser, existir, pois pode ser contestada. O acontecimento, apreendido pelo jornalismo ou pela arte, insere-se em um sistema discursivo e ideológico:

Ambos (jornalismo e arte) remetem ao acontecimento, porém, o compreendem, se dirigem a ele, o veem, o evocam e o dizem a partir de preocupações estéticas próprias. Ambos são políticos – e, por isso, ambos são estéticos, na medida em que agem na elaboração de um sensível partilhado, de uma comunidade de sentidos –, porém seu modo de se relacionar com a distinção verdade/mentira é distinto, desde que literatura e jornalismo se instituíram como ordens próprias do saber. (Vogel, 2010, p.69)

Outro ponto a ser considerado nos dois campos é a influência, sobre as narrativas construídas, de movimentos sociais e contestatórios – o que faz com que toda obra de arte, bem como o relato jornalístico, transformem-se, ocasionalmente, em instrumentos de luta para alterar cenários e realidades, seja através de denúncias, de proposições discursivas ou da instituição de debates públicos (Traquina, 2005). Essa potência de mobilização simbólica, presente tanto na arte quanto na informação jornalística, relaciona-se diretamente com o que Leandro R. Lage (2021, p. 16) discute no trabalho *Imagens da Resistência*, ao afirmar que:

A política se concretiza em agenciamentos no visível, que os sujeitos políticos constroem sua própria aparição e que as imagens compõem esse horizonte de modo decisivo, fazendo parte elas mesmas das dinâmicas das sublevações, das lógicas das revoltas e, no limite, do destino político dos insurgentes. De um lado, uma espécie de “devir-imagem” do sujeito revoltado; do outro, um caráter transgressivo da própria imagem, sobrevivente às censuras, esquecimentos, apagamentos, revisionismos, engessamentos, desatenção.

Nesse sentido, “a política é antes de tudo uma prática que reorganiza o sensível, uma partilha de lugares e competências, de espaços e tempos

visíveis e invisíveis, de sons e ruídos” (Rancière, 2009, p. 15). Assim, as imagens não apenas ilustram ou registram conflitos, mas agem como operadores de dissenso, produzindo reconfigurações perceptivas que desafiam a ordem dominante e instituem novos modos de existência e reconhecimento. Cildo inaugura, no país, o conceito de circuito ideológico, isto é, a circulação de obras imbuídas de conceito, para além da estética. A obra de arte desloca-se, assim, de seu campo autorizado (museus ou galerias) para a circulação nos espaços públicos. Assim também se desloca a informação, pois aquilo que não estava (ou não podia estar) presente nos jornais oficiais estava dito em suas obras. Obra e ideia são, assim como os objetos nos quais se hospedam, consumidas e direcionadas ao público. O que se busca criticar deixa de ser prioritariamente o objeto de arte, passando a ser aquilo que ele significa. Dessa maneira, a inserção de mensagens nos Circuitos Ideológicos pode ser considerada, naquele período escuro, uma alternativa à imprensa. O artista trabalhava com a interposição de espaços, significando todos os mecanismos da vida, como viria, ele próprio, a reconhecer:

Digamos que chamei de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente; o espaço, como imagino, exclui a possibilidade de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar.(...) Toda a minha atuação como um trabalhador de arte está orientada por essa ideia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo. (Cildo apud Maia, 2009, p. 33)



Figura 1. Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto cédula: Quem matou Herzog?, Cildo Meireles. Fonte: Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Cédula de um cruzeiro onde há carimbado em vermelho com letras garrafais a frase QUEM MATOU HERZOG?



Figura 2. Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto cédula, Cildo Meireles. Fonte: Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Verso de uma cédula de dois cruzeiros onde há carimbado em preto a frase: INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS 2 - PROJETO CÉDULA Gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação. C. M. 6/70

As obras de Cildo guardam e apontam relevantes questões sobre a visibilidade, a insurgência e o papel político da imagem, propondo uma ruptura com a ordem vigente. Os movimentos da arte conceitual da década de 1970 tomaram tensionamentos sociais e políticos como detonantes de seu processo criativo e de produção; e indissociavelmente também o fizeram em relação com a tecnologia e as materialidades com as quais se engendraram. Na obra de Cildo, acima representada, é carimbada com tinta sobre a cédula de papel-moeda, de modo artesanal, a pergunta que provoca e questiona a versão oficial veiculada sobre a

morte do jornalista e que atesta as violências e sombras do período. Além disso, atribuíram à recepção da obra e de sua mensagem um destacado caráter de intervenção e ressignificação, esmaecendo os contornos de autoria e as fronteiras entre arte e vida. As cédulas da obra *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* eram acompanhadas de instruções para serem colocadas de volta à circulação pelo cidadão comum. O mesmo caráter de descentralização, circulação e intervenção pode ser observado nas obras do *#QuarentenaProjetada*, agora hospedadas e circulantes dentro da internet com o uso da *hashtag* que engajava os usuários indexando suas produções ao movimento e potencialmente aumentando o alcance de circulação e visibilidade das obras. Da movimentação e interação das obras dentro das redes sociais, o movimento se materializa no território da cidade e de seu cotidiano com a projeção de 342 trabalhos selecionadas sobre prédios e monumentos em cidades do Brasil, às 20h do dia 20 de julho de 2020:



Figura 3. frame do vídeo documentário do projeto *#QuarentenaProjetada*, obra de @monicavazc. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vêem três fotografias em sequência uma ao lado da outra de uma pessoa que segura um cartaz branco onde se lê com letras garrafais vermelhas 1. E DAI?; 2. TUDO SOB CONTROLE, 3. O BRASIL NÃO PODE PARAR.



Figura 4. frame do vídeo documentário do projeto #QuarentenaProjetada, obra de @riscoderua. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. . A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vê uma fotografia de um muro branco onde há a pixação em preto da palavra GRIPEZINHA.

Ambos os movimentos, materializados na obra circulante de Cildo nos anos 1970, cunhada no contexto da censura de imprensa imposta na ditadura militar brasileira, e as obras do #QuarentenaProjetada, cunhadas no estopim da pandemia de coronavírus e na reação frente a posturas vacilantes e violentas do governo Bolsonaro e do sistema de desinformação que se arquitetou com ele, subvertem os circuitos e os dispositivos operantes de poder como resistência simbólica representando e dando voz ao luto, à memória e ao direito de segurança e bem-estar social. A experiência vivida re-enquadra o sujeito que faz a obra, também relacionada sensivelmente com os acontecimentos que a inspiram, os ressignificando. Se a pergunta carimbada na cédula Quem Matou Herzog? negava a versão oficial do acontecimento veiculada pela imprensa, bem como as violências do regime, as obras que editam e dão enquadramentos outros aos absurdos proferidos pelo governo Bolsonaro à época da pandemia

figuram-se como contra-discurso nos espaços virtuais e urbanos e negam o que recebem como verdade do governo. Diante o acontecimento, a reação. Tais obras e movimentos portaram-se como veículo de crítica ao sistema político e econômico do país e são, para além de experimentações plásticas, suportes de informação e porta-vozes do pensamento de uma época.



Figura 5. frame do vídeo documentário do projeto #QuarentenaProjetada, obra de @elas.me. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. . A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vê a fotografia em tom sépia de uma cabeça humana envolta em plástico-filme com uma etiqueta branca sobre o plástico onde se lê "lote: covid-19; Nome: Oswaldir dos Santos; idade: 42; Motivo: economia não pode parar; Onde pegou: trabalhando" acompanhando de um código de barras.

A arte porta-se, assim, como lugar de deslocamento de sentido e produção de novos regimes de visibilidade, tendo na partilha do sensível (Rancière) seu mapa fundamental para entender como a arte e as práticas estéticas moldam e delimitam o espaço político, invariavelmente influenciando quem participa deste comum e como se dá sua experiência e organização política. A arte se configura como um dispositivo capaz de tensionar as

formas dominantes de perceber, sentir e organizar o mundo. Mais do que representar o real, ela opera deslocamentos de sentido, instaurando novos regimes de visibilidade que reconfiguram as fronteiras entre o que é perceptível e o que é silenciado.

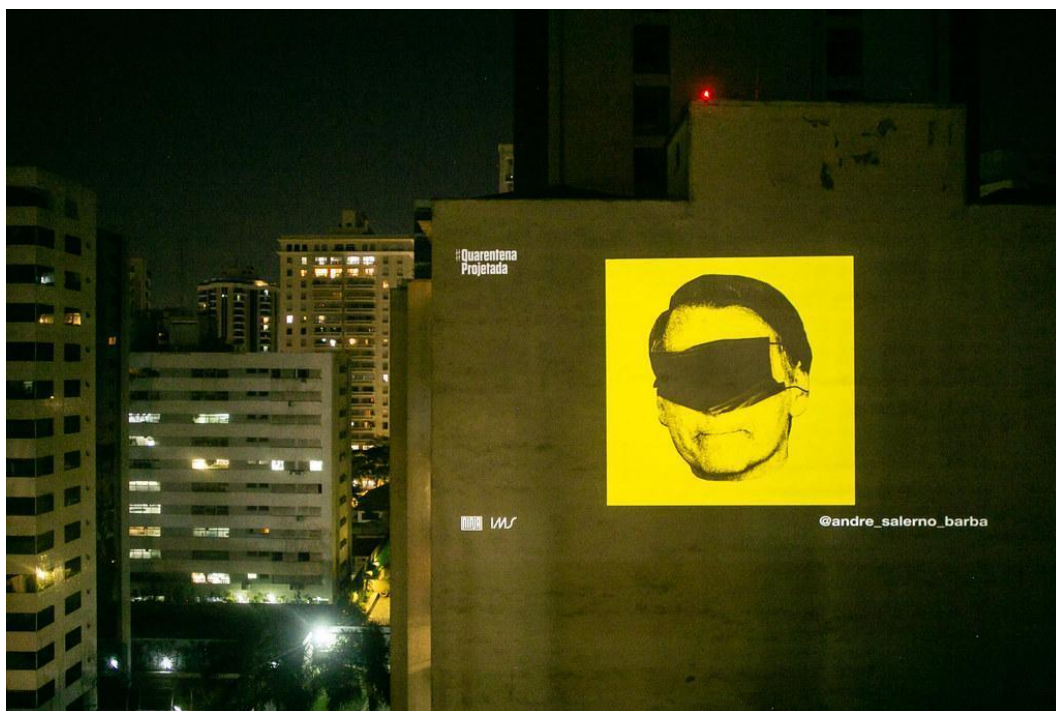


Figura 6. frame do vídeo documentário do projeto #QuarentenaProjetada, obra de @andre_salerno_barba. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. . A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vê uma imagem tratada com fundo amarelo e a cabeça em preto de Jair Bolsonaro com uma máscara posicionada sobre seus olhos e nariz.

Foi também neste percurso que, confrontando a imprensa e os discursos midiáticos tidos como consensuais à política de abertura que se fazia de modo vacilante e insidioso no regime ditatorial brasileiro, operou-se as produções à margem dos sistemas de comunicação ou das narrativas dominantes dos grandes veículos, tendo no centro da grande imprensa ou, mais notadamente, na criação e uso de meios independentes e clandestinos, movimentos de insubordinação que faziam uso do humor, da sátira e da provocação para noticiar e dar a ver

novos sentidos e significados às violências dos anos de chumbo e ao conservadorismo vigente.⁵

Assim, a arte não apenas revela conflitos latentes, mas também cria formas de presença e enunciação no espaço comum, afetando diretamente quem pode ser visto, ouvido e considerado sujeito político. As intervenções críticas em cédulas monetárias realizadas por Cildo Meireles e as obras do projeto #QuarentenaProjetada compartilham um preceito fundamental da comunicação: são objetos em circulação que interpelam o público, disputam sentidos e ressignificam o espaço cotidiano. Ao mobilizar metáforas, alegorias e sátiras, essas produções artísticas se constituem como dispositivos alternativos de enunciação, funcionando como meios paralelos de veiculação de informações, afetos e críticas políticas. Em contextos marcados por censura – explícita, como no regime militar, ou velada, como no discurso oficial veiculado durante a pandemia – essas obras subvertem os canais institucionais e instauram outras formas de relatar e tornar visível o acontecimento. Elas produzem o dissenso (Rancière), ao romper com a lógica dominante de ver e dizer, e inserem-se em um regime de verossimilhança próprio, pois emergem de situações concretas e urgentes, operando como testemunhos sensíveis do tempo histórico em que foram geradas. Ao mesmo tempo, sua potência reside justamente em deslocar o que é considerado “comunicável” ou “legítimo”, transformando não só o conteúdo da informação, mas a própria experiência de realidade partilhada.

Novas perspectivas e provocações:

pensar as performances de comunicação e notícia da arte ao meme contemporâneos

Uma vez constrangida, a sociedade – e seus sistemas de comunicação e representação – acaba se organizando em performances que buscam contestar instituições legítimas, estejam elas no campo da política, da arte

⁵ Para aprofundar o tema, ver Kucinski, 1991.

ou do saber. Movimentos decorrentes desse processo se fizeram presentes na música, no teatro, na literatura, nas artes plásticas e mesmo na imprensa – ainda que, nesse âmbito, a censura possa emergir de maneira velada, em meio a formas diversas (muitas vezes estratégicas) de se perceber e relatar um acontecimento atravessando temporalidades diversas. Decorre desse aspecto a relevância das obras tomadas aqui como objetos de estudo.

Pelos caminhos da dúvida e da provocação, tais movimentos conduzem o sujeito a outras possibilidades do real e da verdade sobre os acontecimentos. Pela transgressão e pela sátira, a arte ousa violar os limites da objetividade jornalística para apontar realidades possíveis, versões fora do eixo de delimitação da verdade. Esta virtualidade, presente nas obras de Cildo Meireles e nas obras do projeto #QuarentenaProjetada, atestam a existência de realidades possíveis para além daquilo que se pode ver ou que se quer arbitrariamente mostrar. Pensar e analisar a obra de Cildo Meireles cunhada na ditadura militar e as obras multimídia do projeto #QuarentenaProjetada parte também do exercício de localizar suas imagens e fenômenos sob um aspecto semiótico, de produção de sentido através de seus signos, significados e interpretações. Comparar esses dois momentos – ditadura militar e governo Bolsonaro – exige atenção à singularidade de seus contextos e às ferramentas que os atravessam.

Afinal, qual o lugar da notícia? Estaria ela fadada às fronteiras da imprensa oficial e dos veículos de comunicação outorgados socialmente como legítimos? Este artigo não propõe postular resposta definitiva à indagação. Parte sobretudo do princípio provocativo de se propor investigar as correlações comportamentais, emocionais e interpretativas entre o sujeito em sua interação com a arte e o sujeito que media o discurso noticioso atualizando e modificando os fatos sem firmar compromisso irreversível com a verdade, subvertendo formatos e linguagens previamente outorgados, e sua relação com os meios. Reconhece-se, neste caminho, os fenômenos de atração, repulsão e

engajamento individuais e como eles acabam por também atualizar e sustentar o coletivo reciprocamente, sua percepção e afetação sobre os fatos, a forma como se organiza e é reconhecido dentro da esfera pública midiaticizada. Abre ainda caminhos para se pensar quais novas formas e formatos guardam a capacidade de editar, intervir e ressignificar nossa percepção diante da realidade ou do acontecimento noticiado, em sistemas onde, hoje, a centralização do discurso dominante já se mostra porosa e difusa, dando ao coletivo o poder da comunicação e da negação. É deste lugar que surge também a pergunta: seriam os memes novos fenômenos que mobilizam a sátira e a provocação como recursos estéticos de comunicação, atuando como potenciais agentes na produção e circulação de sentido na contemporaneidade? Em que medida estes fenômenos tem servido para noticiar e quais são os caminhos do jornalismo contemporâneo para atingir sua audiência na interação com eles? Como estas práticas – por onde se podem ver índices artísticos e comunicativos – tão dinâmicas e fugazes da contemporaneidade, influenciam a percepção sobre nossa realidade social e política?

Se parece improvável ou prematura a ideia de que memes, ou quaisquer outras materialidades ou fenômenos digitais emergentes como eles, são capazes de ditar os caminhos do fazer jornalístico na contemporaneidade, a história nos mostra que talvez não seja a de inferir que nós, sujeitos marginais, interpretantes e interativos, fazemos da sátira e da realocação de sentido diante da notícia importantes ferramentas para reinventar o acontecimento, pautando e agenciando também os temas que ocupam o lugar de relevância em nossas agendas. Se a imprensa alternativa da década de 1970 atuava em oposição direta à censura institucional, as mídias ativistas do presente operam em um ambiente marcado por ruído, desinformação e disputa de imaginário – campos distintos, mas conectados por um mesmo desejo: tornar visível o que se intenta apagar.

Referências

- CHAPARRO, Manoel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar**: travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos. Cap. 2. São Paulo: Summus, 2008. p. 108-140
- COLLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- CORREIA, João Carlos. **O admirável Mundo das Notícias**: teorias e métodos. Livros Labcom, 2011.
- FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: anos 70 = Art as question: the 1970s / curadoria Glória Ferreira; [versão para o inglês Stephen Berg...et al.] São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Il. Color. – (Meio século de arte brasileira;2)
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem** – Arte de Comunicação. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.
- LAGE, Leandro R. **Imagens da resistência**: dimensões estéticas e políticas. Salvador: EDUFBA, 2021.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MAIA, Carmen. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. A análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2008.
- MOUILLAUD, Maurice. A informação ou a parte da sombra. In: PORTO, Sérgio Dayrell (org.). **O jornal**: da forma ao sentido. 2 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. Cap.1, 2 e 3.
- RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/325>. Acesso em: 22 mai. 2026.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. In: JOLY, Martini. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 33.
- SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. **Arte & Ensaios**, v.15, p.98-105, 2007. Disponível em:

<https://revistas.ufrrj.br/index.php/ae/article/view/51624>. Acesso em: 22 mai. 2026.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo** – volume I – por que as notícias são como são. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo** – volume II – a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transacional. Florianópolis: Editora Insular, 2008.

VOGEL, Daisi I. **O acontecimento no jornalismo e na arte**. Revista Comunicação & Sociedade. Dezembro/2010, p. 63-76.

Sites

INSTITUTO MOREIRA SALLES. IMS Convida: Mídia Ninja. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOLHA DE S.PAULO. “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?”, diz Bolsonaro sobre recorde de mortos por coronavírus. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 abr. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/04/e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-recorde-de-mortos-por-coronavirus.shtml>. Acesso em: 30 maio 2025.

VEJA. Bolsonaro diz que não chamou Covid-19 de 'gripezinha', mas vídeo prova o contrário. Veja, São Paulo, 11 nov. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-nao-ha-video-ou-audio-em-que-chame-covid-de-gripezinha>. Acesso em: 30 maio 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. *Edição fac-símile do jornal Ex*. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/acoes-ivh/edicao-fac-simile-do-ex/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

MEMÓRIAS DA DITADURA. *Memórias da Ditadura*. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 8 jul. 2025.