

1

SOB O RISCO DA CRÍTICA: A BUSCA PELA AUDIÊNCIA NO FILME *TUDO POR UM FURO*

Rosana de Lima Soares (ECA-USP)

Ivan Paganotti (Fiam-Faam)

Este trabalho apresenta a continuidade de uma pesquisa sobre a crítica da mídia que trata dos critérios de julgamento dos próprios meios de comunicação – ou seja, de uma metacrítica. Após tratar da trágica condenação de um distópico concurso de talentos em *Black mirror* (2011) e da euforia épica de um jornalismo saudosista em *The newsroom* (2012), este artigo analisa a sátira cínica sobre a disputa por audiência em canais de televisão na comédia *Tudo por um furo* (*Anchorman 2 – The legend continues*, Adam McKay, EUA, 2013)¹.

Da mesma forma como os dois outros seriados contemporâneos já analisados, esse filme trata da relação tensa entre a qualidade do produto midiático oferecido e os processos adotados para cativar o interesse do espectador, questionando a sustentabilidade dessa relação simbiótica em que os meios e o público oscilam ao redor de uma

dependência mútua. Nessa comédia sobre a aurora dos canais exclusivos de notícia, um apresentador de televisão desenvolve inadvertidamente práticas para capturar a atenção da audiência, explorando patriotismo, sensacionalismo policial, desastres e sexo – nas palavras do personagem, “eu não sei por que temos que dizer para as pessoas o que elas precisam ouvir, por que não podemos simplesmente dizer o que elas querem ouvir?”

O artigo analisa como a comédia adota um tom crítico ao ironicamente defender essa supressão da própria crítica, sugerida mas descartada por personagens no segundo plano da trama, enquanto o filme adota os mesmos exageros do entretenimento que sarcasticamente condena. Para isso, será analisada também a jornada da personagem principal, que pode ser visto como um ambivalente herói cínico em dois momentos: na sua ascensão desapegada das convenções sociais e na sua eventual redenção por meio de uma vida mais simples e isolada, longe da visibilidade midiática.

¹ Artigos disponíveis em: <https://goo.gl/FTUynR>. Acesso em: 09 jul. 2018.

Metacrítica midiática: por uma definição compreensiva

A metodologia de análise sugerida nesta pesquisa parte (e diferencia-se) de dois conceitos distintos de Boltanski (2011): o de crítica e o de metacrítica, estabelecendo uma distinção entre “crítica dos indivíduos” e “crítica social”:

O conceito de crítica se refere às críticas isoladas, desenvolvidas por indivíduos a partir de sua própria experiência; ela é localizada e específica. Já a metacrítica é uma crítica de segundo grau, que se apoia nas críticas individuais, se alimenta delas e as reúne, constituindo-se e elevando-se enquanto uma crítica da ordem social (FRANÇA, 2014, p. 112).

No campo da comunicação, notamos a importância de articular, por meio da crítica e da metacrítica, demandas identitárias e aquilo que pode uni-las em torno de uma visão comum da sociedade, imprimindo nas teorias uma dimensão política muitas vezes atenuada ao nos voltarmos para as mídias: “Considerando essa dupla dimensão, propomos pensar, para além da conjugação entre os âmbitos individual e coletivo, uma possível definição para a *metacrítica midiática*, diretamente vinculada a critérios de escolha, julgamento e apreciação” das produções midiáticas (PAGANOTTI; SOARES, 2017, p. 4). Silverstone, ao tratar de uma possível mediação crítica que envolva os responsáveis pela construção das representações, os sujeitos nelas representados e aqueles que as testemunham, estabelece algumas bases nas quais situarmos essa proposição:

Essa forma de relação crítica com a mídia é uma pré-condição para qualquer questionamento ético ou moral da mídia. É também uma pré-condição para nossa capacidade de assumir responsabilidade pela mediação. Sem esse questionamento posicionado, o público se torna cúmplice das estratégias de representação midiática (SILVERSTONE, 2002, p. 774, tradução nossa)².

Reiteramos a convicção de que hoje todos participamos dessa cultura das mídias, o que possibilita à metacrítica efetuar uma crítica externa (valores socialmente compartilhados) e interna (repertórios discursivamente construídos). Nesse sentido, a metacrítica mobiliza formas de conteúdo (temas) e de expressão (estilos), articulando “inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia, que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático” (SOARES; SILVA, 2016, p. 12).

Ou seja: ao nos voltarmos para produções audiovisuais, podemos identificar em algumas delas uma potencialidade crítica em que as práticas midiáticas olham para si mesmas e realizam rupturas de caráter estético ou político, gerando deslocamentos de

2 No original: “This kind of critical relationship to the media is a precondition for any ethical or moral interrogation of the media. It is a precondition, too, for our ability to take responsibility for mediation. Without such informed interrogation, audiences become complicity with the media’s representational strategies”.

sentido distintos daqueles naturalizados como usuais ou estabelecidos. Em artigo anterior, delimitamos tal possibilidade *metacrítica* para a crítica da mídia:

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 (PAGANOTTI; SOARES, 2015, p. 38).

A metacrítica, engendrada nas próprias mídias, coloca-se assim como possibilidade para a crítica midiática, mobilizando os sistemas de produção e de recepção em torno das obras analisadas, bem como suas temáticas e materialidades. Partimos da hipótese de que certo *efeito crítico* pode ser alcançado em programas televisivos que falam sobre a televisão (ainda que não em todos eles) – quais seriam, então, suas *possibilidades de emergência* e os modos de diferenciá-los? Uma possível aposta seria pensar a metacrítica midiática como algo que se realiza sempre em relação ao espectador, já que não se trata apenas do conteúdo das imagens (o que elas dizem) mas de suas formas expressivas (o modo como são feitas).

O *como* seria pautado por imagens já vistas nas mídias, tanto no sentido de uma pedagogia como de uma literacia que impliquem o público de modo performativo, já que os enquadramentos propostos trazem um recorte e uma possível leitura do que se vê. Nesse entrelaçamento, uma obra pode romper e problematizar outras, ampliando o repertório televisivo e ancorando-se nele. Esse é, justamente, o *risco da crítica*: em certa medida, todos dele partilhamos, diferentemente do que acontecia na crítica literária ou cinematográfica de vertente moderna, sendo corresponsáveis pelos aspectos estéticos e políticos presentes nas mídias.

Em artigos anteriores, como vimos, avaliamos a metacrítica televisiva em alguns episódios das minisséries *Black mirror* (2015) e *The newsroom* (2017), assim como inovações percebidas no programa jornalístico seriado *Profissão repórter* (2016). Neles procuramos mostrar como algumas práticas dos bastidores passam para o palco central de modo disfórico (criticadas) ou eufórico (valoradas), oscilando entre o desencanto, a grandiloquência e o *nonsense* agora apontado no filme *Anchorman 2* (em português, *Tudo por um furo*). Na segunda década do século 21, temos uma ênfase na produção audiovisual, especialmente televisiva, que estabelece uma espécie de autocrítica, seja de modo trágico (*Black mirror*), épico (*The newsroom*) ou satírico (*Anchorman 2*), o que nos leva a indagar sobre qual tem sido a interface midiática da crítica. Dessa questão, outras são derivadas: como a crítica é recebida e se propaga? Como se cruzam diferentes plataformas críticas entre as mídias e dentro de um mesmo meio? Haveria de fato um diálogo entre diferentes abordagens críticas, ou seja, cada uma delas estabelece monólogos, sem réplicas, ou retoma argumentos empregados por outras?

É nesse conjunto de indagações que gostaríamos de situar a reflexão sobre o filme satírico *Tudo por um furo*, no qual o jornalismo é tratado em chave humorística e, em nossa visão, cínica – lugar de onde surgiria seu *efeito crítico*. Para demonstrar nossa hipótese, retomamos brevemente a questão do humor em sua potencialidade mais ou menos crítica, não assumindo seu caráter de criticidade máxima, tampouco tomando-o como predominantemente acrítico. Das diversas modalidades do humor (ironia, sátira, sarcasmo, paródia), iremos nos deter nas duas primeiras.

Possibilidades metacríticas no humor: ironia, sátira, cinismo

Em sua concepção dicionarizada, uma das definições de humor estabelece como seus sinônimos os termos “comicidade, graça, jocosidade”, afirmando serem uma “expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade”, uma espécie de “espírito” com efeito catártico, além da “faculdade de perceber ou expressar tal comicidade” (cf. Dicionário Houaiss, *online*). Em seu livro *Humor, língua e discurso* (2010), Possenti afirma: “Ora, nenhum tema é, por si mesmo, criador de riso. Como já se tornou lugar-comum, o que faz rir deriva da técnica, não do conteúdo do texto humorístico” (POSSENTI, 2010, p. 140), já que os textos humorísticos se sustentam em discursos correntes, concepções culturais e fatos sociais já consolidados – de onde viria seu efeito cômico e seu modo “engenhoso” de funcionamento.

Ao abordar aspectos linguísticos, psicológicos e sociológicos do humor, Travaglia (1990) afirma que ele seria “uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o simples fazer rir” (TRAVAGLIA, 1990, p. 55). O autor dota ao humor a capacidade de intervenção social: “Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios” (Ibid., p. 55), permitindo a crítica “onde ela seria impossível de outro modo” (TRAVAGLIA, 1990, p. 68).

Embora a ironia não seja sempre relacionada ao humor, este pode se estabelecer de forma irônica. Ao tratar de seus usos discursivos e políticos, Hutcheon esclarece que a ironia se funda usualmente sobre uma contradição entre o dito e o não dito, ainda que em alguns casos o significado irônico seja construído sem que seja preciso superar a ambiguidade dos termos, operando uma espécie de fusão entre o dito e o não-dito:

É por isso que eu quero considerar aqui o que pode ocorrer se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição ou/ou de opostos, mas por ambos o dito e o não dito trabalhando juntos para criar algo novo. A “solução” semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito mais alguma coisa diferente dela e em acréscimo a ela que permanece não dito (HUTCHEON, 2000, p. 97).

Definida enquanto “atitude discursiva”, a ironia deixa de ser a simples inversão de sentidos ou “contradição lógica”, na qual o que é dito é o contrário daquilo que se gostaria de dizer. Para além de um processo de substituição, seu efeito crítico advém da possibilidade de manter conectados, simultaneamente, ambos os significados, apontando justamente para a interação dialógica entre o dito e o não-dito. É nesse aspecto singular que, segundo a autora, a ironia se distingue da metáfora (que reúne dois elementos distintos por similaridade, e não por diferença); da alegoria (que diz uma coisa quando quer dizer outra, mas depende de um conjunto unívoco de substitutos para falar algo de outra maneira); e da mentira (que se apoia em dados objetivos para negá-los). A ironia imprime uma multiplicidade semântica e uma relação de descontinuidade entre os termos colocados em relação, mas não se limita a “dizer uma coisa e significar outra coisa diferente com o intento de dissimular” (cf. HUTCHEON, 2000), pois isso se refere também à mentira.

Nesse ponto, Hutcheon ressalta um importante aspecto de sua definição: a ironia só se realiza quando decodificado por seu receptor: “A diferença aqui está na intenção: usualmente não se pretende que as mentiras sejam interpretadas ou decodificadas como mentiras; ao contrário, as ironias são realmente apenas ironias quando alguém as faz acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 101). Por seu caráter “relacional, inclusivo e diferencial”, para a autora “a ironia se forma por meio de uma relação entre pessoas e também entre significados – ditos e não ditos – então [...] isso envolveria uma percepção oscilante e, contudo, simultânea de significados plurais e diferentes” (HUTCHEON, 2000, p. 102).

A ironia daria à paródia sua dimensão crítica, ressaltando o que há de distinto (do ponto de vista da enunciação) em enunciados similares, já que para ser interpretada depende da composição de uma “comunidade discursiva” que partilhe de um repertório comum: “A superposição de comunidades discursivas não envolve necessariamente um consenso obrigatório, mas fornece pelo menos alguma similaridade de preocupação, interesse ou simplesmente conhecimento (de contextos, normas ou regras, intertextos) que capacitam os participantes a desempenharem jogadas de comunicação indireta” (HUTCHEON, 2000, p. 41). Ironistas e interpretadores podem, assim, tomar parte de uma mesma comunidade – que “fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 47), dela excluindo os que não possam compreender a ironia pressuposta nos discursos.

Ainda que dotado de especificidades, a interpretação do humor satírico presente em *Tudo por um furo* pressupõe, de modo análogo, a formação de “comunidades discursivas” capazes de interpretá-lo. Ao ser utilizada na sátira, a ironia pode ser dotada de aspectos conservadores ou autoritários, oscilando entre percepções mais negativadas ou positivadas

de seu uso. Nessa segunda vertente, a ironia pode ser vista como subversiva e transformadora, levando à autorreflexão ou ao autoconhecimento. Ao indagarmos se a sátira presente no filme analisado se define como uma das funções da ironia, buscamos em Hutcheon uma proposição que nos auxilia nesse momento, afirmando que “as categorias morais nas quais esse funcionamento particular tem sido codificado podem ser repensadas, com proveito, em termos políticos” (HUTCHEON, 2000, p. 84), o que nos aproxima dos aspectos críticos que visamos enfatizar, conjugando a sátira ao cinismo pressuposto na ironia.

Se o debate a respeito de um verdadeiro e de um falso cinismo esteve presente nas épocas medieval e renascentista, temos no iluminismo a reorganização de tal postura, reconhecendo que não se trata de estabelecer as bases sobre as quais afirmar a transparência nos processos de produção de sentidos, mas, ao contrário, apontar as condições de produção que definem o campo das significações possíveis. No livro *Cinismo e falência da crítica*, Safatle (2008) dedica-se em grande medida a explicitar que, na contemporaneidade, “o cinismo aparece assim como elemento maior do diagnóstico de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico” (SAFATLE, 2008, p. 69).

Trata-se, portanto, não apenas de uma disputa no campo ideológico, mas também discursivo, em que “o cinismo pode ser visto como uma certa enunciação da verdade, mas uma enunciação que anula a força perlocucionária que poderíamos esperar desse ato de fala” (SAFATLE, 2008, p. 71). Se no cinismo não há uma promessa de verdade redentora, também não há o mascaramento das intenções do enunciador em direção ao coenunciador. Segundo o autor, a distância entre a “literalidade do enunciado” e a “posição da enunciação” é assumida sem que haja uma intencionalidade escondida do lado do enunciador, de modo semelhante ao que ocorre na ironia, apontando para o coenunciador que o dizer enunciativo não remete exatamente àquilo que é dito, e revelando-se.

Na relação entre um “eu” e um “outro” discursivos, o enunciado cínico pode levar à inversão do valor de verdade, pois pressupõe que seu interlocutor “levará em conta a distinção entre o que é dito e a maneira disjuntiva com que o enunciador se vincula ao dizer. Assim, ele pode mentir ao dizer a verdade, como poderia também dizer a verdade ao mentir” (SAFATLE, 2008, p. 72), movimento que desloca a questão do cinismo em sua relação com a suposta “sinceridade” do enunciado para a noção de sinceridade enquanto “efeito de discurso”. Apontar simplesmente as contradições presentes nesse tipo de enunciados não contribuiria, portanto, para seu desvelamento e superação, já que a crítica passa a ser introjetada nesses mesmos enunciados, esvaziando sua potencialidade disruptiva e legitimando, muitas vezes, visões de mundo paradoxais.

Crítica e metacrítica em *Tudo por um furo*

Safatle (2008) considera que a crítica pode esvaziar sua força de revelação das contradições inerentes ao exercício do poder em um cenário no qual o cinismo predomina, visto que ele expressa a própria convivência dessas contradições sem incômodos e erode os valores centrais da tradição e da moralidade. É nesse sentido que o filme *Tudo por um furo* pode ser visto como uma abordagem cínica à crítica da mídia, mas seria simplista desconsiderar sua potência crítica.

O novo filme dá continuidade à história do apresentador de telejornal iniciada com *O âncora: a lenda de Ron Burgundy* (*Anchorman – The legend of Ron Burgundy*, Adam McKay, EUA, 2004). Na sequência, o incompetente e obtuso herói continua sua jornada escatológica rumo ao sucesso. A narrativa trata da transição dos anos 1970-1980, quando o personagem ficcional é demitido do canal de televisão aberta e consegue um emprego em um canal de notícias 24 horas por assinatura. Em um conflito com um colega no novo canal, ele aposta que poderia conseguir uma audiência maior do que a do horário nobre, mesmo no ingrato espaço do começo da madrugada. No momento central da trama (41'), sua equipe de jornalismo discute a pauta de seu programa de estreia sob a pressão de conseguir ampliar o público do canal:

- RON BURGUNDY [âncora]: Let's see here: "Global temperatures rise half a degree, alarm climate scientists". Boring. "China could dominate the world economy in the next decade". Dun-dun-dun-dun-dun-dun-dun-dun. Nope [...]
- FREDDIE SHAPP [produtor]: The news is supposed to be boring, Ron! This is serious stuff.
- RON: I just don't know why we have to tell the people what they need to hear. Why can't we just tell them what they want to hear?
- FREDDIE: Wait, wait, wait. Say that again.
- RON: I said, why do we have to tell the people what they need to hear? Why can't we just tell them what they want to hear?
- FREDDIE: And what do they want to hear, Ron?
- RON: That we live in the greatest country God ever created.
- CHAMP KIND [repórter]: Damn straight!
- FREDDIE: Made him happy.
- RON: And we should do stories on patriots. Cute funny little animals, huh? Or diets. Why blondes have more fun. [...] People love hurricanes, tornados, earthquakes, floods. [...] People will go nuts. I'd watch that!
- FREDDIE: No, this goes against every rule of broadcast journalism I know.
- RON: Freddie, as the wise man once said: "So?".

A estrutura dessa cena é uma paródia das reuniões de pauta em que a cobertura de temas cruciais (como o aquecimento global e a ascensão econômica chinesa) são deixados de lado devido à sua difícil compreensão, cedendo espaço para histórias mais simples e apelativas, reforçando estereótipos, ao gosto do *freguês* do noticiário – ou seja, ao invés de “ter que dizer o que as pessoas precisam ouvir”, simplesmente “dizer o que as pessoas querem ouvir”, a tradicional dicotomia entre interesse público e interesse do público tão frequentemente discutida também nos estudos de jornalismo.

Entretanto, é importante desdobrar a crítica apresentada nesse trecho em diferentes camadas. Em primeiro lugar, encontramos uma superficial *crítica à exploração do sensacionalismo* por parte de profissionais provocadores, como o âncora, que ignoram as regras do bom jornalismo e os valores éticos da profissão na busca pela audiência. Em paródias sarcasticamente grotescas, o programa passa a exibir reportagens exageradamente adoráveis, acríticas e patrióticas (como filhotinhos de cachorros ao redor de bandeiras norte-americanas), sensacionalismo policial (com perseguições de carros ao vivo), desastres (com correspondentes no local de tragédias climáticas, sob constante risco), sexo (destacando a indústria do sexo e reforçando a objetificação de corpos femininos) e drogas (com o consumo de crack ao vivo, retratado como algo “divertido e relativamente benigno”³, ilustrado pela Imagem 1).



Imagem 1. O âncora Ron Burgundy (à direita) fuma crack ao vivo na televisão (56'33'')

Por outro lado, essa crítica se aprofunda em uma camada inesperada ao focar a superação da resistência do produtor do canal, que inicialmente afirmava, no trecho mencionado anteriormente, que essa abordagem sensacionalista “iria contra todas as regras de telejornalismo que eu conheço”. Em momentos posteriores da história, outros

3 No original: “It’s fun, relatively benign and costs about as much as a soda pop at the local drugstore. Here’s Brian Fontana on why everyone who is someone is lighting up to smoke crack. Now, Brian, I understand we have some crack and we’re going to smoke it right here in the studio”.

personagens semelhantes vão reafirmar esse antagonismo: superiores hierárquicos com mais experiência e reconhecimento entre os jornalistas, como a diretora da programação e a ex-mulher do apresentador reafirmam enfurecidas que essa cobertura apelativa, que cede à demanda da audiência, vai contra as normas e expectativas do bom jornalismo. Entretanto, essas personagens secundárias acabam revendo seu posicionamento, e abandonando os pudores éticos ante o sucesso de audiência conseguido pelo herói da história. Com isso, essa segunda camada *critica os jornalistas tradicionais que sacrificam seus valores* na disputa contra as práticas apelativas do protagonista.

Essa abordagem denuncia o esvaziamento dos valores e critérios do bom jornalismo, esquecidos pelos personagens secundários (e simplesmente ignorados pelo anti-herói do filme) para obter audiência, sucesso e reconhecimento dos pares. Nesse sentido, é importante retomar uma distinção entre duas formas de cinismo: uma “verdadeira” e mais antiga, que defende a liberdade contra as amarras da tradição e critica os valores morais e o poder estabelecido (SINOPE et al., 2017); e outra “falsa” e ligada à modernidade, apontada como amoral, sem vergonha e descarada (SAFATLE, 2008, p. 51). Essa subversão contemporânea do cinismo das “pessoas cínicas” ante a tradição do Cinismo (com maiúscula), dos “filósofos cínicos”, revela que atualmente o novo sentido para o termo cinismo (com minúscula) ignora os princípios antigos de esclarecimento, denúncia e sacrifícios austeros, cedendo à tentação de um hedonismo complacente e sem valores centrais (NAVIA, 2009, p. 266). Nesse sentido, o filme mostra que o herói podia ser um *cínico ingênuo (que abertamente ignora e contesta os valores sociais, como o “verdadeiro” cinismo da antiguidade)*, mas a crítica foca também seus colegas experientes, que abandonam a defesa dos valores que eles supostamente acreditavam anteriormente na competição por furos de reportagem – insinuando, talvez, o *cinismo profissional (que mascara a imoralidade, o “falso” cinismo da modernidade)* dos que defendem publicamente a ética jornalística mas descartam seus princípios ante a tentação do sucesso. A diretora de jornalismo do canal, que inicialmente demitira toda a equipe de jornalistas após sua polêmica estreia, precisa ceder e recontratá-los, visto que esse programa havia sido o maior destaque de audiência de todo o canal.

Assim, os princípios do jornalismo que pretendiam ser defendidos contra o ataque sensacionalista acabam cedendo ao canto da sereia do sucesso de audiência. Ironicamente, o filme passa a adotar um tom crítico contra os que abandonam suas críticas: na superfície, o discurso do filme precisa reforçar os valores tradicionais do jornalismo de qualidade, mesmo que para negá-los; ao mesmo tempo, a comédia contraditoriamente se destaca por permanecer incomodamente crítica, mesmo que adotando recursos apelativos para conquistar o riso de seu público. Não custa lembrar que a persistência das contradições como um elemento que não é visto como incômodo é justamente um dos mecanismos próprios do cinismo (SAFATLE, 2008, p. 139).

Uma terceira camada se apresenta, indiretamente, como uma *crítica ao público que se deixa seduzir e não diferencia o conteúdo relevante do apelativo*. Não só o programa de Burgundy é um sucesso de público que eclipsa os outros âncoras do mesmo canal com maior reputação, mas também outras emissoras acabam perdendo sua audiência, que é atraída pelo seu jornalismo marrom. Uma entrevista exclusiva com o líder palestino Yasser Arafat sobre a negociação da paz no Oriente Médio, que seria exibida pela ex-mulher do âncora, é interrompida pois esse debate sofisticado estava sendo derrotado, na disputa pela audiência, por uma simples perseguição automobilística narrada ao vivo pelo protagonista do filme.

Nesse sentido, o filme sugere que parte da responsabilidade da baixa qualidade da programação televisiva precisa ser partilhada pelo público. O filme representa a audiência dos programas televisivos como um grupo de indivíduos em circunstâncias desfavoráveis ou pouco enaltecidas, demonstrando com isso que um público questionável só pode recompensar uma programação televisiva de qualidade comprometida: as cenas das reportagens são constantemente contrapostas por imagens de sua audiência, composta por bêbados em um bar, um homem em uma sala de emergência médica, enquanto espera por tratamento após ser esfaqueado na cabeça, e um insone casal idoso que agradece o fato de que “finalmente alguém está falando algo que faz sentido na TV”⁴ (Imagens 2-4).



Imagem 2. Audiência acompanha e reage positivamente ao programa televisivo (47')

4 No original: “Someone’s finally talking sense on the TV”.



Imagem 3. Audiência acompanha e reage positivamente ao programa televisivo (47')



Imagem 4. Audiência acompanha e reage positivamente ao programa televisivo (47')

Por fim, sugere-se também uma *crítica estrutural da relação da produção midiática*, destacando que não está mais claro se os produtores de conteúdo devem ser responsabilizados pela queda na qualidade dos produtos midiáticos (ou seja, se é uma questão de *oferta apelativa*) ou se é o público que controla o resultado desse processo, premiando com maior audiência os piores conteúdos (ou seja, se o problema é a *demandada viciada*). Com isso, o filme recoloca a questão tradicional sobre a dominação dos meios de comunicação como uma problemática simbiose envolvendo a mútua dependência entre produtores e audiência.

Entretanto, na segunda metade do filme o protagonista enfrenta uma série de reviravoltas como resultado do seu novo sucesso. Primeiramente ele sofre pressão para arquivar reportagens que denunciariam crimes cometidos por empresas do mesmo proprietário do canal televisivo em que trabalha (1h07') – episódio que pode ser

interpretado como uma crítica aos donos dos canais de notícia que se veem também como regentes do noticiário⁵. Como consequência, parte de sua equipe de jornalistas rompe com o protagonista, que considera não precisar de mais ninguém para manter seu próprio sucesso, o que o distancia também de sua família. A competição com outros âncoras leva um de seus rivais a sabotar uma de suas apresentações com um cabo de eletricidade, deixando o herói cego – e, portanto, impedido de trabalhar como um âncora televisivo que lê as notícias no *teleprompter*.

Nesse momento temos uma ruptura que marca não apenas a trajetória do herói como também uma mudança na forma como ele aproxima-se de práticas cínicas. Durante sua ascensão, seu sucesso foi conseguido por meio do descaso com convenções sociais, morais e éticas; desse modo, ele se alinharia com o sentido moderno ou “falso” do cinismo mencionado anteriormente (SAFATLE, 2008, p. 51), como um personagem imoral e descaradamente imprudente. Porém, com sua queda, o protagonista perde sua visibilidade midiática e encontra novos valores em uma vida mais simples, enfrentando as adversidades; com isso, se reaproxima do sentido clássico, ou “verdadeiro” dos antigos filósofos cínicos, que procuravam se desapegar dos confortos e riquezas, mantendo distância crítica do poder (NAVIA, 2009, p. 226). Com sua redenção (e cura da cegueira física, metaforicamente apresentada também como uma impossibilidade de ver os valores que antes ignorava), o herói recebe uma nova oportunidade para retornar à sua antiga posição e reportar uma história que sintetizaria todos os excessos de sua antiga carreira: uma sensacionalista perseguição policial envolvendo uma atriz traída que violentamente arrancou o órgão sexual de seu marido. Mas o herói prefere abandonar a fama para retomar os laços de colegas e familiares que vinha aos poucos reatando (1h38’):

RON BURGUNDY: We have a story tonight involving an affair, a cut-off penis, a TV star and a car chase. The only problem is... It’s not news. Turn off the prompter. [...] You, see, folks, I’ve read a lot of news in my day, but it’s... It’s taken me until now to realize what real news is. Real news is supposed to let people know what the powerful are up to, so that power doesn’t become corrupt. But what happens when the powerful own the news?

Ao rejeitar o estrelato, o herói também reposiciona sua conduta ética, criticando o poder do proprietário da televisão e suas empresas, uma vingança contra o episódio que desencadeou a sequência de ações que levou à sua decadência pessoal. Ao deixar o balcão no meio da sua mais importante reportagem ao vivo, o protagonista parecia romper com a lógica de que seria aceitável fazer “tudo por um furo”. Entretanto, de forma contraditoriamente irônica, o final do filme revela que seu discurso crítico e seu

5 No original: “Linda Jackson [*diretora de jornalismo*]: We can’t just pull the story. That would be unethical. Kench Allenby [*dono do canal*]: We own the news. We can do whatever we want”. É interessante destacar que aqui também se segue a estrutura em que se reforçam os princípios jornalísticos para serem em seguida cinicamente abandonados.

abandono do telejornal havia trazido um pico de audiência (1h54'), o que pode sugerir que o maior sucesso foi obtido pelo personagem justamente no momento em que ele descarta o mecanismo de competição apelativa, removendo-se da exposição midiática.

Com isso, o filme sugeriria um otimista realinhamento possível, ainda que ficcional, entre ética jornalística e sucesso de público. Como um típico encerramento hollywoodiano, isso envolve também o reconhecimento dos colegas e familiares que voltam a acolher o herói – até que ele é atacado por um tubarão durante um casamento e acaba sendo resgatado por seu cão de estimação. Até o final, o filme procura erodir qualquer tentativa de ser levado a sério, suavizando suas críticas com reviravoltas narrativas *nonsense*, fundadas no entretenimento televisivo.

À guisa de conclusão

Ao assumirmos que, na cultura audiovisual contemporânea, certas produções televisivas emergem como espaços de crítica midiática, ao mesmo tempo projetando-se nesse cenário e problematizando-o, como apontar um possível *efeito crítico* nas imagens de *Tudo por um furo*? Como pode ser percebido na estrutura narrativa e em cenas específicas do filme, um duplo movimento se inscreve: além de mobilizar, por meio do riso, elementos próprios do sarcasmo e da paródia – maneira usual de provocar inversões que frequentemente apontam para aquilo considerado *verdadeiro* –, o enredo satiriza de maneira irônica a supressão da crítica no fazer jornalístico que apresenta e também no filme, sobretudo por meio da postura cínica de seu herói e das ações sem sentido de sua equipe.

Utilizando-se de procedimentos que nos mostram, em várias cenas, contradições entre forma e conteúdo, incongruências entre imagens e diálogos, disjunções entre o que é dito e o modo como é dito, vemos surgir uma sátira cínica que critica não apenas um certo modelo de telejornalismo, mas também a si mesma, estabelecendo, a exemplo das duas séries analisadas anteriormente, um efeito *metacrítico* que se completa no momento de apropriação e recodificação de seus diversos sentidos por parte de espectador.

Ao revelar ambiguidades e paradoxos que fazem parte da produção jornalística, o filme apresenta um convite para que seu público assuma um papel ativo, completando as lacunas – ou visualizando por elas as rachaduras na fachada da imagem que os meios de comunicação de massa pretendem disseminar. A tensão entre a revelação dos valores e o mascaramento dos interesses surge em um dos momentos mais sombrios (e cômicos) do âncora televisivo e protagonista do filme *Tudo por um furo*: esquecido pelo público e abandonado por todos os amigos e familiares, o herói tenta suicidar-se, mas é encontrado pelo produtor que procurava oferecer-lhe uma nova oportunidade no recém-criado canal de notícias a cabo (11').

Quando questionado sobre o que tinha acontecido, Burgundy se embaraça, com um tom de voz indeciso e pouco convincente, tentando criar uma desculpa para disfarçar o evento vergonhoso que fora descoberto. Entretanto, ao tentar inventar uma mentira para acobertar a realidade, ele acaba revelando de forma contraditoriamente falsa o que não consegue ocultar, mas ironicamente faz essa revelação como se ainda estivesse mentindo. Nesse momento, ainda surpreso pelo desencaixe da situação dramática, e o tom jocoso e pouco convincente da fala de seu interlocutor, o produtor se vê confuso e afirma que “eu acho que você está dizendo a verdade, mas por que você está dizendo isso como se estivesse mentindo?”⁶. Essa questão poderia ser estendida para o filme como um todo, em uma autocrítica sobre o poder da comédia ficcional em revelar cinicamente o vazio por trás da seriedade exibida pelos jornalistas televisivos também em nossa realidade.

A metacrítica, evidentemente, não pode se resumir à autocrítica, mas para fazer a crítica da mídia em um meio de comunicação é necessário considerar de que modo pode-se apoiar nos mesmos mecanismos que se pretende desconstruir. Afinal, da mesma forma que a comédia sugere, ironicamente, *como podemos ver este filme*, essa história também indica criticamente os modos *como devemos ver o noticiário*.

Referências

- BOLTANSKI, L. *On critique: a sociology of emancipation*. Cambridge: Polity Press, 2011.
- FRANÇA, V. Crítica e metacrítica: contribuição e responsabilidade das teorias da comunicação. *Revista MATRIZES*. V. 8, n. 2, jul.-dez. 2014, p. 101-116.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- NAVIA, L. E. *Diógenes, O Cínico*. São Paulo: Odysseus, 2009.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em *Black mirror*. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. *Por uma crítica do visível*. São Paulo: ECA-USP, 2015.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. Fabulação, reconstrução e mediação (meta)crítica no seriado *Newsroom*. In: SERELLE, M.; SOARES, R. L. *Mediações críticas: representações na cultura midiática*. São Paulo: ECA-USP, 2017.
- POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

6 No original: “- What the hell happened? - Hm... hm... I tried to hang myself? Because my life’s a mess? And I saw no other option? - I think you’re telling the truth, but why are you saying it like you’re lying? - It was a call for help? But it didn’t work because I’m too heavy and the ceiling lamp broke? Something like that? - Yeah, I... I think you’re telling the truth. - I am. That’s what happened”.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Revista Famecos*. V. 20, n. 3, 2013.

SINOPE, D.; CHRYSOSTOM, D.; LAERTIUS, D.; AELIANUS, C.; GELLIUS, A. *The complete Diogenes of Sinope collection* [e-book]. True Power Books, 2017.

SAFATLE, V. *Cinismo de falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*. V. 33, n. 4, 2002.

SOARES, R. L.; PAGANOTTI, I. Eu posso fazer uma pergunta pra você? O repórter contra a parede. In: *Profissão Repórter 10 anos: grandes aventuras, grandes coberturas*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 361-377.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. V. 13, n. 37, 2016.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *Delta – Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. V. 6, n. 1, 1990, p. 55-82.