

# **METACRÍTICA MIDIÁTICA: REFLEXOS E REFLEXÕES DAS IMAGENS EM *BLACK MIRROR***

*Ivan Paganotti*

*Rosana de Lima Soares*

A crítica “da” mídia (a crítica sobre objetos midiáticos) também deve ser encarada como crítica “na” mídia (a crítica realizada pelo meio de comunicação), ou “metacrítica midiática”, muitas vezes desconstruindo processos comunicativos por meio de plataformas discursivas (textuais ou orais). Este artigo pretende avaliar como imagens podem criticar suportes e produtos midiáticos. Para isso será analisado o episódio “Fifteen Million Merits”, da série inglesa *Black mirror* (2011). Ao pensarmos o estatuto da imagem na contemporaneidade, marcado sobretudo por práticas midiáticas cada vez mais hibridizadas, torna-se imperativo fazê-lo em perspectiva crítica.

Nesse sentido, uma questão se coloca: se não estamos mais situados no campo da literatura e do cinema enquanto *artes modernas*, qual o lugar da crítica frente a objetos diversificados, em que modos de produção e circulação passam a fazer parte dos próprios discursos difundidos? Como reunir elementos dispersos da crítica – seja ela autorizada, especializada ou informal – para estabelecer critérios e valores que possam dar conta do universo multifacetado das mídias?

Para além da compreensão da crítica de mídia como a avaliação sistemática e permanente dos meios em relação à cultura (social e profissional) na qual se inserem,

propomos pensar a crítica como uma desconstrução não apenas dos objetos sobre os quais se volta mas também das condições de possibilidade que engendram sua materialidade.

Desse modo, ampliamos a proposição de que a crítica se volta apenas para o estabelecimento de juízos de valor, mais ou menos adequados, sobre a mídia, realizando uma espécie de “dobra” em que não há origem possível para a interpretação, posto que esta é rastro de algo para sempre inapreensível. No caso da televisão, em que os espectadores também tomam parte de seus processos de codificação e decodificação, para além da mera transmissão de conteúdos buscamos articular uma visada externa capaz de, ao mesmo tempo, distanciar-se da crítica produzida no interior de seus relatos e dialogar com ela.

Ainda que o acervo de críticas publicadas sobre a programação não seja sempre aceito, nos meios acadêmicos, como uma fortuna crítica televisiva, faz-se necessário reconhecer a constituição de um repertório próprio, em que a análise expressiva dos programas aponta para inovações técnicas, estéticas, narrativas e, mais do que isso, para certos modos de endereçamento de públicos específicos. À medida que a formação de uma cultura televisiva se consolida, os embates entre elitização e popularização, a relevância dos índices de audiência, a definição da grade e de padrões de qualidade, bem como os desafios éticos pressupostos nesse debate, são problematizados, possibilitando que surja, assim, uma crítica da mídia engendrada nela mesma.

Sobre o conceito de “metacrítica”, Fuchs nos oferece uma interessante contribuição ao afirmar que a crítica não se dá apenas nos enunciados de um discurso – seus conteúdos –, tampouco exclusivamente de modo direto. Ao contrário, o autor argumenta que também o formato de determinado produto pode conter, na maneira como é feito – em sua enunciação –, um discurso alternativo crítico. Nesse sentido, a crítica de mídia feita na/pela mídia seria, primeiramente, uma “metacrítica”:

Critical media, in contrast, are characterized by critical form and content. There is oppositional content that provides alternatives to dominant repressive heteronomous perspectives that reflect the rule of capital, patriarchy, racism, sexism, nationalism, etc. Such content expresses oppositional standpoints that question all forms of heteronomy and domination. (...)

There are forms of presentation that are not onedimensional, but are demanding and challenging the recipients in order to advance their imagination and complex thinking (e.g. Brecht’s concept of dialectical form in epic theatre, radical discontinuities that shock people) (FUCHS, 2010, p. 179).

A exemplo de programas televisivos que propõem inovações estéticas, estilísticas e narrativas, o documentário *Um dia na vida*, de Eduardo Coutinho, oferece caminhos para pensarmos tal definição. Tomando como base 19 horas de gravação contínua e aleatória de diversos canais abertos da televisão brasileira, o filme, realizado em 2010, é construído no momento da montagem: a seleção das imagens editadas, que vemos à nossa frente, embora sejam imagens banais e ordinárias do que vemos na televisão diariamente, ofereceu outra visão sobre esse meio. Por meio de uma ácida crítica à pasteurização e repetição presentes nas imagens da televisão, Coutinho assume uma visada crítica e leva seu espectador a olhar de uma nova maneira o veículo:

Trata-se em certa medida de produzir menos um “retrato do Brasil” do que um retrato da própria TV, que surge ali como um mundo autônomo, vagamente monstruoso, quase diabólico. Ou antes, isso é o que o filme produz, o que está lá. É o mundo-TV que se mostra a nós, tal qual. O diretor interfere o menos possível (queira ou não, ele seleciona, monta). (...) Ao fim nos damos conta de que a TV é o mundo dos demiurgos: algo que não retrata o mundo ou o que somos senão indiretamente, pois mais ruidoso e mais infernal (ARAÚJO, 2010).

O filme de Coutinho realiza uma crítica – não apenas à sociedade, mas à própria televisão, em termos de conteúdo e forma – e, ao mesmo tempo, é objeto da crítica cinematográfica publicada por um especialista em um jornal diário. Nessa perspectiva, a crítica de mídia não seria apenas aquela institucionalmente denominada enquanto tal ou aquela que, para falar dos discursos midiáticos, cria novos discursos sobre as mídias. Ainda que alguns produtos e programas se proponham a fazer a crítica de mídia (a exemplo de observatórios ou programas de debate e entrevistas), a crítica não é feita apenas neles. De modo mais complexo, a produção de novos produtos e programas – pensados sob o viés da inovação – constitui também um espaço para realização da crítica de mídia ao propor mudanças.

Fuchs acredita, justamente, que é de práticas midiáticas alternativas que poderá surgir uma perspectiva crítica mais autônoma em relação às mídias, definindo tal posicionamento como *critical media*, em que os próprios meios empreendem a crítica sobre as práticas midiáticas. Para ele, a inserção da crítica de mídia na/pela mídia acaba por corroborar aquilo que pretende criticar, já que feita dentro de limites impostos pelos próprios meios. Seja a crítica feita por especialistas ou pelo público, haveria certa domesticação de seus alcances por estar submetida a protocolos e códigos previamente estabelecidos. A respeito do público, o autor estabelece papel central na crítica de mídia, apontando três posicionamentos advindos do polo da recepção: a adesão, a contestação, a exacerbação. Ao fazê-lo, problematiza, como vimos em autores anteriormente citados, os papéis tradicionais de produtores e receptores, autores e espectadores.

Ao incluir no próprio cenário midiático aquilo que pretende criticar – reconhecendo de modo autoconsciente sua inclusão nessa cena –, tanto os programas analisados, como seu público, tornam-se parte desse cenário. Ou seja: ao criticar a mídia dentro da própria mídia, temos que o discurso crítico se torna, ele próprio, passível de ser criticado – ou, de modo mais pessimista, coloca-se sob o risco de perder seu efeito crítico. Observando o processo comunicativo por meio da articulação de diferentes momentos – produção, circulação, distribuição, reprodução –, Hall desenvolve, ainda na década de 1970, um modo de interpretação dos processos de codificação e decodificação de programas televisivos:

O processo, desta maneira, requer, do lado da produção, seus instrumentos materiais – seus “meios” – bem como seus próprios conjuntos de relações sociais (de produção) – a organização e combinação de práticas dentro dos aparatos de comunicação. Mas é sob a forma discursiva que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito (HALL, 2003, p. 388).

Desse modo, ao inserir a recepção no processo de produção, embora reconhecendo nesta última o ponto de partida do discurso televisivo (objeto de seu estudo), Hall estabelece o caráter interdependente entre autor e espectador, apontando, ao final de seu texto, três posições a partir das quais a “decodificação” de um discurso – e sua consequente “recodificação” – pode ser construída: a posição “hegemônica-dominante” (na qual o telespectador decodifica a mensagem a partir de sua referencialidade); a posição do “código negociado” (na qual o telespectador reconhece as definições hegemônicas e as adapta a sua realidade local); e a posição “globalmente contrária” (na qual o telespectador decodifica de modo alternativo o discurso). Essa terceira posição nos parece produtiva para pensarmos a crítica de mídia constituída no espaço intermediário entre produtor e receptor, no entremeio em que o público, por oposição, contesta o discurso hegemônico e o ressignifica (HALL, 2003, p. 402). Entre a materialidade do objeto e a produção de sentido, uma nova possibilidade se vislumbra: estudar o entremeio e não apenas o texto acabado ou o contexto de sua produção. Partindo dessa premissa, discutir os conceitos de “alta” e “baixa” cultura, de forma complexa, em suas interseções com a indústria cultural e a comunicação de massa – tendo como horizonte os contrastes entre a arte moderna e a arte pós-moderna – coloca-se, hoje, como um dos desafios da crítica, especialmente face a uma *cultura midiática* cada vez mais disseminada:

Ao refletir sobre as transformações ocorridas no campo da cultura nesses tempos de economia globalizada, não se pode deixar de considerar que a dicotomia erudito-popular, que balizou o estabelecimento de hierarquias e

valores na modernidade, tornou-se incômoda diante do caráter fronteiro de parte significativa da produção cultural contemporânea. A lógica cultural do capitalismo tardio favorece as hibridizações que, cada vez mais, põem em xeque as categorias puras, os binarismos de que o pensamento ocidental moderno se serviu na sua determinação de tudo classificar, compartimentalizar (FIGUEIREDO, 2004, p. 1).

A série analisada não apenas compartilha dessa cultura mas, além disso, posiciona-se de forma crítica perante o espaço do qual participa e de onde emana sua própria condição de possibilidade. É na interseção obra-público que a metacrítica, conforme buscamos mostrar, assume seu caráter mais perturbador, deslocando sentidos que retornam ao próprio campo da crítica.

No artigo de Figueiredo, a autora aponta o processo de “hibridização” entre o “pólo de produção restrita” e o “pólo de produção ampliada” da cultura – com a importante ressalva de que, na lógica de mercado atual, a segmentação dos produtos culturais funciona, ao mesmo tempo, como determinada pela pluralidade social e determinante dela –, apresentando uma discussão atual sobre o caráter fronteiro da antes rígida divisão entre o erudito, o popular e o massivo, hoje emulados nas mídias. Antigos postulados – como os do chamado “cinema de arte” (ou de autor); o de que *best sellers* (literários) ou *block busters* (cinematográficos) seriam, necessariamente, produtos sem qualidade; e o que apregoava que quanto mais indecifrável um texto literário, maior sua qualidade estilística – já não encontram espaço na discussão da cultura contemporânea por se apresentarem reducionistas demais.

Dessa forma, podemos dizer que, na contemporaneidade, não se trata mais de uma única cultura socialmente compartilhada, mas de várias *culturas* buscando, por meio de seus discursos, a validação de suas supostas *verdades*. A própria questão da segmentação (do mercado, das publicações, dos produtos culturais) pode ser relacionada à percepção da não-homogeneidade da cultura e da sociedade. Se “o processo de transformação dos gêneros literários atinge seu ápice na segunda metade do século XIX, concomitantemente ao surgimento da grande imprensa e ao desenrolar do processo de diversificação dos meios de comunicação de massa” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 245), o conceito de “gêneros híbridos” pode ser expandido a outras formas narrativas presentes nas mídias. Falar de “hibridismo dos gêneros”, entretanto, não pressupõe uma colagem desregrada em que haveria uma mera fusão ou sobreposição de elementos isolados. Ao contrário, o que vemos é um equilíbrio entre aquilo que se mostra como específico, demarcando fronteiras, e aquilo que é reapropriado, recriando fronteiras:

Nesse sentido, ainda que seja possível localizar a presença de características predominantemente particulares de um gênero ficcional, há que se procurar as demais articulações entre os diferentes territórios; há que se buscar nas

personagens e nas tramas os elementos capazes de responder por esta ou aquela qualificação do gênero, de evidenciar os traços deste ou daquele território e de comprovar, na prática, a fluidez, a variação e a presença múltipla de elementos diversificados no interior de manifestações culturais (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 259).

Em diversos produtos midiáticos, sejam eles de televisão, sejam de cinema (com formatos cada vez mais imbricados), os enredos misturam ação, ficção, romance, mistério, suspense, drama – em personagens tão difusos quanto suas narrativas. Os elementos estéticos e estilísticos apresentados criam uma narrativa polissêmica e fragmentada, ao mesmo tempo hermética e aberta, contundente e fútil, reflexiva e sarcástica. Tanto em termos expressivos como em seu conteúdo, o episódio analisado desafia discursos instituídos sem que, com isso, possamos a ele atribuir o adjetivo de “obra artística” em seu sentido estrito, já que é uma forma híbrida que vemos desfilarem em suas imagens.

Ainda em relação às produções midiáticas, notamos um borramento dessas fronteiras ou “territórios de ficcionalidade”: “Se, por um lado, deve-se afirmar sua condição de ‘mercadorias’ – mesmo que ‘impalpáveis’, como diria Morin (1984: 14) – por outro, podem ser considerados ‘formas culturais’ (Williams, 1977; 1992) ou ‘territórios’ de ficcionalidade (Calvino, 1984: 49-56) capazes de estabelecer profundas relações de mediação e empatia com os receptores” (BORELLI, 2001, p. 30).

Nas diversas produções audiovisuais – filmes, novelas, séries, *reality shows*, telejornais – e nas publicações impressas – revistas de variedades, de comportamento, segmentadas, informativas – notamos, cada vez mais, o surgimento e o fortalecimento de gêneros híbridos. No campo literário, por sua vez, desde a publicação de *O nome da rosa* (1980), primeiro romance de Umberto Eco, a ideia de um “*best seller* erudito” não nos parece tão incomum. É nesse sentido que podemos perceber, na produção cultural recente, uma transposição entre gêneros ficcionais que, “em permanente estado de fluxo e redefinição, articulam-se, mesclando particularidades, conformando novas sínteses, restituindo velhas histórias” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 253).

Tais observações nos conduzem a uma questão: ao se romperem os limites entre o erudito, o massivo e o popular e, dessa maneira, configurar-se um momento cultural e artístico caracterizado por uma *cultura midiática*, não estariam também sendo rompidas, do ponto de vista da crítica, as fronteiras entre arte e consumo, antes mais rigidamente estabelecidas?

Ao mesclar tais fronteiras, problematizando-as, é outra realidade que vemos surgir nas telas da televisão, estabelecendo com seu espectador um *pacto* firmado em bases que não pressupõem as dicotomias presentes na arte moderna. Talvez o equilíbrio entre “agradar o

público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra (...) permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado” (FIGUEIREDO, 2004, p. 7), também esteja relacionado ao jogo entre realidade e fabulação ensaiado pela literatura, pelo cinema, pela televisão, de onde advém, em certos produtos, sua potência crítica. Seria esta dinâmica facilitadora do rompimento da dicotomia entre erudito-popular capaz de, ainda assim, preservar o enredo inovador da série, “sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga”, mas oferecendo um mais além da intriga, “uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar de maneira distanciada e também nostálgica as estratégias narrativas que criam o fascínio da primeira dimensão?” (FIGUEIREDO, 2004, p. 7).

Se as antigas dicotomias do moderno foram questionadas na contemporaneidade – vanguarda/tradição, polêmico/convencional, transgressor/conservador –, assim como o próprio pensamento dual, como refletir sobre o aspecto crítico da arte em diferentes manifestações nas mídias? Falar de hibridismos e impurezas nos conduz a pensar nas margens e brechas da(s) cultura(s). Onde encontrar lugar para aquilo que não está contido nas malhas do discurso instituído ou da ordem constituída? Se costumávamos dizer que o campo erudito era, na arte, espaço de vanguarda e mobilização, enquanto o massivo era visto como lugar de manutenção e conformismo, como pensar hoje essas fronteiras? Na hibridização contemporânea, uma pergunta insiste e retorna em relação àquilo que não se inclui e sobra como resto, falta ou excesso daquilo que não se deixa apreender, vestígios e ruínas da(s) nossa(s) híbrida(s) cultura(s).

### **Fúria canalizada, forma e conteúdo incômodos: julgamento crítico em *Black mirror***

Como exposto por Fuchs (2010, p. 180), produtos críticos também podem estar inseridos em meios de comunicação *mainstream* desde que adotem formatos ou conteúdos que exponham histórias e pontos de vista alternativos, critiquem limites impostos pela representação midiática tradicional, contestem discursos reproduzidos como consensuais, ou adotem novas propostas de linguagem em formatos que comumente não encontram caminhos nos grandes meios. Entretanto, algumas questões centrais surgem nesse sentido: qual a especificidade do discurso da crítica sobre outros meios de comunicação, que, por ser também midiaticizada por sua publicação, poderia ser chamada de “metacrítica”? Como essa crítica sugere e apoia-se na recepção do público nessa instância intermediária? E, para além dos discursos orais ou textuais, como as imagens por si só podem propor (ou decompor) discursos críticos?

A análise de um objeto midiático na intersecção desses problemas permite avançar essas questões. A série inglesa *Black mirror* é composta de histórias curtas sem conexão

narrativa, como uma antologia, mas que justapostas compõem um panorama trágico sobre a relação da humanidade com suas tecnologias. Criada por Charlie Brooker<sup>1</sup>, suas duas temporadas foram exibidas pelo *Channel 4*, canal público britânico, em dezembro de 2011 e fevereiro de 2013, com três episódios de uma hora cada um<sup>2</sup>. O segundo episódio da primeira temporada – “Fifteen Million Merits”, com roteiro do próprio Charlie Brooker e de Kanak Huq – trata de Bing Madsen, personagem solitário em um futuro distópico em que todos trabalham em bicicletas para gerar energia enquanto consomem produtos em plataformas virtuais. O personagem principal procura então canalizar sua revolta contra esse sistema desumano durante um programa televisivo de talentos – paródia de programas de sucesso como *The voice*, *American Idol* ou *The X-Factor*, *reality shows* que visam revelar talentos musicais.

A primeira parte do episódio apresenta o cotidiano dos personagens em constante relação com as telas negras que a todo momento computam seus gastos mais ínfimos, de sabonete líquido e alimentos até a aquisição de programas televisivos, e que também computam seus ganhos em uma contabilidade de “méritos”, gerados pela energia das bicicletas que pedalam. Essas telas também apresentam constantes propagandas de outros produtos midiáticos, como pornografia, *reality shows* ou aplicativos para os avatares virtuais dos personagens que os acompanham pelas onipresentes superfícies midiáticas. Caso optem por adquirir algum dos produtos oferecidos, os “méritos” ganhos são assim consumidos, criando a dupla demanda por consumo e por produção de energia elétrica e mídia eletrônica. Só é possível evitar as propagandas pagando para silenciá-las ou interrompê-las, visto que qualquer tentativa de evitar encarar a tela durante as propagandas é proibida e punida com um apito extremamente agudo, que força os indivíduos a abrirem seus olhos. Uma das publicidades eróticas onipresentes sintetiza essa possibilidade obrigatória em uma dúbia promessa/ameaça: “*You will see it all*” [você vai ver tudo, em inglês], uma oferta tão sedutora quanto irresistível por incentivar o desejo – e também por ser inevitável.

Esse cenário corriqueiro transforma-se quando um dos colegas do protagonista não consegue mais pedalar. Por estar fora de forma, ele é removido da categoria proletária dos geradores/consumidores de riquezas elétricas e é realocado no que parece ser uma função lúmpen de limpeza. Essa subclasse se diferencia dos ciclistas, que usam atléticos uniformes de moletom cinza, vestindo roupas amarelas folgadas, e sofrem hostilidade de outros personagens, tanto por estarem esteticamente fora de forma quanto por serem vistos como

---

1 Em entrevista ao jornal *The Guardian*, em 2011, Brooker afirmou: “O ‘espelho negro’ do título é um que você encontrará em todas as paredes, em todas as mesas, na palma de toda mão: a fria e brilhante tela de uma TV, um monitor, um *smartphone*”. Disponível em: <http://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>. Acesso em: 3 Mar. 2016.

2 Além dos seis episódios, a série contou com um especial de Natal exibido em 2014 (“White Christmas”). Em 2016, uma terceira temporada (com 12 episódios) foi anunciada, ainda sem data prevista de estreia. A nova temporada está sendo produzida pela Netflix e será exibida com exclusividade em sua programação.



preguiçosos que realizam um papel menor, incapazes de realizar o esforço feito pelos outros ciclistas. Não é por menos que programas sensacionalistas têm esses personagens obesos como alvo de escárnio violento, e os jogos virtuais com os quais alguns personagens se divertem em suas telas permitem metralhar e jogar granadas em vilões obesos, vestidos com os mesmos uniformes amarelados desses funcionários de limpeza.

A vaga deixada pelo personagem fora de forma é ocupada por uma jovem que atrai a afeição do protagonista, que se apaixona e procura elogiar a voz da colega, incentivando-a a exibir seu talento como cantora em um dos caça-talentos televisivos. A jovem inicialmente resiste, por não ter o dinheiro suficiente para se candidatar – os 15 milhões de méritos do título do episódio –, e não pode aceitar esse valor supostamente exorbitante como um presente que o protagonista pretende oferecer. Ele insiste, afirmando que não vê sentido em gastar a fortuna acumulada com aplicativos ou programas de tevê que não existem, preferindo investir em algo que ele vê como real.

O diálogo entre o protagonista e sua amada revela uma primeira dobra discursiva na narrativa do episódio. Até o momento, a relação dos personagens com as telas era apresentada pela forma corriqueira com que lidavam com uma realidade que parece chocante, mas que apresenta paralelos hiperbólicos com problemas da nossa vida atual: as relações produtivas que dividem grupos, a necessidade de produzir para consumir e de consumir para produzir, a sedução sensacionalista da mídia onipresente, a demanda por itens produzidos em série, mas que prometem destacar o indivíduo entre seus pares, e a promessa de conforto no consumo e na conformidade na manada de consumidores.

Assim, a crítica apresentada pode ser vista como uma *crítica encenada*, em que a história dá pistas para o público inferir os elementos que criticam o absurdo de nossa própria realidade. Nesses momentos, expressões faciais e gestos de condenação sugerem pontos de crítica sobre práticas ou condutas vistas negativamente, e vale destacar como os primeiros minutos desse episódio são silenciosos, sem diálogos, com poucas intromissões das telas e reações minimalistas dos personagens – um silêncio que revela, talvez, as dificuldades de interações pessoais nessa sociedade. A crítica sugerida pelos autores do programa surge mais no caleidoscópio de imagens exibidas pelas telas dentro da história fictícia, como na composição televisiva feita pelo documentário *Um dia na vida* de Coutinho, mencionada no começo deste artigo.

Já na conversa em que o protagonista convence sua colega a cantar surge um primeiro relance de uma guinada discursiva, quando os personagens implicitamente apresentam sua *crítica dialogada*, apontando a falta de sentido de consumir itens que não existem ou a ausência de realidade em suas vidas. O diálogo é elemento central para esse procedimento crítico,

pois funciona como um contraponto colaborativo entre partes diferentes e complementares, com posições dialéticas oscilando de uma afirmativa para sua negativa ou questionamento, levando a novas afirmações ou questionamentos. Não é por menos que, em todo episódio, essa cena é a única que apresenta um diálogo significativo e que não é constrangido por uma habitual roteirização da cortesia, como ocorre nas interações lacônicas entre os colegas de trabalho nas bicicletas ou entre os apresentadores e os candidatos nos programas de televisão.

A música que a jovem escolhe cantar é a mesma que o protagonista ouvira quando se conheceram, e abre mais uma dobra na camada crítica dessa história. A letra da música sintomaticamente é uma reação à crítica que estaria por vir – ou que é constante e onipresente, como as telas – e por isso deve ser analisada posteriormente. Os nomes dos juízes também antecipam suas funções: Charity é caridosa, Hope dá espaço ou demole a esperança dos candidatos, e Wraith age como um selvagem produtor de canais eróticos.

Após uma reação positiva sobre o talento da jovem, os juízes apontam que a oferta de cantores é muito grande, e que, se pretende destacar-se em um mercado competitivo, seria preferível usar não sua voz, mas sua beleza e inocência em uma carreira como atriz pornô. Contra a recusa da jovem, os juízes argumentam que a função é mais recompensadora que o trabalho nas bicicletas, apontando que qualquer outra pessoa aceitaria a oportunidade que a jovem ousava recusar, vencendo sua resistência.

Nesse momento, temos duas dobras críticas em cena: em primeiro lugar, o julgamento estético dos apresentadores, que criticam a performance e definem o destino dos candidatos, selecionando o que é digno de méritos (tanto a valoração social quanto a contabilidade dessa realidade despótica); em segundo lugar, a letra da canção já antecipava uma recusa da crítica. O single “Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand)”, gravado nos anos 1960 por Irma Thomas, canta uma doce vacina contra o contágio de críticas azedas:

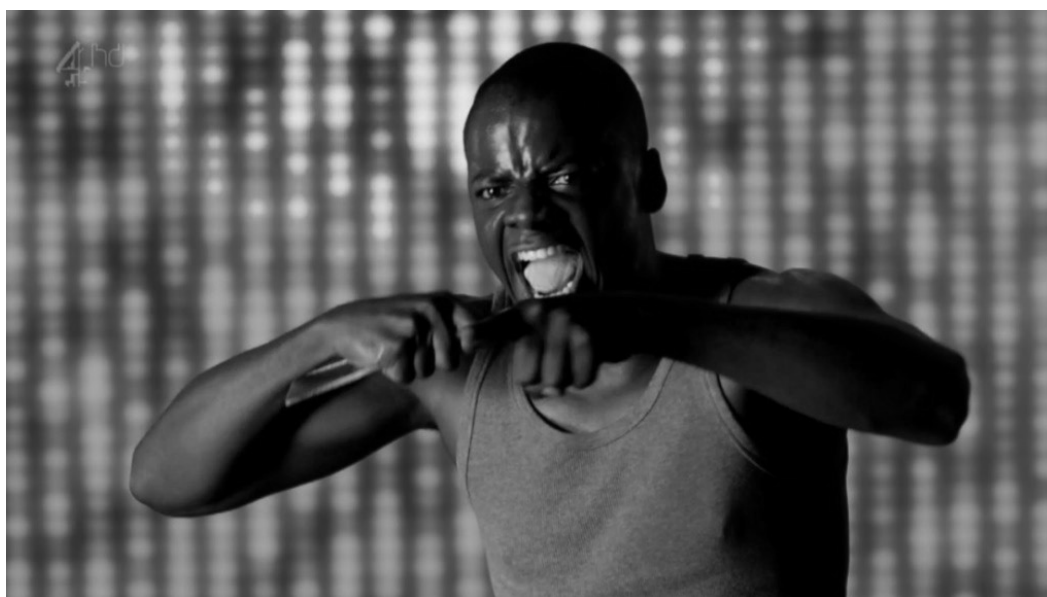
You can blame me / try to shame me / and still I'll care for you / You can run  
around / even put me down / still I'll be there for you / The world / may think  
I'm foolish / they can't see you / like I can (...) I just feel so sorry / for the ones  
/ who pity me / 'cause they just don't know / oh they don't know what happiness  
or true love can be<sup>3</sup>.

---

3 Tradução livre dos autores: “Você pode me culpar / tentar me envergonhar / e eu ainda vou gostar de você / Você pode sair por aí / até me criticar / e ainda vou te ajudar / O mundo / pode achar que eu sou uma tola / eles não podem ver você / como eu posso (...) Eu só sinto pena / de quem / tem pena de mim / porque eles não sabem / oh, eles não sabem o que felicidade e amor de verdade podem ser”..

Assim, a *crítica valorativa* dos juízes (que aponta o que vale a pena ser visto ou feito a partir de seu gosto ou da avaliação do que apresentará demanda do público em relação à oferta de outros artistas semelhantes) tem sua resposta antecipada na letra da música, uma *crítica reativa*, que descarta a legitimidade da fundamentação da crítica devido à incapacidade do seu formulador em avaliar uma realidade que não pode compreender. Entretanto, não podemos (ainda) dizer que é feita a crítica da crítica (ou metacrítica), visto que a canção só nega a validade e o limite dos críticos. Essa dobra final da crítica sobre si mesma só surgirá no final do episódio, após o protagonista passar meses desesperado pela perda de sua colega, forçado a ver as propagandas dos programas eróticos que ela estrela por ter dado todos seus recursos para sua amiga – uma dupla tragédia, pois ela só chegou ao programa de talentos pelo mérito de seu incentivo e pelos “méritos” dele que financiaram a candidatura dela. Seu desespero o leva ao extremo ludista do ataque ao suporte midiático, destruindo uma tela que exibia cenas pornográficas de sua antiga paixão, talvez uma vingança material contra a violência simbólica das imagens que não podia mais impedir.

Após meses de muito suor sobre a bicicleta e drástica austeridade financeira, o protagonista economiza o suficiente para voltar ao programa: com mais 15 milhões de méritos a menos, ele volta a financiar a exploração de sua própria imagem. Entretanto, dessa vez ele mesmo rouba a cena e sequestra a atenção dos juízes ao criar uma “performance” em que ameaça cortar sua própria garganta (com um dos cacos de vidro da tela que quebrou, um suporte televisivo que funciona como canal, alvo e também instrumento de violência) caso os juízes não ouçam o que ele tem a dizer. Nesse cenário insólito, em que o refém de si mesmo exige que ouçam o que está entalado em sua garganta ante a ameaça de cortá-la, os juízes preferem que aflore o jorro de palavras ao de sangue (Figura 1).



**Figura 1.** Protagonista ameaça cortar sua própria garganta para poder ser ouvido.

Desde o começo titubeante até a explosão final, o monólogo do protagonista é uma fala visceral, expelida como um improviso inesperado, repleto de conteúdos indigestos que só aguardavam uma oportunidade para serem regurgitados:

I haven't got a speech, I didn't plan words, I didn't even try to, I just knew I had to get here, to stand here, and I knew I wanted you to listen, to really listen, not just pull a face like you're listening like you do the rest of the time. A face like you're feeling instead of processing. You pull a face and poke it towards the stage and we la-di-dah, we sing and dance and tumble around and all you see up here is not people, you don't see people up here, it's all fodder. And the faker the fodder is the more you love it. Because fake fodder is the only thing that works anymore. Fake fodder is all that we can stomach. Actually not quite all. Real pain, real viciousness, that we can take. Stick a fat man up a pole and we'll laugh ourselves feral because we've earned the right, we've done cell time and he's slacking, the scum, so ha-ha-ha at him! Because we're so out of our minds with desperation we don't know any better. All we know is fake fodder and buying shit! That's how we speak to each other, that's how we express ourselves is buying SHIT! You know what, I have a dream? The peak of our dreams is a new app for our dopple, an app doesn't exist! It's not even there! We buy shit that's not even there. Show us something real and free and beautiful, you couldn't... yeah, it'd break us. We're too numb for it, we might as well choke. It's only so much wonder we can bare, that's why when you find any wonder whatsoever, you dole it out in meagre portions and only then when its augmented and packaged and pumped through ten thousand pre-assigned filters, till there's nothing more than a meaningless series of lies while we ride day in, day out, going where! Powering what?! All tiny cells and tiny screens and bigger cells and bigger screens and FUCK YOU! FUCK YOU, that's what it boils down to, is FUCK YOU! Fuck you for sitting there, and slowly making things worse. Fuck you and your spotlight and your sanctimonious faces, fuck you all for taking the one thing that ever came close to anything real, but anything. For oozing around it and crushing it into a bone, into a joke. One more ugly joke in a kingdom of millions, and then... Fuck you for happening... FUCK YOU for ME, for US, for everyone. Fuck You!<sup>4</sup>

O monólogo é o ápice da narrativa do episódio, o momento de confrontação com a vilania dos apresentadores que eram os corresponsáveis – visto que o protagonista também compartilhava a “cumplicidade” (PROPP, 2010, p. 30) por esse ardil – pelo dano causado à colega que amava. E, assim como o protagonista partilhava com os jurados a responsabilidade

---

4 O monólogo analisado foi mantido na sua versão original em inglês com o objetivo de preservar a força de seus termos de origem. Uma versão da cena com legendagem em espanhol encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bsc1oQ3ECfc>.

por desencaminhar a jovem cantora, no clímax eles também compartilham uma outra função tão essencial para esse episódio: a crítica. O monólogo acima é uma crua e ácida crítica em três camadas: em primeiro lugar, contra os jurados que não sabem julgar corretamente, por não prestar atenção e somente procurar o que podem simplificar e pasteurizar para produção massiva; em segundo lugar, metonimicamente, o alvo das críticas passa das partes para o todo, e pode ser visto também como uma crítica ao sistema de entretenimento e consumismo que só oferece “forragem” [*fodder*] para alimentar um público dependente de falsidade, ressentimento e crueldade; em terceiro lugar, o último alvo da crítica são os traços da nossa própria sociedade, espelhados de forma distorcida na história fictícia, que leva ao extremo traços atuais para assim melhor expor, como uma lupa, que amplifica para revelar o que o olho nu não percebe.

Tanto o instrumento adotado para o monólogo como parte de seu alvo são justamente a crítica, e por isso podemos categorizar essa última dobra como uma volta da crítica sobre ela mesma – ou seja, uma *metacrítica*, uma crítica sobre a crítica. Assim, a fala adota uma posição de analisar e revelar elementos imperceptíveis da realidade e as relações entre seus elementos, denunciando interesses ocultos e suas consequências, apontando contradições entre discursos e práticas (*métodos* da crítica), e para isso toma como alvo justamente os critérios, processos, efeitos e sentidos do julgamento crítico que são adotados pelos apresentadores do programa televisivo de caça-talentos. É por isso que seu monólogo trata da desatenção dos jurados, de sua falsidade, da incapacidade de identificar algo genuíno, da sua responsabilidade em destruir sonhos, talentos e qualquer expressão que seja real, pasteurizada para produção em série, e, finalmente, da passividade cúmplice dos que “ficam sentados aí, lentamente deixando tudo pior”.

Para revelar sua crítica em uma catarse, o protagonista acaba por posicionar-se como o juiz dos jurados, críticos dos que não sabem criticar – ao menos não segundo seus critérios e com seus objetivos em mente. E talvez esse seja o início da liberação (ou armadilha) do protagonista: ao apontar o dedo para os jurados sentados no balcão, ele também cria uma bancada para si mesmo, e sua voz se junta às outras dos que ficam “sentados aí, lentamente deixando tudo pior”. Esse é o risco de tratar da crítica, um processo polarizador entre os que sabem criticar, e são seus agentes, e os que não sabem realizá-la, e são seus alvos:

O adjetivo “crítico” é um termo frequentemente relacionado à divisão entre “nós e eles” – ou seja, as pessoas qualificadas como críticas são muitas vezes, simplesmente, aquelas que concordam conosco, ao passo que as que discordam de nós são tidas como aquelas que não sabem criticar. Isto representa uma versão do que foi chamado de “efeito terceira pessoa” em discussões sobre a influência das mídias: sempre os outros são considerados como não tendo competência crítica (BUCKINGHAM, 2012, p. 52).

Não surpreende que, após ouvir seu monólogo crítico, os jurados esvaziem sua fala de todo seu conteúdo explosivo e elogiem o formato de sua expressão, como algo verdadeiro e genuíno. Como a autenticidade é algo raro em uma sociedade de falsidade e padronização, a fala do protagonista passa a ser vista como um artigo de oferta restrita e grande demanda, abrindo espaço para um interesse mercadológico em suas palavras. Ignorando o sentido de sua denúncia, os juízes oferecem ao protagonista um programa televisivo para que ele possa continuar disseminando sua mensagem, inserindo toda sua crítica no mesmo mecanismo de entretenimento que procurava originalmente denunciar (Figura 2).



**Figura 2.** Colega ciclista observa novo canal do protagonista.

Por fim, o protagonista grava seu programa para ser distribuído pelas onipresentes telas negras, denunciando o consumismo e o entretenimento industrializado, enquanto ele mesmo insere-se nas engrenagens desse maquinário que denuncia, esvaziando sua mensagem em algo sem autenticidade e até hipócrita, como se pode destacar pela diferença de olhar e postura entre as Figuras 1 e 2. Até mesmo sua ameaça radical de cortar a própria garganta para ter sua voz ouvida torna-se um dos itens que tanto critica: os avatares virtuais agora podem adquirir um pedaço de vidro e tentar cortar suas gargantas virtuais, esvaziando o sentido em uma réplica massiva e inexistente. Assim, uma primeira leitura mais pessimista da conclusão da história pode denunciar que até mesmo a crítica pode ser esvaziada e transformada em uma mercadoria:

O final do episódio evidencia que a “libertação” de Bing em relação ao sistema de bicicletas apenas se resume a outro tipo de “aprisionamento”, em que, com um pouco mais de conforto, ele permanece vigiado pelos espelhos negros que continuam controlando e limitando a sua vida. Ou seja, não há como escapar da técnica (NASCIMENTO; OLIVEIRA; SCHYRA, 2014, p. 37).

Ainda assim, é possível seguir um caminho paralelo, que não refuta essa leitura mais fatalista, mas que a encara de um ponto de vista mais fértil: toda a crítica da mídia, ao ser divulgada, processada e acessada pelo sistema de comunicação que pretende criticar, precisa deixar claro essa incômoda dependência de um hospedeiro com o qual se tem uma relação de proximidade e distanciamento, de denúncia e também dependência. Para sua sobrevivência, essa crítica depende dos canais que ataca, como um parasita, mas pode ser também benéfica, pois a sociedade depende de novos pontos de vista e de questionamentos fornecidos pela crítica para sua evolução – assim como o mecanismo de produção de entretenimento e consumo também se beneficiou do formato inovador criado pelo protagonista em seus monólogos. E sempre é possível que, entre seu público, outros ciclistas comecem a se questionar para onde estão pedalando, e por quê.

### **À guisa de conclusão**

Fuchs (2010, p. 181) caracteriza como crítica uma expressão midiática que não suprima temas ou pontos de vista alternativos, que foque em mudanças e que tenha também um formato inovador ou inesperado, revelando contradições e abrindo espaço para a expressão dos interesses dos dominados em contraposição às posturas hegemônicas. Não só em seu conteúdo, também o formato do episódio analisado foi inovador e “crítico”, com longas sequências em silêncio, intercaladas com breves diálogos e músicas, até longo monólogo final descontrolado, que reflete a saturação do protagonista. Além disso, trata-se de um “conteúdo crítico”, ao tratar de relações sociais problemáticas por trás do consumismo, da divisão de classes e da alienação. O episódio questiona os limites da própria crítica que é “canalizada” na mídia, que pode ser definida como “metacrítica” não só por tratar de outros meios, mas também por refletir sobre o próprio sentido de uma crítica que acaba por ser inserida como engrenagem dentro dos mecanismos que pretende questionar.

A análise dos procedimentos de crítica que se expressam na história encontra um paralelo fértil na análise de Badiou (2002) sobre diferentes processos de julgamento estético de um filme por seu público. Em um primeiro momento, um juízo “indistinto” (BADIOU, 2002, p. 109) vê a qualidade pelo prisma do prazer proporcionado ao público. É o caso dos colegas que apreciam e recomendam programas violentos ou riem do constrangimento alheio, vão a cantores pouco talentosos ou até mesmo o elogio feito pelo protagonista sobre a agradável voz de sua jovem colega cantora.

Em um segundo momento, é possível realizar também um juízo “diacrítico” (BADIOU, 2002, p. 110), que avalia o estilo artístico da obra, sua inserção no contexto social ou suas inovações estéticas. Esse mecanismo é adotado pelos juízes, que destacam

a autenticidade do protagonista como uma marca de estilo autoral e digna de atenção – assim como também avaliaram anteriormente o baixo valor mercadológico de sua colega cantora em um contexto de oferta saturada de músicos, mas que podia ser algo inovador caso sua inocência fosse usada em uma carreira erótica. Finalmente, é possível também realizar um juízo “axiomático” (BADIOU, 2002, p. 111), que questiona os efeitos das obras no pensamento: é o caso da crítica do protagonista em seus monólogos e também da crítica do episódio de *Black mirror* sobre a realidade – ficcional ou não. Como uma tela negra, a história reflete (sobre) nossa realidade.

Nesse sentido, pouco interessa se o protagonista foi cooptado ou não pelo sistema que critica, se sua crítica perdeu ou não a autenticidade ao vender-se hipocritamente como entretenimento para consumo. Ele até pode ser visto como um representante dos autores da série *Black mirror*, que também criticam um aparato midiático de dentro do seu ventre. O que é digno de nota é que os monólogos do personagem – e também os episódios da série – não são só agradáveis (juízo “indistinto”) e inovadores (juízo “diacrítico”), mas também abrem espaço para a reflexão (juízo “axiomático”) sobre as contradições que eles têm a coragem de não esconder. E talvez esse seja o desafio da *metacrítica*: nunca ocultar suas relações contraditórias e seu comprometimento (em todos os sentidos desse termo) com a mídia que dissecar, denuncia e de que depende.



## Referências

- ARAÚJO, I. “Eduardo Coutinho inova ao retratar um dia de televisão”. Ilustrada. *Folha de S.Paulo*, 30 Out. 2010.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BUCKINGHAM, D. “Precisamos realmente de educação para os meios?”. *Comunicação & Educação*. Vol. XVII, n. 2, p. 41-60, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/73536/77235>. Acesso em: 17 Nov. 2014.
- FIGUEIREDO, V. L. F. “Trocas, apropriações e pilhagens: estética e cultura de massa”. In: XIII Encontro da Compós, *Anais*. 2010, São Bernardo do Campo: Umesp, Jun. 2004.
- FUCHS, C. “Alternative Media as Critical Media”. *European Journal of Social Theory*. Vol. 13, n. 2, p. 173-192, 2010. Disponível em: <http://fuchs.uti.at/wp-content/uploads/altmedia.pdf>. Acesso em: 17 Nov. 2014.
- HALL, S. “Codificação/Decodificação”. In: SOVIK, L. (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.
- NASCIMENTO, D. F.; OLIVEIRA, A. S. T.; SCHYRA, G. A. C. “Da melancolia à ironia: o discurso dissimulado da contemporaneidade em Black Mirror”. *Texto Digital* (UFSC), v. 10, n. 2, p. 25-40, Jul./Dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1807-9288.2014v10n2p25>.
- PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.