PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

ÉRICO FERNANDO DE OLIVEIRA

South Park: (des)construção iconoclasta das celebridades

São Paulo

Agosto de 2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

ÉRICO FERNANDO DE OLIVEIRA

South Park: (des)construção iconoclasta das celebridades

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP
Orientador: Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado

São Paulo
Agosto de 2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

ÉRICO FERNANDO DE OLIVEIRA

South Park: (des)construção iconoclasta das celebridades

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado

Comissão examinadora:

_____

_____

_____

_____

_____

_____

São Paulo

Agosto de 2012

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento parcial da pesquisa.

Ao Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado
pela paciência e disponibilidade.

Aos meus pais, irmãos e amigos,
pela compreensão diante de minhas recusas.

Aos meus colegas de curso, em especial, André Campos de Carvalho,
Cynthia Menezes Mello e Fabíola Corbucci,
Pela amizade e inestimável incentivo.

Aos professores integrantes das bancas de qualificação e defesa,
pelas orientações e disponibilidade.

À Celina de Campos Horvat,
por todos os motivos descritos acima.

Toda piada é uma pequena revolução.
(George Orwell)

Resumo

O intuito desta pesquisa é estudar a construção social contemporânea das celebridades, bem como o papel que ela exerce na civilização midiática. Para tanto, debruçamo-nos sobre o programa televisivo norte-americano *South Park*, uma animação que se dedica a caricaturá-las. Trabalhamos com a hipótese de que o ídolo é um simulacro que não resiste à profanação do humor. Nesse sentido, tomamos como principal referencial teórico-investigativo os conceitos de "dispositivo*"* e "profanação" de Giorgio Agamben, para quem a caricatura presente nos *cartoons* desvela o caráter humano e ordinário do ídolo, removendo o véu da fantasia que o sacraliza. Mas mobilizamos também, como outros operadores conceituais, o "real" lacaniano, uma vez que, por definição, ele não se deixa desprender nem do imaginário nem do simbólico e também a noção de sujeito cínico, conforme desenvolvido por Slavoj Žižek, o que nos leva a elaborar uma outra hipótese, a de que o engajamento na modalização profanatória do programa pode não ocorrer em razão justamente dessa recepção cínica por parte de sua audiência. O *corpus* selecionado para análise constitui-se de 71 episódios de 22 minutos de duração, selecionados dentre mais de 200 do referido programa, exibidos entre 1997 e 2011 e também o longa-metragem, *South Park: maior, melhor e sem cortes* (1999). A seleção recorta principalmente os episódios que se prestam particularmente ao que se pretende demonstrar.

Palavras-chave: *South Park*, celebridade, profanação, desenho animado, fantasia.

Abstract

The reason of this research is studying the contemporary and social construction of the celebrities as well as the role that it exerts at the mediatic civilization. Therefore we focused on the American TV show *South Park*, an animation that is dedicated at caricature them. We worked with the hypothesis that the idol is a *simulacrum* that doesn't resist to humor desecrate. In order to do that we adopted as the main investigative theorist reference the concepts of "*dispositive*" and "*profanation*" from Giorgio Agamben's philosophy, to whom the caricature present on the cartoons reveals the human and ordinary character of the idols, taking off the phantasy veil which sacralizes it. But we also mobilize as other conceptual operators the lacanian "real", once that by definition he doesn´t let himself lose from the imaginary as well as the symbolic and cynical subject notion, as developed by Slavoj Žižek, which takes us to elaborate another hypothesis, the one that the engaging at the modalization defiler of the show might not occur because of the cynical reception of its audience. The *corpus* selected to analysis constitutes of 71 episodes of 22 minutes duration selected among more than 200 of the previously mentioned TV show, aired between 1997 and 2011, as well as the feature film *South Park: bigger, better and uncut* (1999). The selection was made mostly based on the purpose of what we intend to show.

Keywords: *South Park*, celebrity, profanation, cartoon, phantasy.

Lista de ilustrações

Figura 01 ..... pág. 11
Figura 02 ..... pág. 14
Figura 03 ..... pág. 22
Figura 04 ..... pág. 23
Figura 05 ..... pág. 24
Figura 06 ..... pág. 25
Figura 07 ..... pág. 27
Figura 08 ..... pág. 28
Figura 09 ..... pág. 29
Figura 10 ..... pág. 30
Figura 11 ..... pág. 32
Figura 12 ..... pág. 34
Figura 13 ..... pág. 36
Figura 14 ..... pág. 38
Figura 15 ..... pág. 41
Figura 16 ..... pág. 42
Figura 17 ..... pág. 44
Figura 18 ..... pág. 46
Figura 19 ..... pág. 47
Figura 20 ..... pág. 48
Figura 21 ..... pág. 56
Figura 22 ..... pág. 59
Figura 23 ..... pág. 61
Figura 24 ..... pág. 63
Figura 25 ..... pág. 67
Figura 26 ..... pág. 70
Figura 27 ..... pág. 71
Figura 28 ..... pág. 85
Figura 29 ..... pág. 89
Figura 30 ..... pág. 90
Figura 31 ..... pág. 91

Figura 32 ..... pág. 92
Figura 33 ..... pág. 93
Figura 34 ..... pág. 94
Figura 35 ..... pág. 96
Figura 36 ..... pág. 96
Figura 37 ..... pág. 97
Figura 38 ..... pág. 98
Figura 39 ..... pág. 99
Figura 40 ..... pág. 101
Figura 41 ..... pág. 103
Figura 42 ..... pág. 105
Figura 43 ..... pág. 108
Figura 44 ..... pág. 108
Figura 45 ..... pág. 114
Figura 46 ..... pág. 115
Figura 47 ..... pág. 117

Sumário

Introdução Pág. 11

Capítulo I – *South Park* ataca a fantasia Pág. 21
1.1. Redneck mountain town Pág. 26
1.2. Personagens principais Pág. 26
1.2.1. Núcleos familiares Pág. 27
1.2.2. Núcleo escolar Pág. 29
1.2.3. Instituições em *South Park* Pág. 33
1.2.4. Grande mídia Pág. 37
1.2.5. Demais grupos de interesse Pág. 38
1.3. Humor de banheiro Pág. 40
1.3.1. Breve genealogia de *South Park* Pág. 43
1.4. Uma estética do absurdo Pág. 49
1.5. Humor politicamente incorreto Pág. 50
1.6. Efeitos de sentido em *South Park* Pág. 53
1.7. Receptividade Pág. 57
1.8. Kenny: o homo sacer Pág. 61
1.9. Adorno visita *South Park* Pág. 67
Considerações finais Pág. 71

Capítulo II – Celebridade: sintoma pós-moderno Pág. 73
2.1. Sobre o papel da celebridade Pág. 75
2.2. A celebridade está nua Pág. 80
2.3. Celebridades, massa e narcisismo Pág. 81
2.4. A celebridade em *South Park* Pág. 83
2.5. Toda excentricidade será castigada Pág. 84
2.5.1. Barbra Streisand Pág. 90
2.5.2. Bono Vox Pág. 92
2.5.3. Paris Hilton Pág. 93

2.5.4. Tom Cruise Pág. 97
2.5.5. Alan Jackson Pág. 100
2.5.6. Christopher Reeve Pág. 102
2.5.7. Britney Spears Pág. 104
2.5.8. Michael Jackson Pág. 106
Considerações finais Pág. 110

Capítulo III – O que Brian Boitano faria? Pág. 112
3.1. O paradoxo da arte no mundo administrado Pág. 120
3.2. *South Park* como tragédia Pág. 123
3.3. A paixão pelo real em *South Park* Pág. 126

4. Conclusão Pág. 132

5. Bibliografia Pág. 140

6. Anexo A (Lista de episódios) Pág. 146

Introdução

Por que estudar *South Park?* Qual sua relevância dentro do campo da comunicação? Por que estudar um programa cujos próprios criadores admitem ser de mau gosto, malfeito e que não deveria ser assistido por ninguém (fig.1)?[1]

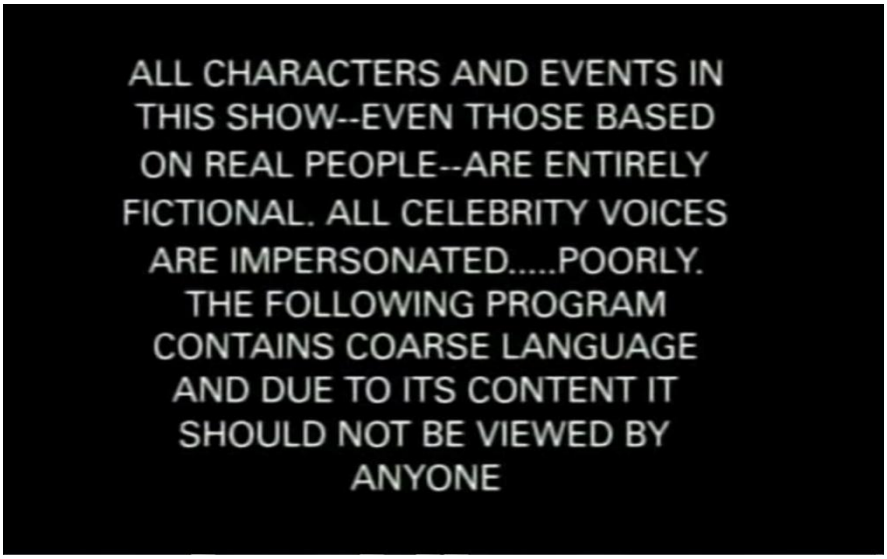

figura 1: tela de introdução do programa. Extraído do episódio "Cartman gets an anal probe".

Uma possível resposta a essas questões é dada por Douglas Rushkoff no livro *Media Virus!* ao afirmar que: "uma crítica social sofisticada às vezes se esconde sob a superfície de desenhos, gibis, jogos de videogame, entre outros, aparentemente idiotas" (CURTIS e ERION *in* ARP, 2007, p.115). Pode se ainda argumentar que, segundo Steinert: "a distinção entre cultura erudita e cultura popular ela mesma um fruto da indústria cultural, e que o crítico deve estar sempre aberto a todas as práticas sociais significantes, independentemente de sua origem" (STEINERT *apud* DURÃO, 2008, p.41).

A presente dissertação analisa o seriado *South Park*. Apontado como um dos mais expressivos fenômenos audiovisuais do período finissecular, o seriado, criado por Trey Parker e Matt Stone, colocou o modesto e até então deficitário canal *Comedy Central* no mapa do *mass media* em 1997. De lá pra cá, a série coleciona indicações, prêmios, recordes e polêmicas em virtude de seu conteúdo provocador, que embora considerado escatológico e

[1]Desde o primeiro episódio, o programa é precedido por uma tela preta com o seguinte aviso: Todas as personagens e eventos neste programa – Mesmo aqueles baseados em pessoas reais - são inteiramente ficcionais. Todas as vozes de celebridades são imitadas pobremente. O programa a seguir contém linguagem chula e devido ao seu conteúdo não deveria ser visto por ninguém.

apelativo por alguns intérpretes, têm-se revelado um fenômeno comunicacional critico e relevante no contexto político e social contemporâneo. Segundo Paul Cantor:

> *South Park* é, ao mesmo tempo, o programa mais vulgar e mais filosófico que apareceu na televisão. É claro que sua vulgaridade é a primeira coisa que se nota (...) mas se formos pacientes com *South Park* e dermos ao programa o beneficio da dúvida, descobrimos que ele é genuinamente um provocador de pensamento, lidando com um assunto importante após outro, desde o ambientalismo e direitos animais até suicídio assistido e assédio sexual. (CANTOR *in* ARP, 2007, p. 102).

A animação de baixo orçamento produzida em *stop-motion* passou de fenômeno *cult* a uma das franquias mais rentáveis da televisão e da internet em apenas um ano, tendo alcançado ao final de 2002 um faturamento de 500 milhões de dólares em produtos licenciados (JOHNSON-WOODS, 2007, p.68). Este polêmico programa de televisão é assistido mundialmente, através de TVs a cabo, canais abertos e internet e tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores mundo afora. No Brasil, foram exibidas as cinco primeiras temporadas pelos canais MTV (1998-2002) e Multishow (1998-2006). Atualmente, é transmitido no Brasil aos sábados, das 20h30 as 21h00 no canal fechado VH1, cujo slogan é "*VH1: isto é cultura pop*". A série estreou sua décima-sexta temporada (2012) tendo mais de 200 episódios exibidos e um longa-metragem: *South Park: Maior, melhor e sem cortes* (1999)[2]. A série foi vencedora do *Primetime Emmy* quatro vezes[3] além de ter recebido outras sete indicações; entretanto, há apenas uma publicação sobre a animação traduzida em língua portuguesa, *South Park e a Filosofia*.

Com vistas a transmitir ao leitor ao máximo a potência crítica do programa objeto desta análise, optou-se por traduzir literalmente os termos utilizados pelos personagens durante os diálogos, sem nos valermos de eufemismos e/ou atenuantes de qualquer natureza. Exemplo: no episódio comemorativo de número 200, o ator Tom Cruise é novamente satirizado[4]. Desta vez ele aparece embalando doces em uma fábrica e é reconhecido por uma das personagens, que exclama: "*Tom Cruise is a Fudge Packer*". Isso deixa o galã furioso a ponto de processar a toda a cidade de *South Park*, pelas constantes difamações sofridas. *Fudge Packer* (embalador de doces) é uma gíria norte-americana cujo significado mais próximo em português seria *agasalhador de croquete*. A expressão afirma que o galã seja homossexual.

---

[2] *South Park: Bigger Longer & Uncut* (1999).

[3] Em 2005 (Best Friends Forever); 2007 (Make love. Not warcraft); 2008 (Imaginationland) e 2009 (Margaritaville).

[4] A primeira aparição de Tom Cruise foi no episódio "Trapped in the closet"(trancado no armário).

É importante que se diga que a análise empreendida considera:

a) No que diz respeito à superprodução semiótica de celebridades, enxergamos com rigor pessimista essa configuração pós-moderna que nos oferece modelos vazios que nos capturam a atenção e buscam modalizar nossas condutas através do endosso a produtos e estilos de vida;
b) Considera-se salutar que exista um programa, especialmente no chamado horário nobre (*prime time*) que se dedique a tematizar assuntos polêmicos, cuja discussão social urge e, no entanto, permanecem negligenciados de modo geral pela mídia.

Com base no acima exposto é compreensível, portanto, que nosso gesto de leitura tenda a ser favorável à crítica feroz construída no programa:

> A idéia de que South Park possa figurar entre os grandes trabalhos, antigos e modernos, e de que sirva como uma astuta e sonora sátira social, política e cultural pode parecer risível para alguns, no entanto somente para aqueles que não tem prestado muita atenção na literatura, política e cultura e ao South Park em si. (STRATYNER e KELLER, 2009, p.3)[5]

Desde sua estréia, em 1997, um dos primeiros levantes contra a série foi a de ser um programa de mau gosto, escatológico, feito somente de flatos e palavrões. A crítica deve ser dividida em duas partes. Quanto a ser de mau gosto e escatológico é inegavel, pois mesmo aqueles que o apreciam percebem que o discurso desenvolve-se num espectro praticamente obsceno. A questão é que isso não invalida outros aspectos, como o arrojo em desenvolver narrativas que demolem aspectos idealizados da nossa cultura e/ou posturas hipócritas e que essa postura filosófica diante do contemporâneo seja positiva, ainda que Barbra Streisand[6] não concorde. Ainda, sua crueza estética pode ser considerada parte integrante de sua constituição filosófica carnavalizada (em termos bakhtinianos) sem a qual, a potência crítica seria sensivelmente reduzida: "As pessoas são complacentes demais. A não ser que estejam chocadas de alguma forma, muitas pessoas negligenciam a discussão de assuntos morais e sociais importantes" (MURTAGH *in* ARP, 2007, p.45).

Com relação à segunda acusação, a de ser um programa apenas sobre flatos e palavrões, os próprios enunciadores se encarregaram de discutir a questão com seus detratores e

---

[5]Todas as traduções foram feitas pelo autor, exceto as do livro South Park e a Filosofia, que foi editado em lingua portuguesa pela editora Madras, sob organização de Robert Arp.

[6]A atriz/cantora Barbra Streisand é uma das celebridades mais satirizadas pelo programa, aparecendo em Mecha-streisand (1997), Spook-fish (1998) e 200 / 201 (2010). É também inimiga declarada do programa, tendo inclusive feito campanha para tirá-lo do ar.

colocaram dentro do programa (*South Park*) um outro programa (*Terrance & Phillip*), este sim, um programa exclusivamente feito de flatos e palavrões, em que dois humoristas canadenses dedicam-se a repetir esquetes manjados que terminam sempre da mesma maneira.

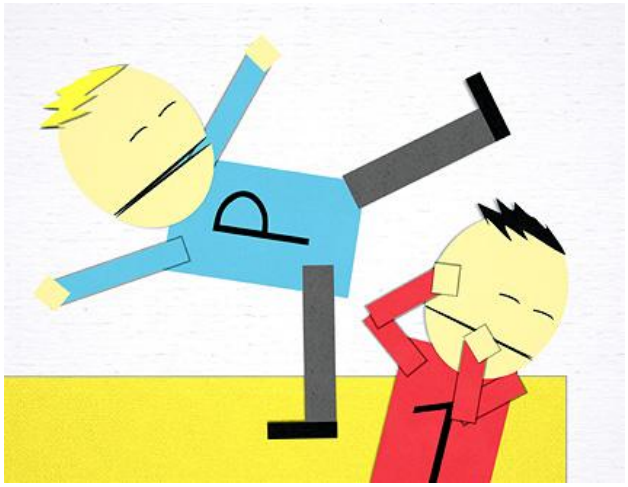

figura 2: Terrance & Phillip. Extraído de http:www.southparkstudios.com/downloads/images

Ao fazer isso, os criadores colocaram o *South Park* que determinada crítica enxerga dentro do próprio programa *South Park*, desenvolvendo uma metacrítica que demonstra claramente a diferença entre duas possibilidades humoristicas, uma esvaziada de função crítica (*Terrance e Philip*) e outra que se vale do baixo para propor discussões relevantes (*South Park*):

> Melissa Hart, em seu artigo *South Park na tradição de Chaucer e Shakespeare* sugere que outros espectadores, particularmente de gerações mais velhas, tendem à inaptidão em moverem-se além da crueza do programa, rebaixando South Park a algo "sujo e feio". Para Hart, essa dificuldade pode ser resolvida simplesmente re-dividindo os potenciais espectadores de South Park em dois grupos: aqueles que o entendem e aqueles que não (SIENKIEWICZ e MARX, 2009, p.6).

Essa *metacrítica* explicita as sensíveis diferenças entre um programa sobre piadas sem graça e flatulência e outro, completamente diferente, que tematiza eutanásia (*Death*); abuso sexual dentro dos domínios da igreja católica (*Red Hot Catolic Love*) e a ganância dos executivos de *Wall Street* (*Margaritaville*), entre tantos outros temas relevantes.

Estamos cientes de que provavelmente encontrareremos quem questione a legitimidade do empreendimento, por se tratar de um programa que é atualmente transmitido no Brasil apenas pela TV fechada, num canal de nicho específico. O argumento prático em defesa da pesquisa é o de que não apenas o programa é relevante em nosso contexto como germinou em

pelo menos outras três produções nacionais, todas transmitidas pela MTV do Brasil: *Hermes e Renato*, *Fudêncio e seus amigos* e *Infortúnio com Funéria*. Outro argumento, um pouco mais substancioso é o de que é inegável a influência norte-americana em nossa cultura (ao menos nos grandes centros urbanos). Basta uma volta num *Shopping Center* para percebermos o quanto o idioma e as marcas estrangeiras fazem parte do nosso cotidiano. Uma tarde de domingo no sofá nos revelará uma infinidade de quadros televisivos importados de programas norte-americanos. Entende-se que em amplas partes da sociedade brasileira (ao menos a ideologia dominante) enxerga na sociedade norte-americana um modelo de referência e busca-se essa sociedade como um ideal de civilização. Dialoga-se com a cultura, os costumes e a língua norte-americana muito mais do que com os países vizinhos. Posto isso, um programa que opera revelando as falhas dessa "civilização-modelo" nos parece totalmente justificável e relevante no panorama de estudos culturais empreendidos aqui no Brasil. Inclusive devido ao fato de que, grosso modo, nos aproximamos desse modelo naquilo que ele tem de pior (consumismo endêmico, xenofobia e preconceitos diversos). Ainda assim encontraremos quem possa contestar essa afirmação e argumentem que existem muitas diferenças entre o modelo civilizatório norte-americano e o brasileiro. É evidente que sim, especialmente quando se trata de culturas de bordas, de tradições locais, etc. Vale dizer que analisamos do ponto de vista do que é mostrado, do que aparece totalizado discursivamente como sendo "A Sociedade Brasileira" nos *media*. Nesse sentido, já é possível perceber que começamos a ter problemas semelhantes aos que os Estados Unidos enfrentam, como a animosidade em relação ao êxodo de estrangeiros (especificamente latinos e africanos). Se não temos um problema tão grave de racismo é unicamente porque aqui o racismo é velado e não por que não exista. É ainda mais pronunciado o ódio contra os homossexuais e moradores de rua, ainda que praticado por minorias extremistas. Todos esses problemas que emergem dentro da estrutura social norte-americana são tematizados em *South Park* de forma a oferecer uma visão contrastante a dos discursos totalizantes oficiais, capaz de oferecer um outro viés interpretativo para questões como a crise financeira que prostou muitos na pobreza (*Margaritaville*), do quanto a ameaça terrorista seria ela mesma um fruto da fantasia norte-americana (*Imaginationland*), ou ainda, qual o verdadeiro papel da televisão e outros meios de comunicação (*Death*). Face ao acima exposto, ressaltamos que a pesquisa traz uma contribuição legítima, pois trata de um objeto instigante, um fenômeno midiático de proporções ímpares, que mesmo operando dentro da lógica midiática tradicional (programa de massa, estrutura seriada, horário nobre etc.) ainda assim consegue subverter as limitações do estilo, críticar o *status quo* de maneira aguda e ainda propor, mesmo que indiretamente, outras

possibilidades de organização social). Por tudo isso, é evidente que o programa tem despertado a atenção de diversos pesquisadores ao redor do mundo (Weinstock, Johnson-Woods, Stretner, Anderson, Arp etc). Importante dizer também que a pesquisa ora empreendida partiu de um desconforto em relação ao papel das celebridades na contemporaneidade, mais precisamente na maneira como a superprodução semiótica de celebridades coloniza todos os meios de informação com modelos de conduta que esmagam o homem comum. Sua celebrificação causa uma cisão entre o sujeito e o modelo (ou ego-ideal), impossível de ser alcançado, tornando-se portanto, objeto de frustração. Nesse sentido a celebridade é entendida como forma de dominação em sentido biopolítico. Identificamos a celebridade operando dentro de um *dispositivo* a que Morin denominou de *Star System.* Entendemos o *dispositivo*, baseado nas teorias de Agamben (2009, p.40): "dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo à capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes".

Paradoxalmente a essa dependência cultural em relação à celebridade e ao *star system*, encontramos esse programa de televisão norte-americano chamado *South Park*, que dedica boa parte de suas narrativas a parodiar, satirizar ou mesmo profanar as celebridades e os poderes instituídos, numa atitude que faz eco à proposição de Agamben (idem, p.44), de que: "a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum". Visto dessa maneira, embora paradoxalmente situado como um sucesso no ambiente midiático, o programa pode ser pensado como constituindo-se como um contradispositivo, pois através da profanação operada descortinaria algo de um real lacaniano que sobrevém de que a celebridade, grosso modo, nada tem a nos oferecer. Posto de outro modo, a celebridade oferece um caminho de sucesso a partir do dispositivo. Qual seria então o real que emerge em *South Park*? O de que esse caminho é falso, ridículo etc. Essa, a rigor, é nossa hipótese de pesquisa. Dessa forma, reconhecemos a atitude do programa como uma atitude filosófica legítima.

Entende-se que a celebridade é constituída por um funcionamento em fantasia, que opera através de uma lógica identificatória, midiatizada e idealizada. Baseamo-nos na definição lacaniana de fantasia. Para Lacan, o cerne da fantasia é intolerável ao sujeito, motivo pelo qual teria ele mais prazer em "*dançar em volta dela*" do que confrontá-la diretamente (ŽIŽEK, 2010, p. 90). Ainda segundo Násio (2007, p.9), a fantasia seria um romance de bolso construído pelo sujeito sobre ele mesmo, uma ficção do sujeito, que mistura

fatos reais, sonhos e idealizações. Dentre elas, a celebridade ocupa muitas vezes um papel de destaque. É frequente em produções cinematográficas e televisivas norte-americanas que tematizam o casamento o uso do termo "*free pass*[7]" para designar uma celebridade eleita por cada um dos cônjuges para uma "possível aventura sexual fora do casamento", sem consequências.

Esse aspecto da intolerância do sujeito a própria fantasia é o que nos levou a postular uma hipótese diametralmente oposta à primeira, de que a crítica de *South Park* além de não se efetivar de maneira eficaz ainda seria invertida e se tornaria a legitimação involuntária que garantiria a perpetuação da "cultura de celebridade[8]". A causa seria o predomínio de uma razão cínica.

Metodologicamente, operou-se uma inversão: optou-se por estudar o programa *South Park* de modo estrutural e a celebridade construída discursivamente dentro dele. Para isso é tomado como referencial teórico principalmente os estudos sociológicos de *Morin* e *Rojek* (ambos sobre as celebridades), entre outros. Através destes estudos procura-se compreender como a celebridade é construída e como se dá a interação entre as celebridades consagradas pelo *star system,* que conforme explicado anteriormente, trata-se de um conceito de *Morin* que denomina a máquina por trás da produção da celebridade. Em outras palavras: como se efetiva a crítica da celebridade em *South Park* e como a fantasia de celebridade se apóia na espetacularização da vida, afetando a produção de celebridades, gerando personalidades nulas, de fama fugaz; como isso afeta nossa necessidade constitutiva de *projeção/espelhamento*? Como *South Park* narrativiza esse funcionamento em fantasia?

No capítulo um (*South Park ataca a fantasia*), é empreendida a análise do programa tanto no que diz respeito a aspectos de suas estruturas narrativas e discursivas quanto das relações entre o programa e o contexto social vigente, posto numa perspectiva síncrono-diacrônica: "O humor ofensivamente etnico em South Park deve ser entendido em um contexto discursivo integrado. Em que se leve em conta as circunstâncias materiais de produção do programa e sua circulação em conjunto com os discursos culturais e industriais" (SIENKIEWICZ e MARX, 2009, p.5). É sugerida uma abordagem psicanalítica através do postulado lacaniano da fantasia, a fim de inferir sobre a desconstrução da celebridade operada pelo objeto de estudo. A estrutura carnavalizada do programa é interpretada com base nos escritos de Bakhtin e a profanação da celebridade sob a ótica proposta por Agamben. A crítica

[7]Passe livre.
[8]O termo Cultura de Celebridade foi cunhado por Chris Rojek.

da indústria cultural proposta por Adorno e Horkheimer, atualizada por Durão e Seligmann-Silva, servirá de suporte teórico para análise da crítica que o programa faz ao *star system*.

No segundo capítulo, *Celebridade: sintoma pós-moderno,* efetua-se uma análise das celebridades, desde a origem do termo na antiguidade até o momento atual, baseado no estudo do sociólogo Chris Rojek. Também aqui são recortados do *corpus* alguns episódios específicos buscando relacionar motivações em comum para o ataque operado por *South Park* às celebridades, com o intuito de estabelecer um padrão de recorrência, refutando a crítica simplista de que o programa é um ataque gratuito às celebridades. As premissas iniciais são de que vivemos uma época na qual as pessoas sofrem de uma escassez de realizações, em virtude da padronização e rotinização da vida, mesmo que pareça paradoxal, o capitalismo flexível não entrega o que promete e as novas tecnologias propiciaram a criação de diversas ocupações padronizadas e repetitivas. Um dos setores que mais emprega atualmente é o de atendimento telefônico. Os empregados dos *call centers* tem uma rotina excruciante, com pausas ínfimas para refeições, metas de produtividade muitas vezes absurdas e um roteiro de abordagem ao consumidor/usuário que deve ser seguido à risca. Não fosse o suficiente, os empregados vivem sob constante vigilância, tendo suas ligações gravadas e analisadas por profissionais contratados especialmente para isso. Nesse cenário, as celebridades destacam-se pela possibilidade de uma vida repleta de oportunidades, riqueza e prestígio, tornando-se além de objetos de desejo, muitas vezes patológico (visto que processos identificatórios que envolvem alto grau de idealização não-concretizada tendem a converter-se em rompantes de violência). Sendo assim, "em casos onde o desejo é muito maior do que as oportunidades legítimas existe a tendência de indivíduos usarem meios ilícitos para alcançarem a realização de seus desejos" (Rojek, 2008, p.161). No entanto, esses são casos extremos. No que tange à maioria das pessoas, o sucesso da série poderia ser explicado por uma espécie de crítica que alivia o peso do niilismo de nossa época "democrática" multicultural. Daí repousa o cinismo do sujeito, uma vez que o programa se vinga por ele, ele nada tem que fazer a não ser aproveitar os trinta minutos permitidos de imersão nos excessos contemporâneos, ao qual Žižek (2009, p.127) chamou de "transgressão inerente"[9].

Segundo Žižek (2010, p.142): "acreditar sem mediação é um fardo pesado demais". Desta maneira, a paródia, cf. definido por Hutcheon, atuaria como mediadora neste processo relacional – e, por que não dizer – de dominação, que travamos com as celebridades. Essa mediação é extremamente benéfica em termos culturais, impedindo uma postura

[9] Sobre o fenômeno da transgressão inerente, falaremos com mais ênfase no capítulo três.

fundamentalista nesta interação, cujas conseqüências tendem a ser sempre patológicas e/ ou trágicas. A comédia, segundo Paul Cantor (*in* ARP, 2007, p.103): "é uma válvula de escape social que liberta-nos das restrições que a sociedade nos impõe". Evidente que *South Park* não é uma simples comédia. Em sua associação com o trágico, o programa surge como espaço de manifestação da tragédia em que encontram os atores sociais, vivendo entremeados por palavras de ordem, manuais de sobrevivência social, com tecnólogos de discursos lhes dizendo como dar cada passo. Diante dessa avalanche performativa que nos (des)orienta e por que não dizer, nos gestiona, por vezes, contra nossa própria vontade, a única via de sublimação do recalque é através da paródia e da desconstrução dos parâmetros de comparação, ou seja, dos ídolos/celebridades, de acordo com França: "celebridades cumprem o papel de referência e mediadores em nossa busca de sucesso e nosso drible do fracasso" (FRANÇA *in* FILHO, 2010, p. 225).

Nas últimas décadas, especialmente com a disseminação dos meio telemáticos, pode-se verificar a transição (ou mutação) de determinados centros de poder e influência. A televisão passou a ser um espaço legitimado de conhecimento, tendo adquirido inclusive aspecto educativo, de eficácia questionável, uma vez que todos os discursos que ali circulam encontram-se comprometidos pela estreita relação entre televisão e publicidade. Neste panorama, as celebridades surgem como formadores de opinião, como sujeitos legitimados detentores dos segredos para se viver uma boa vida, plena em realizações e *glamour*. Para que seja possível compreender esse processo é necessário analisar outros aspectos (históricos, sociais, econômicos e tecnológicos); por isso, nos apoiaremos no pensamento de diversos autores que se dedicaram a essas transformações (Jameson, Hutcheon, Finkielkraut e Bauman).

No capítulo três, *O que Brian Boitano faria?* analisamos as (poucas) celebridades que escapam à profanação, à luz das teorias frankfurtianas que teorizam a indústria cultural (Adorno/Horkheimer) e também do ponto de vista da paixão pelo real (Žižek). Aproveitamos para tratar *South Park* como um espaço de narrativização da tragédia, em sua fusão com o cômico. Ciente de que podemos nos deparar com críticas a respeito da utilização das teorias frankfurtianas e também por adotarmos um conceito concebido a mais de sessenta anos (indústria cultural), nos valemos da declaração de Wolfgang Leo Maar no prefácio de *A Indústria Cultural hoje* (DURÃO *et al*, 2008), de que não há cultura inocente: "a indústria cultural é a resistência do capital, a continuidade como contraface, como contraposição da contradição processante". No mesmo volume, Rodrigo Duarte chama atenção para o fato de que não só a globalização da economia materializou a previsão Mcluhaniana de que o mundo

tornaria-se uma "*aldeia global*" como em termos comunicacionais isso não ocorre de maneira recíproca, pelo contrário, o que se percebe é, segundo ele, uma "*estadunização*" do mundo, dada a predominância de seus produtos culturais em outros países (DUARTE *apud* DURÃO, 2008, p.102). Para concluir, recorremos a argumentação de Žižek (2002, p. 90), a fim de ilustrar a dificuldade de dissociação da indústria cultural na contemporaneidade, sendo ela mesma, elemento de proa do capitalismo tardio, que poderia ele mesmo ser denominado capitalismo cultural: "Quando imaginamos estar zombando da ideologia dominante, estamos apenas aumentando seu controle sobre nós".

1.
South Park ataca a fantasia

> Todos somos uns pobres-diabos, até os gênios. A ironia, sempre a utilizei não como truque, mas como alguém que estivesse dentro de mim e me estivesse a dizer "não creias em coisas".
>
> José Saramago

South Park inscreve-se numa recente "tradição" norte-americana de desenhos animados para adultos, cujo conteúdo reflete aspectos sintomáticos do fazer contemporâneo dos atores sociais. Pode-se atribuir ao estrondoso sucesso dos *Simpsons* (1989-atual) exibido pelo canal FOX à abertura[10] de um nicho no horário nobre para produtos similares. Outros exemplos desta lavra são *Beavis & Butthead*[11], exibido pela MTV, *Futurama*, *Family Guy e American Dad*, todos exibidos pela FOX, apenas para citar os mais proeminentes. Em comum, todos estes programas trazem um olhar crítico sobre a contemporaneidade. Em todos eles desenvolvem-se aspectos relevantes ao chamado sujeito pós-moderno[12] fragmentado e orientado pelo imperativo do gozo, em maior ou menor exposição.

O primeiro episódio de *South Park*, chamado *Cartman gets an anal probe*[13], foi ao ar no dia 13 de agosto de 1997, pelo então deficitário *Comedy Central*[14], e teve 65 mil televisores sintonizados no canal durante a exibição (JOHNSON-WOODS, 2007, p.5). Produzido inteiramente de forma artesanal através do processo *stop-motion*[15], trazia uma crueza estética que contrastava com os outros desenhos animados em exibição, de acordo com Johnson-Woods:

---

[10]Durante a década de 1960 os *Flintstones* foram exibidos no *primetime*.

[11]No decorrer desta pesquisa, a MTV voltou a transmitir o desenho animado *Beavis and Butthead*(1993-1997), vale mencionar que se trata de novos episódios.

[12]Considerações sobre este sujeito são apontadas no item "Celebridade: sintoma pós-moderno".

[13]Cartman tem uma sonda anal (tradução nossa).

[14]Como o próprio nome sugere, "Central da comédia". O Comedy Central faz parte de uma sensível transformação na programação das TVs com a popularização da chamada TV a Cabo. Surgiu uma série de canais de nichos, cuja programação orbita ao redor de temas muito específicos. Diferentemente de um canal aberto de TV, que diversifica ao máximo sua programação para atingir uma faixa maior de consumidores, os canais de nicho permitem aos anunciantes atingir públicos específicos cobrando um preço menor pelo espaço.

[15]O processo de animação em *stop motion*(movimento parado) consiste em animar desenhos estáticos com a utilização de uma Truca (equipamento) onde os diversos frames são fotografados passo à passo (12 frames/segundo) criando uma ilusão de plano-sequência.

> South Park chegava num momento chave na história da cultura pop. A era de ouro dos desenhos animados estava de volta, graças ao revival possibilitado pela internet, e o Comedy Central precisava de um show assinado. South Park se encaixava perfeitamente: retrocedeu a animação um passo atrás esteticamente e avançou cinco passos à frente intelectualmente (JOHNSON-WOODS, 2007, p. xi).

figura 3: uma cena típica em South Park: Cartman, Kyle, Stan e Kenny esperam o ônibus escolar. Extraído de http://www.southparkstudios.com/downloads/images

South Park se utiliza do mesmo processo simplificador de formas consagrado pela dupla de animadores William Hanna e Joseph Barbera[16] no início da década de 1960. Em comparação com o trabalho cinematográfico anterior, a animação televisiva era bem precária, repetindo cenários de fundo e reaproveitando gestos e expressões dos personagens à exaustão. Os personagens infantis são muito parecidos, sendo difícil distingui-los, não fosse pelas roupas[17]. A transição entre os enunciadores é brusca. As personagens encontram-se a maior parte do tempo, de frente para o espectador, como se o seu dizer estivesse sendo direcionado a este. Por essas razões, é um produto barato. Para se ter uma ideia, os *Simpsons* têm um custo

[16]O estilo de animação criado era chamado de "*animação limitada*" e fazia uso de desenhos rudimentares, poucas perspectivas e cores sólidas. O movimento das personagens também era cru e aos solavancos - Hanna-Barbera reduziram o número de frames por segundo e também o número de partes animadas. (WEINSTOCK, 2008, p.81).

[17]No episódio *Super Best friends* há uma alusão à similaridade das personagens: ao serem recrutados pela seita de David Blaine, os meninos passam por um processo de desubjetivação, em que todos recebem uniformes iguais e têm suas cabeças raspadas. *Stan* tenta convencer Kyle a abandonar o acampamento, mas durante o desenvolvimento de seu raciocínio ele interrompe a si mesmo confuso e pergunta: quem eu sou? Sou Kyle? Kyle responde: não, eu sou Kyle. Ele então coloca o seu gorro azul e vermelho na cabeça e suspira aliviado: *ah, agora sim*!- e prossegue com seu raciocínio.

médio de U$ 1,2 milhões de dólares por episódio, ao passo que a primeira temporada inteira de *South Park*[18] custou cerca de U$ 3,25 milhões, uma média de U$ 400 mil[19] por episódio (JOHNSON-WOODS, 2007, p.6). O processo de confecção de um episódio de *South Park* é extremamente ágil se comparado a outros produtos similares. Tomemos como base ainda os *Simpsons*: a confecção de um episódio exige entre cinco e sete meses de trabalho (BARTH, 2010, p.4). Apoiado na tecnologia digital de animação, cada episódio de *South Park* conta com o emprego de uma média de 30 profissionais, entre diretores técnicos, animadores e sincronizadores; isso possibilita que um episódio seja produzido em apenas seis[20] dias e possa ser editado no mesmo dia da exibição (JOHNSON-WOODS, 2007, p.16).

Nos últimos anos, a série tem se destacado pela agilidade em reconduzir – a seu modo, claro – debates socioculturais e políticos. Essa agilidade tem permitido que o programa acompanhe importantes acontecimentos sociais praticamente simultaneamente. De acordo com Johnson-Woods: "parte de seu sucesso é a inclusão da cultura popular em seus episódios"(Ibidem, p.xi - tradução nossa).

South Park tornou-se um fenômeno midiático em muito pouco tempo e apenas quatro meses após a estreia o canal *Comedy Central* registrava seu primeiro lucro, de cerca de U$ 10 milhões (Ibidem, p.6). Em seu segundo ano, a série já havia estampado as capas de algumas das revistas mais importantes (figura 4): "Antes do início da segunda temporada, o programa estampava a capa da *Rolling Stone*, *Spin*, *Newsweek* e *TV Guide*; e até mesmo num artigo publicado no inglês *The Guardian*"(Ibidem, p.7).

Figura 4: *Newsweek; Rolling Stone, Spin, TV Guide* e *Cracked Magazine*:
Algumas das revistas que já estamparam *South Park* em suas capas

[18]Treze episódios.

[19]Foi encontrada uma divergência em relação a este valor. Outra fonte consultada, o artigo "*Beyond a cutout world*", escrito por Matt Sienkiewicz e Nick Marx, afirma que o custo por episódio da primeira temporada teria sido de U$ 250 mil dólares.

[20]O episódio-piloto foi produzido apenas por Trey Parker e Matt Stone e demorou aproximadamente três meses para ser concluído. Sobre o mesmo episódio, existem algumas diferenças entre a versão original e a versão que foi exibida. Para esse estudo, foram consideradas as duas versões (grifo nosso).

Seu sucesso é geralmente atribuído ao seu humor escatológico, carnavalizado, e às sucessivas referências a personalidades que habitam o imaginário contemporâneo, carente de fama e sucesso*:* "A série 'satiriza' dos excessos da vida contemporânea: adoração de celebridades, ditadura do politicamente correto e neoliberalismo"(Ibidem, p. xii).

Defendemos a ideia de que todo o *nonsense* do programa é uma construção simbólica, que só é possível de se apreender se comparada à discursividade vigente. Segundo *Fiorin* (2006):

> Ao esforço centrípeto dos discursos de autoridade opõe-se o riso, que leva a uma aguda percepção da existência discursiva centrífuga. Ele dessacraliza e relativiza os discursos do poder, mostrando como um entre muitos e, assim, demole o unilinguismo fechado e impermeável dos discursos que erigem como valores a seriedade e a imutabilidade, os discursos oficiais da ordem e da hierarquia (FIORIN, 2006, p.89).

A partir daqui empreenderemos uma leitura estruturada do seriado, em que nos dedicaremos a analisar a construção narrativa típica encontrada no programa. Um episódio tem em média 22 minutos de duração, sendo dividido em três partes separadas por intervalos comerciais, totalizando 30 minutos quando exibido pelo *Comedy Central*. Os episódios são exibidos em horário nobre, após as 22h00 nos Estados Unidos; na Austrália não há restrição de horário. Na França, país em que é exibido desde 1998, é transmitido às 18h25 (JOHNSON-WOODS, 2007, p.9). No Brasil, as cinco primeiras temporadas foram transmitidas pela MTV, à meia-noite e legendadas. Atualmente, é transmitido pelo canal fechado VH1, no entanto, dublado. Além do horário de exibição nos Estados Unidos ser tarde, os criadores recusam todos os contratos de merchandising oferecidos para produtos infantis, incluindo camisetas, que são todas produzidas em tamanhos para adultos (IDEM). Também encontra-se advertências impressas nas embalagens dos produtos licenciados (figura 5).

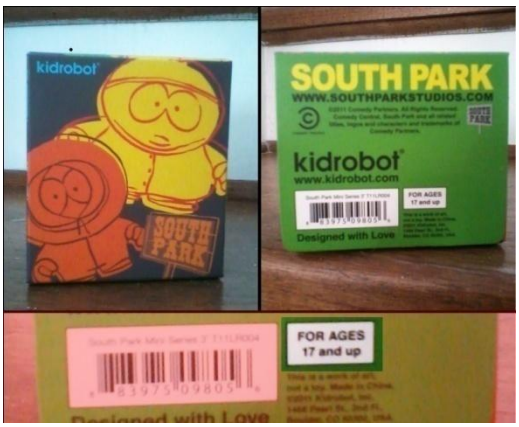

figura 5: embalagem de produto oficial licenciado. Foto do autor.

Para se ter uma ideia, em fevereiro de 1998, apenas seis meses após a estreia, já haviam sido vendidos U$ 26 milhões de dólares em camisetas (Ibidem, p. 62). Apesar da restrição a produtos infanto-juvenis, é possível encontrar produtos do seriado para este público. A tradicional empresa de artigos escolares *Spiral do Brasil* mantém em catálogo uma linha de produtos *South Park*. Cadernos e agendas de todos os tamanhos são encontrados à venda.

Uma pesquisa feita em 1998 pela revista *Newsweek* apontou que 60% dos espectadores tinha entre 18 e 34 anos (BECKER *in* WEINSTOCK, 2008, p.150). Em 2007, o canal Comedy Central já ocupava o segundo posto dentre os canais a cabo em audiência masculina, perdendo somente para ESPN (PIKE *in* STRATYNER e KELLER, 2009, p.129). Apesar de seu direcionamento para o público adulto, é fato que o programa faz sucesso também entre crianças e adolescentes, o que promove manifestações contrárias à sua exibição por parte de alguns pais e educadores, que enxergam nele uma péssima influência para mentes em formação: "Em resposta aos pais, escolas e grupos de interesse público que protestam que a vulgaridade característica do programa é uma influência negativa às crianças, os dois reiteradamente insistem que não é um programa feito para elas". (BECKER *in* WEINSTOCK, 2008, p.149).

Figura 6: Grafite de Stan e Kyle feito no muro da escola de ensino fundamental Brigadeiro Eduardo Gomes, Z/L de São Paulo (foto tirada em 2011)

Como tivemos a intenção de demonstrar, os méritos de *South Park* estão em alargar as fronteiras, tocar em assuntos que são tabu na grande mídia, razão pela qual foram premiados com o *Peabody Awards*[21] em 2005, pois segundo os juízes: "o programa incomoda, aumenta a temperatura e enterra todos os tabus" (STRATYNER e KELLY, 2009, p.9).

[21]O *Peabody Awards* é o prêmio mais antigo de mídia eletrônica (http://www.peabody.uga.edu/). O intuito é reconhecer as mais destacadas realizações em mídia eletrônica, incluindo rádio, televisão aberta e a cabo.

1.1. Redneck mountain town[22]

A pequena e gélida *South Park* é o umbigo da América (ou mais precisamente o umbigo dos Estados Unidos): "a cidade de South Park funciona como uma sinédoque, uma pequena parte dos Estados Unidos que reflete a essência do todo" (FALLOWS *in* WEINSTOCK, 2008, p.170 – tradução nossa). Por esta cidade desfilam estereótipos e preconceitos. Há um desconhecimento estrutural que *South Park* traz para o mundo do visível, quando os quatro pequenos obscenos destampam a lata do lixo da cultura norte-americana: "No fim das contas, o aristocrata cosmopolita é sempre surpreendido pelo camponês, a voz do instinto o leva sempre ao curral" (FINKIELKRAUT, 1989, p.114).

Em termos estruturais, o programa apresenta alguns traços característicos da sátira menipeia*:* "A sátira menipeia recebe seu nome de Menipo de Gádara (século III a.C.). Segundo Bakthin, renovada, modificada, ela continua até nossos dias, servindo de veículo da percepção carnavalesca do mundo". (FIORIN, 2006, p.91). De acordo com o sociólogo Peter L. Berger, a boa sátira atende a quatro critérios: fantasia (geralmente grotesca), um apontamento moral firme, um objeto de ataque e um propósito educacional (WOODS, 2007, p.xii – tradução nossa). Frequentemente, o objeto de ataque são os cânones da contemporaneidade, leia-se, *celebridades*. Os episódios terminam, em sua maioria, com Kyle ou Stan proferindo o bordão "*you know, I've learned something today*"[23], dando a entender que o saldo positivo daquele dia foi uma lição aprendida.

1.2. Personagens principais

As personagens principais são quatro garotos de oito anos de idade, a saber: *Kyle Broflovski*, *Stanley Marsh (Stan)*, *Eric Theodor Cartman* e *Kenny McCormick*. Estas quatro personagens são circundadas por outras personagens, começando por suas próprias famílias, seus colegas de classe, seus professores etc. Dividiremos os personagens em núcleos, para facilitar a apresentação dos mesmos.

---

[22] *Redneck montain town* é o nome da faixa de abertura da trilha sonora do filme "*South Park: bigger, longer and uncut* (1999)". A tradução seria: "Cidade montanhosa e caipira".
[23] "Sabe, aprendi algo hoje".

1.2.1. Núcleos familiares

Apresentaremos apenas as famílias das quatro personagens principais, pela simples razão de que elas interagem com eles todo o tempo. No caso de outros personagens infantis, a interação é esporádica e, muitas vezes, os pais destas personagens sequer são identificados. Vale dizer também que as personagens são planas, impassíveis a grandes transformações ao longo das narrativas.

Figura 7: *Stan Marsh, Kyle Broflovski, Kenny McCornick* e *Eric Theodor Cartman.*
Extraído de http://www.southparkstudios.com/downloads/images

Stanley Marsh, quase sempre referido apenas como Stan, é o *alterego* de Trey Parker, cocriador de *South Park* e tem sua família inspirada na família de Trey. Possui uma irmã mais velha, Shelly, sua mãe Sharon, recepcionista da clínica de rinoplastia do Tom,[24] e seu pai, Randy Marshall, geólogo. Há ainda o vovô Marsh, que pede que Stan mate-o no episódio *Death*. Stan Marsh é por definição uma figura da racionalidade. Desconfia sempre dos profetas e esquemas que surgem na cidade. Neste ponto, Stan encarna uma maturidade intelectual em falta nos demais habitantes de *South Park*: "A maioria dos cidadãos de *South Park* raramente usa suas faculdades críticas. Isso faz deles uma presa fácil para cada culto, novidade ou trapaça que surja. Pense em qualquer episódio de *South Park* e você encontrará exemplos dessa fraqueza mental e da preguiça*"*(JACOBY *in* ARP, 2007, p.69).

Kyle Broflovski é um menino judeu de oito anos de idade. Sua orientação religiosa será explorada em diversos momentos. Por não comemorar o Natal, surge a partir de sua

[24]"*Tom's Rhinoplasty*" é uma clínica de cirurgia plástica. Dá nome ao décimo-primeiro episódio da primeira temporada. Nele, o professor da terceira série, Mr. Garrison, faz uma cirurgia estética no nariz e fica parecido com David Hasselhof, ator conhecido pelo seriado *Baywatch*. É usada uma foto do próprio David Hasselhof sobre o corpo desenhado de*Garrison*, técnica que seria repetida com Mel Gibson e Saddam Hussein em episódios posteriores.

imaginação Mr. Hankey[25], "o cocô de natal" (posteriormente Mr. Hankey passa a ser um elemento compartilhado por toda a cidade, tornando-se parte do *imaginário* da cidade. Kyle é o *alterego* de Matt Stone, cocriador da série. Assim, sua família também foi constituída com base na família legítima de Stone, tendo seus nomes e ocupações inspirados neles. Kyle possui um irmão adotivo, Ikey. Sua mãe, Sheila Broflovski, é uma engajada defensora da moral e dos bons costumes. Seu Pai, Gerald Broflovski, é advogado. Possui ainda um tio, *Jimbo*, veterano de guerra. Kyle é o maior antagonista de Cartman.

Kenny McCormick, filho de imigrantes irlandeses, é o garoto de voz abafada, sendo impossível compreender o que ele fala, por ter o seu rosto todo abafado por um capuz laranja. Aliás, o aspecto cromático é importante para o nosso gesto de leitura, que relaciona à cor do casaco de Kenny a cor dos uniformes dos presidiários nas penitenciárias norte-americanas. Kenny é um prisioneiro de sua condição: a de um prisioneiro em vida. Ele morre em todos os episódios das cinco primeiras temporadas[26].

Eric Theodor Cartman é a caricatura amplificada da extrema-direita reacionária. Não por acaso, *Cartman* identifica-se com o fascismo. Em mais de uma ocasião ele se traveste de Hitler:

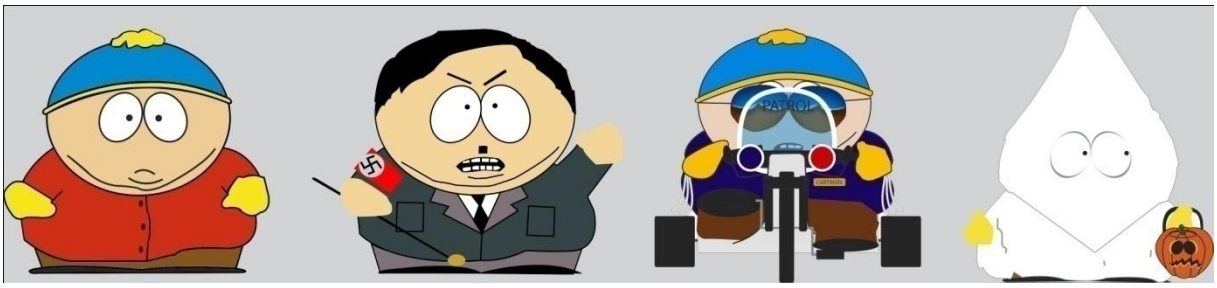

Figura 8: Eric Cartman em 4 momentos. Extraído de http://www.southparkstudios.com/downloads/images

Eric constantemente acusa Kyle de ser o culpado por quaisquer males que abatam a cidade. Filho de Liane Cartman, conhecida por seu apetite sexual. Não possui uma figura que lhe preencha a função paterna, lacuna essa sentida em diversos momentos da série. Seu desprezo pelos judeus estende-se a todas as *minorias* e é obcecado pelo poder da autoridade, desde que possa revertê-lo a seu favor. Cartman é, de certo modo, o vilão da cidade, um sociopata em potencial. Com o tempo, passa a ser personagem central da maioria das narrativas. Um dos prazeres da audiência é ver seus planos absurdos acabarem dando errado.

[25]Mr. Hankey torna-se uma espécie de alucinação coletiva da comunidade de *South Park*.
[26] A discussão será ampliada no tópico *Kenny: o homo sacer*.

Outra faceta de Cartman é a sua fixação em ganhar dez milhões de dólares, pelo qual ele está disposto a fazer tudo, desde montar uma *boy band* até fundar uma seita religiosa.

1.2.2. Núcleo escolar

O núcleo escolar é um dos mais importantes dentro da construção da série. Boa parte dos roteiros se passa dentro da *South Park Elementary School*. Este é, junto com a família, um dos dispositivos de assujeitamento[27] no qual as personagens principais são interpeladas por outros sujeitos, detentores legitimados do saber científico (ou do poder institucional). O que transparece é a descrença no sistema de ensino através da caricatura de Sr. Garrison (figura 9): um professor da terceira série que dá aulas com o auxílio de um fantoche chamado *Mr. Hat*[28] com quem desenvolve uma relação de dependência.

Figura 9: Mr. Garrison (esq). Extraídos de http://www.southparkstudios.com/downloads/images

Incerto de sua masculinidade, Garrison assume sua homossexualidade, submete-se a uma operação de mudança de sexo e torna-se uma feminista engajada na luta pela emancipação feminina, mas depois pede pra ter seu pênis reimplantado.

Chef, cozinheiro da escola, é a pessoa a quem as crianças recorrem em situações de descontrole. Apesar de tratá-los de uma maneira franca, diferente dos outros adultos, ele se perde em suas divagações e termina por contar episódios de seu passado amoroso, que pouco tem a ver com o contexto. Dublado por Isaac Hayes, cantor que ficou famoso pelo tema do filme *Shaft* (aliás, a personagem surge do trocadilho *Shaft/Chef*).

---

[27]Apoia-se na concepção de Althusser, para quem o sujeito é sempre interpelado, sendo passível de assujeitamento, por meio de coerções nos diferentes núcleos de poder (família, escola, estado). A disciplina agiria no sentido de produzir corpos dóceis, úteis ao capital (grifo nosso).
[28]Sr. Chapéu.

É o único adulto negro entre os personagens fixos do elenco. Apesar de ser um dos mais conhecidos, deixou de participar do programa após o episódio *Trapped in the closet*, onde a sua religião, a *Cientologia*, foi satirizada.

Completam as personagens adultas deste núcleo: uma figura das hierarquias estudantis norte-americanas conhecida através de filmes, o conselheiro escolar Sr. Mackey, retratado como um bobalhão incapaz de lidar com a perversidade infantil;a estressada motorista do ônibus escolar, Sra. Crabtree;a enfermeira Gollum, que tem o feto de seu irmão-gêmeo[29] preso a seu rosto, a diretora Victoria, que pouco aparecem, e Sra. Chokesondik[30], professora primária (figura 10).

Figura 10: Núcleo escolar. Imagens extraídas de episódios da série.

É ainda através do núcleo escolar que novas personagens infantis são inseridos na série. Algumas destas personagens adquirem maior destaque com o passar do tempo, como é o caso de Leopold Stoch, o *"Butters"*: um menino ingênuo que se torna um dos principais alvos da zombaria de Cartman. Seu apelido sugere seu temperamento[31]. A família de Butters é disfuncional, seus pais são extremamente controladores e lhe aplicam severos castigos por leves traquinagens, daí seu temor constante em ficar de castigo. A personagem cresce na sexta temporada, com a morte "*definitiva*" de Kenny[32]. Ele inclusive ganha um episódio somente

[29]A enfermeira *Gollun* protagoniza o episódio "*Conjoined fetus lady (1998)".*
[30]O nome da professora é a junção das palavras *choke, on* e *dik (dick)* (*engasgar*, *num* e *pênis*, respectivamente).
[31] *Butter* = manteiga.
[32]*Kenny* fica toda a sexta temporada morto, mas seu espírito fica preso no corpo de *Cartman*, após o mesmo ter bebido suas cinzas pensando se tratar de achocolatado em pó. Ao final dessa temporada, Kenny ressuscita e suas mortes tornam-se mais esporádicas.

dele, sugestivamente chamado "*Butters very own episode*"[33]. Possui um *alterego*, *Dr. Chaos*, um vilão café-com-leite que arquiteta planos pífios para destruir a cidade de *South Park*.

Jimmy Valmer é uma personagem secundária que instaura uma contradição entre o *querer ser* e o *poder ser*, tão presente em nossa sociedade atual, onde, interpelados pelos *media* os sujeitos são levados a crer que podem fazer tudo, desde que acreditem, imaginem e obedeçam a seus mapas cognitivos. Tudo em nome da manutenção do capitalismo ultraliberal democrático. Por que Jimmy encarna esse simulacro? Porque Jimmy é um paralítico que sonha em se tornar um humorista de *stand-up comedy*.[34] Não bastasse isso (a impossibilidade de ficar em pé sem o auxílio de muletas) ele é gago, o que quebra completamente o ritmo das piadas.

Outra personagem secundária, que, de acordo com nosso gesto de leitura, opera um ataque à hipocrisia neoliberal contemporânea, é **Token**[35], unico menino negro. Como o nome transparece, Token é a única criança negra em *South Park*. Para aumentar a polêmica, é uma criança rica. Uma crítica à política deliberada de atribuição de cotas para negros, não só em empresas e universidades, pois *Hollywood* também teve de lidar com essa reivindicação. Embora possa ser legitimada como reparação a danos sofridos no passado, e que não estão totalmente superados ainda nos dias de hoje, essa política opera um duplo perverso capaz de questionar a competência e os méritos pessoais, além de ignorar uma substancial parcela da população, branca e igualmente pobre. Token frequentemente aparece em episódios que tratam da temática racial, em primeiro plano ou não. Em *Cartman's silly hate crime*[36], Cartman é preso por jogar uma pedra em Token, pois seu crime é interpretado como um crime de ódio. Em *Christian Rock Hard*, Token é convidado por Cartman a se juntar a sua banda, como baixista, e prontamente recusa, por não possuir o instrumento. Cartman retruca, dizendo algo do tipo: "*Token, sua família é negra, é claro que em algum lugar da sua casa tem um baixo*." Token vai então ao porão de sua casa e encontra um baixo. Além disso, ele se mostra extremamente proficiente[37] no manejo do instrumento, sem nunca ter estudado. Claro que, ao construir uma totalização discursiva aparentemente inofensiva, *todos os negros tocam baixo*, o programa efetua severa crítica a uma sociedade que insiste em se basear em estereótipos.

---

[33]Episódio de propriedade de *Butters* (tradução nossa).

[34]*Stand-up comedy* (comédia em pé). O gênero que aterrissou no Brasil há pouco mais de um ano, constitui um gênero de comédia consagrado nos Estados Unidos, tendo como principal expoente *Jerry Seinfeld*, que de tão famoso, ganhou um seriado com seu nome *Seinfeld*, onde interpretava a si mesmo, mesmo sem ser ator.

[35]*Token* é um termo coloquial em inglês para cota.

[36] O tolo crime de ódio de Cartman (tradução nossa).

[37] O chiste faz referência à música negra (disco/funk) que fez muito sucesso na década de setenta e que trazia o baixo como instrumento de proa.

Outros estereótipos trabalhados pela série: judeu sovina, estrangeiro preguiçoso, muçulmano terrorista etc.

Wendy Testaburger: dentre as personagens infantis femininas é a de maior destaque. Assim como Stan, destaca-se pela postura crítica e racional diante dos eventos pelos quais é interpelada. É namorada de Stan, mas ele vomita em seu rosto sempre que chega perto dela. Apesar de secundária, Wendy ganha destaque em episódios que investem em temáticas ligadas aos direitos das mulheres. Em *Stupid spoiled whore video playset* ela é a única personagem a questionar o status de celebridade conferido a Paris Hilton.

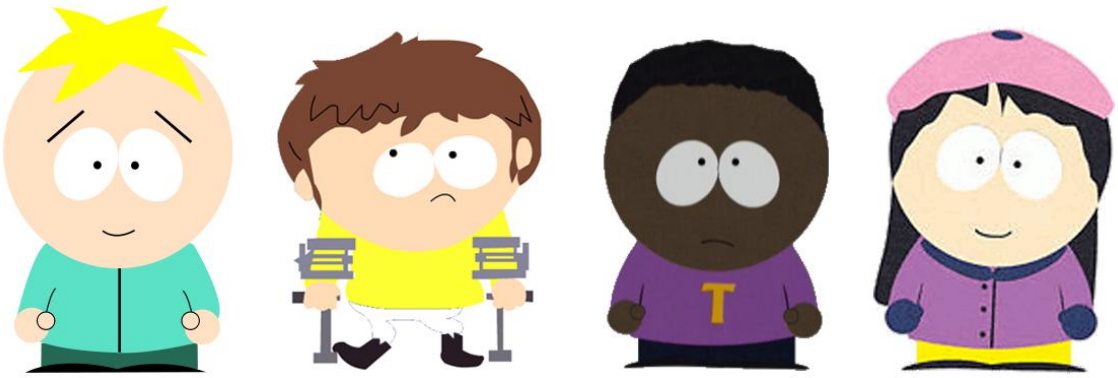

Figura 11: Butters, Jimmy, Token e Wendy *(da esquerda para direita).*

Outras personagens infantis aparecem com menor frequência, como Timmy (possui limitações ainda maiores que as de Jimmy, pois além de se locomover somente com a ajuda de uma cadeira de rodas, a única palavra que consegue pronunciar é seu próprio nome). Apesar de sua fluência verbal nula, ele protagoniza alguns episódios, dentre eles, *Krazy Kriples*[38], que será analisado no capítulo dois. Bebe, melhor amiga de Wendy, protagoniza *Bebe's boobs destroy society*[39]. Além destes, podemos citar Craig, Clyde, Pip e Ikey, irmão adotivo de Kyle. Embora eles estrelem algum episódio pontualmente, a participação destes de modo geral limita-se a possibilitar uma impressão de *crowd room*[40]. Trocando em miúdos, eles oscilam entre coadjuvantes e figurantes, sendo esse último seu *status* mais corriqueiro.

[38]Aleijados malucos.
[39]Os seios de Bebe destroem a sociedade.
[40]Sala cheia – o termo é utilizado pela indústria do cinema (grifo nosso).

1.2.3. Instituições em *South Park*

Além da família e da escola, duas instituições presentes na construção simbólica de *South Park*, existem outras referências a instituições reais, criticando-as:

Governo

O governo é representado, em sua maioria, pela prefeitura da cidade. A gestão da cidade é participativa, sendo muitos assuntos decididos em assembleias. Apesar de bastante democrático, os debates terminam geralmente em pancadaria e consequente destruição da cidade.

Também o governo da federação é retratado de maneira caricata, sendo feitas claras referências a paranoia bélica dos Estados Unidos. Na trilogia *Imaginationland*, o pentágono pretende bombardear a imaginação dos norte-americanos por suspeitar que terroristas árabes tivessem conseguido acessá-la. O episódio rendeu mais um *Emmy*[41] para o programa.

Religiões

As principais instituições religiosas foram tematizadas em diversos episódios, sempre de maneira bastante crítica em relação à natureza do dogma religioso e da manipulação dos fiéis, visando interesses de natureza financeira e/ou sexual. Mais uma vez, o discurso de autoridade aparece parodiado na caricatura do sacerdote, onde temos *Padre Maxi* como personagem fixo. Maxi profere discursos pouco ortodoxos, cheios de referência a jogos de futebol americano:

> Agora, vamos orar/ Senhor, perdemos Neil Smith para o Free Agency e Steve Atwater para os Jets/ ainda assim, esperamos que os nossos amados Broncos possam nos trazer outro título do *Superbowl*/ e mais uma vez nos banhar na glória de sua luz/ Amém (Fragmento extraído do episódio *Spontaneous combustion*).

Ele mesmo não segue os preceitos religiosos que apregoa. Em *Do the handcapped go to hell?* ele é flagrado pelos garotos fazendo sexo com uma mulher casada dentro do confessionário (figura 12).

---

[41]Considerado o Oscar da televisão. *South Park* acumula quatro prêmios *Emmy* e diversas indicações.

Figura 12: Padre Maxi. Extraída do episódio "Do the handicapped go to hell?"

Escândalos sexuais envolvendo a Igreja Católica foram explorados em *Red hot catholic love*, onde o pouco ortodoxo padre Maxi vai até o vaticano investigar casos de pedofilia, justamente por essa ser a razão de as pessoas estarem se afastando da Igreja. Preocupado com o futuro da Igreja Católica, ele pede que as autoridades supremas tomem providencias para que os casos de abuso infantil envolvendo padres sejam punidos com rigor e descobre que a prática é encarada com naturalidade:

> [Padre Maxi]: Oh, pelo amor de Deus! Estão todos vocês me dizendo que estão envolvidos em relações inapropriadas com seus coroinhas? Nós estamos aqui para trazer a luz divina, não para molestar os inocentes! Estou falando sério!
> [Padre 2[42]]: Padre, uh, fazer sexo com garotinhos faz parte do estilo de vida dos padres católicos.

A crítica aqui tem alvo certeiro: a conivência da instituição com comportamentos inadequados de seus membros. Sabe-se que em todo o mundo há inúmeros casos de abuso sexual envolvendo padres ou outros membros da Igreja Católica e sabe-se também que a Igreja se mostra extremamente branda e corporativista em relação aos mesmos. Também a dimensão do fanatismo e da natureza dos milagres é abordada em *Blood Mary*.

A figura de Jesus Cristo é completamente dessubstancializada em *South Park*. Ele é apenas um pacato morador da cidade e apresenta um *talk show* no canal comunitário,

[42]Os roteiros (scripts) dos episódios estão disponíveis em *www.southparkstuff.com*. Alguns personagens não recebem nomes e nem são identificados, como nesse caso. (nota do autor).

chamado *Jesus and Pals*[43]. Embora seja reconhecido por todos como filho de Deus, Jesus sequer frequenta a igreja de padre Maxi, ou seja, mantém-se alheio à *oikonomia* católica.

Também o judaísmo recebe duras críticas, geralmente devido ao antisemitismo confesso de Cartman, que atribui toda e qualquer fatalidade a Kyle e aos judeus. Em *Ginger Kids*, Cartman elabora uma "sofisticada" apresentação em *Powerpoint* para tentar convencer sua professora e demais colegas de classe de que os judeus são vampiros e Kyle, por ser judeu e ruivo, seria um vampiro da pior espécie.

A cientologia, religião controversa que encontra adeptos entre os famosos, tendo sido apelidada de religião das celebridades, também foi ridicularizada no episódio *Trapped in the closet*, que será posteriormente comentado. A sátira inclui Tom Cruise, propagador da cientologia e uma das celebridades mais satirizadas pelo programa.

Outra sátira diz respeito à seita mórmon[44]. No episódio *All about Mórmons*[45], uma família mórmon se muda para *South Park*. Uma das crianças estuda na *South Park Elementary School* e num primeiro momento é hostilizada pelos garotos, sendo que Stan é eleito para confrontá-la fisicamente (esse pequeno fragmento do episódio já indica um dos elementos estruturais que trabalharemos sob a teoria freudiana do *narcisismo:* "*ódio narcísico*", que a série explora muito bem). Ocorre que Stan fica desconcertado com a gentileza do garoto e ao invés de agredi-lo, acaba se tornando amigo dele, para indignação de Cartman e dos demais. Os conceitos da religião mórmon são apresentados através de um *flashback* musical. De forma bastante inverossímil, Joseph Smith[46] recebe a visita de um anjo que lhe ordena cavar um buraco para encontrar escrituras em pedra numa língua incompreensível, que somente ele conseguiria traduzir, mesmo sem conhecê-la previamente. Cada passagem da parábola de Joseph Smith é acompanhada de um coro que repete a palavra *dumb* (estúpido, em inglês).

O que sistematicamente o programa questiona em relação a todas as religiões é o caráter pouco racional do dogma religioso; mesmo quando trata do ateísmo, *South Park* o apresenta como um dogma, como em *Go, God, go*, em que, num futuro distante, o ateísmo se torna a "religião" predominante, com três grupos distintos travando verdadeira guerra para que sua

---

[43]Jesus e amigos.

[44]A ligação entre os enunciadores Trey Parker e Matt Stone e a religião mórmon é estreita, além do episódio *All about Mórmons*, em 2011 o espetáculo escrito por eles, chamado *The Book of Mórmon*, foi o grande vencedor do Tony Awards, indicado em 14 categorias, tendo vencido 9 delas.

[45]O título do episódio faz alusão ao domínio www.allboutmormons.com que procura esclarecer dúvidas em relação a doutrina mórmon (nota do autor).

[46]Fundador da Igreja Mórmon.

interpretação da *Palavra*[47] de Richard Dawkins seja reconhecida como a única e verdadeira. Ou seja, o ateísmo encarado de maneira cega por seus simpatizantes corre o mesmo risco de converter-se em fundamentalismo religioso. Nesse ponto, entende-se que a crítica do programa diga respeito ao fanatismo religioso apenas, tanto que os aspectos positivos das religiões são sempre recuperados ao final de cada episódio, numa espécie de reconciliação. Conforme Stratyner e Keller (2009, p. 9) argumentam: "eles (Parker e Stone) têm conhecimento do valor da religião mas execram o uso da espiritualidade para o alcance de interesses individuais". Um novo trabalho sobre *South Park*, ainda não publicado, cujo título provisório é "*The Zen of South Park*[48]" recorta em profundidade questões relacionadas às religiões dentro da estrutura do programa. De acordo com seu autor, Jay Solomon (2008, p.3): "*South Park* é uma batalha contra o extremismo – não contra as crenças em si mas contra os crentes que insistem que sua visão de mundo é a única correta".

Com relação aos maiores profetas das religiões oficiais, eles costumam se reunir vez por outra para salvar o mundo, em paródia clara à liga da justiça (figura 13), desenho da década de 1980 que reunia um grupo de heróis para enfrentar os mais temíveis vilões. O que fica claro nessa paródia e na pressuposta amizade entre Jesus, Buda e os outros ícones religiosos é justamente a crítica à hostilidade entre aqueles que professam crenças distintas.

figura 13: à esquerda (Os super amigos, superheróis criados pela DC Comics: Aquaman, Robin, Batman, Superhomem, Mulher Maravilha e os Supergêmeos. À direita os Super melhores amigos de *South Park*: Buda (Budismo), Krishna (Movimento Hare Krishna), Maomé (Islamismo – cuja religião proíbe que seja feita qualquer representação pictórica de seu profeta, por isso a tarja preta), Jesus Cristo (Cristianismo), Homem aquático (Sea man, trocadilho com Sêmen – Um personagem chamado Seaman apareceu em algumas estórias em quadrinhos do Aquaman como um rival – embora o personagem de Parker e Stone carregua maior semelhança com o próprio Aquaman), Lao-Tsé (Taoísmo) e Joseph Smith (Mórmonismo).

[47] O episódio faz referência ao livro Deus, um delírio (2007).
[48] http://www.thezenofsouthpark.com/The_Zen_of_South_Park.html

1.2.4. Grande mídia

Em *The Postmodern Scenes*, Arthur Krocker e David Cook argumentam que a televisão teria papel decisivo na mudança de paradigma do modernismo para o pós-modernismo:

> televisão agora é o mundo real da cultura pós-moderna cuja ideologia é o entretenimento e da sociedade do obsceno espetáculo; cuja cultura é impulsionada pela universalização da forma-mercadoria; cujas políticas gravitam em torno das problematizações de estilos de vida da nova classe média; cuja maior forma de coesão social é possibilitada pelas pseudossolidariedades(...) (KROCKER e COOK, 2001, p. 269).

Ainda de acordo com esses autores, a televisão explicitaria a cisão entre aqueles que não podem se manifestar e aqueles que teriam o direito de falar e, no entanto, nada a dizer. E é dessa forma que a televisão aparece constantemente no programa. Muitas vezes, como pano de fundo das narrativas, fazendo a cobertura jornalística de um sequestro ou em *flashs* de notícias. De certo modo, a fabricação de notícias é satirizada. O repórter é colocado em cena despreparado para cobrir assuntos que não são do interesse de ninguém: "Quase todo episódio menciona a TV, é sobre a TV ou mostra algum programa de TV". (JOHNSON-WOODS, 2007, p.116 – tradução nossa). No entanto, em alguns episódios, programas de televisão, especialmente os programas de variedades, sejam eles matutinos, vespertinos ou noturnos podem ser alvo de ataque. Marta Stewart[49] aparece ensinando donas de casa a como preparar um peru para ser ingerido pelo ânus em *Red Hot Catolic Love*[50]. No mesmo programa, um médico apresenta as vantagens de se ingerir alimentos através do ânus e, consequentemente, excretá-los pela boca. Ao final de seu discurso, ele conclui que baseou suas observações em "*absolutamente nada*". Numa tacada só satiriza-se o conteúdo inócuo destes programas e o discurso de intelectuais de televisão que quando não dizem o óbvio apresentam conclusões no mínimo questionáveis (figura 14).

[49]Marta Stewart apresenta um programa para donas de casa cujo formato inspirou os programas matinais de emissoras brasileiras como o "Mais Você", apresentado por Ana Maria Braga, na rede Globo.
[50]Ardente amor católico.

Figura 14: trechos extraídos do episódio *Red Hot Catolic Love.*

Além destes, critica-se também *reality shows* como o *Queer eye for straight guy*[51], onde uma trupe homossexual *antenada* com as últimas tendências do mundo *fashion* ajuda um *hétero* caretão a se adaptar à nova ordem metrossexual vigente. No episódio *South Park is gay*[52], os *queer guys* revelam-se *crabpeople*[53] disfarçados que afeminam os demais cidadãos para impossibilitá-los de se defenderem da invasão que planejam. De certa maneira, a programação televisiva é parte importante do *Star System*, por isso não poderia escapar da crítica que a série opera, pois a mesma estende-se aos mecanismos que criam e garantem a manutenção da celebridade: "A mídia constitui o melhor canal de contato entre fãs e celebridades. Palco, tela, audiotransmissão e cultura impressa são os principais mecanismos que expressam os vários idiomas da cultura da celebridade"(ROJEK, 2007, p.51). Há também a crítica ao (questionável) papel educador da televisão, explorado com destaque no episódio *Death*.

1.2.5. Demais grupos de interesse

Com o advento da abertura política a partir da década de 1970 observou-se um adensamento do tecido social. Diferentes grupos organizados passaram a travar cada qual sua luta individual por aquilo que consideravam seus direitos. Como efeito colateral desse processo de distinção de minorias enfraqueceu-se a capacidade de engajamento social como um todo. O que antes era o conflito entre duas alteridades categóricas bem definidas (ricos/pobres), (proletariado/poder capitalista), passou a ser o conflito obtuso entre diferentes pequenas minorias que se propõem todas vítimas e não agressoras. Como consequência

[51]Olhar gay para um cara hétero (tradução nossa – o mais literal possível).
[52]South Park é gay.
[53]Povo caranguejo: um povo metade homem metade caranguejo que vive nas profundezas da terra.

negativa verificou-se a pulverização do social em nome de estratégias individuais, que podemos chamar de *micropolíticas do eu*. O fenômeno não passou ileso em *South Park*, que o episódio *Cartman joins Nambla*[54] tematizou. Nesse episódio, Cartman afasta-se do convívio dos seus amigos e procura encontrar novos amigos mais maduros e é convidado por Dr. Mephesto para frequentar a reunião da NAMBLA, associação da qual faz parte. Ocorre que existem duas organizações amparadas pela sigla NAMBLA, uma delas formada por "*norte-americanos sósias do Marlon Blando*[55]" que tem o propósito simples de reunir pessoas com características físicas semelhantes as do ator Marlon Blando e outra associação formada por "homens norte-americanos que amam garotos[56]", grupo que busca legitimar sua perversão face aos direitos adquiridos por outras "*minorias*". Abaixo segue fragmento do discurso do líder da NAMBLA, extraído do episódio:

> [líder da NAMBLA]: Caros membros da Nambla. Como sabem, continuamos a ser discriminados. Recentemente, o FBI tem prendido nossos membros, que não estão fazendo nada além de tentar ter relações sexuais com garotinhos. E agora que todos os grupos étnicos, gays e mulheres são protegidos por leis de direitos civis, nós queremos o mesmo!

Embora a NAMBLA reúna um conglomerado de pessoas em busca da legitimação de seus desejos, eles são incompatíveis com o funcionamento social e, portanto, não podem ser legitimados.

> [líder da NAMBLA]: Nossos fundadores vieram para esse país porque acreditavam em uma ideia. A ideia de liberdade. Eles queriam viver num lugar em que grupos não fossem perseguidos por suas crenças. Onde uma pessoa possa viver da maneira que escolher. Vocês nos veem como pervertidos porque somos diferentes de vocês. As pessoas têm medo de nós porque não nos entendem [...]
> [Kyle]: Cara, vocês fazem sexo com crianças!
> [líder da NAMBLA]: Somos humanos. A maioria de nós não escolheu sentir atração por garotos. Nascemos dessa forma. Não podemos fazer nada e vocês não entendem isso.
> [Kyle]: Cara, vocês fazem sexo com crianças!
> [Stan]: Nós acreditamos em direitos iguais para todos. Tolerância e toda essa viadagem, mas cara, vai se foder!

Com base no acima exposto, cremos que mesmo o leitor que jamais teve contato com o programa pode entender como o universo de *South Park* se constrói. Carnavalizado, ele mescla fatos reais com referências da cultura popular e literatura. Durante os primeiros 139

---

[54] Cartman se junta à NAMBLA.
[55] North Americans Marlon Blando Looks Alike.
[56] North American Men Boy's Love Association.

episódios, existem referências visuais e verbais acerca de aproximadamente cem programas de televisão e mais de cento e sessenta filmes diferentes (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 104). Essa construção iconoclasta resulta num produto com elevado teor filosófico para os padrões televisivos e com alta dose de entretenimento. Geoffrey Baym argumenta que *South Park* pertence a uma nova categoria, denominada *Infoentretenimento*[57] (SIENKIEWICZ e MARX, 2009, p.12).

1.3. Humor de banheiro

South Park é um programa massivo. A audiência média/episódio é de 3,9 milhões (nos Estados Unidos), a mesma do *talkshow* de *David Letterman*. Entretanto, é impossível tratar os espectadores como uma massa homogênea. Podemos, grosso modo, dividi-los em pelo menos dois tipos: os que captam as nuances críticas inseridas no plano discursivo e aqueles que não as captam. O programa desenvolve uma racionalidade que desdenha do discurso autoritário, questiona as figuras de poder e desconfia dos discursos centrípetos de fechamento (monolinguísticos). A própria animação, precária de fato, importa elementos de outras linguagens, mesclando momentos animados em *stop-motion* com trechos de programas de televisão "reais" e inserções cinematográficas. É imperfeito[58] desde sua gênese, num primeiro momento provavelmente pela falta de recursos; esse caráter propositadamente precário incorporado faz com que o espectador tenha a impressão de estar diante de um programa independente ou até mesmo amador. Tal precariedade foi preservada até hoje, mesmo o programa sendo produzido atualmente com o que há de mais moderno em matéria de animação digital (a truca manual foi substituída pelos softwares *Maya* e *3D Studio Max*).

South Park é um elemento dissonante no horário nobre. Sua precariedade remete ao movimento *punk* e seu lema, *do it yourself*[59]. Se o que sobrou do *punk* repousa nos dias de hoje como um simulacro estético e nada mais (dada a apropriação dessa linguagem pelo mundo da moda, publicidade, design, etc, esvaziando o signo do investimento ideológico outrora atribuído), a atitude de *South Park* conserva-se legitimamente *punk*[60]. Assim como os

---

[57] *Infotainment*.

[58] o primeiro episódio *Cartman has an anal probe* foi inteiramente produzido, dublado e animado apenas por *Parker* e *Stone.*

[59] Faça você mesmo.

[60] A definição de Punk que nos interessa pertence a Greg Gaffin, vocalista da banda norte-americana Bad Religion: *"Punk é a expressão pessoal da individualidade que vem da experiência de crescer em contato com*

Sex Pistols dessacralizam o poder da rainha nos versos de *God Save the Queen*[61], através da paródia ao hino da coroa: "*Deus salve a rainha/ o regime facista/ te fazem de idiota/ uma bomba H em potencial/ Deus salve a rainha/ Ela não é um ser humano/ Não há futuro no sonho inglês*"[62]. A paródia (do grego, *canto paralelo*) se conecta ao canto original, desvirtuando-o e subvertendo seu significado original. Parodiar é profanar, dessacralizar, trazer aquilo que se encontra na dimensão do sagrado para baixo, para os "baixos instintos" humanos. Por essa razão, o desenho é tão visceral e escatológico. Mortes, acidentes, relações sexuais, nada é apaziguado, nada fica subentendido (figura 15). Assisti-lo é um exercício que exige do espectador certo preparo, pois o indizível pode ser dito a qualquer momento, mas a audiência que conhece o programa já espera por isso, e de certo modo a pergunta que fica ao final de cada episódio é até aonde eles chegarão no próximo?

figura 15: Extraída do episódio "Two Days Before the Day After Tomorrow".

Interessante é o fato de que, enquanto programa televisivo, *South Park* é – estruturalmente – um produto tipicamente *pós-moderno*: um produto em que as grandes narrativas heroicas da história não têm vez e, no entanto, uma das primeiras constatações que a análise do *corpus* faz emergir, sem que seja necessário muito esforço, é a de que o programa opera uma crítica ao *modelo pós-moderno* – uma *metacrítica* pós-moderna[63]. Elegemos para

---

nossa capacidade humana de raciocinar. É uma crença de que a verdade vem do nosso entendimento de como as coisas são e não da aceitação cega de prescrições sobre como elas deveriam ser." (Greg Graffin leciona Ciência da vida na UCLA).

[61]God save the queen (Deus salve a rainha) é o título do hino da Inglaterra.

[62]God save the queen/ The fascist regime/ They made you a moron/ Potential H-bomb/ God save the queen/ She ain't no human being/ There is no future/ In England's dreaming. O hino exalta a rainha, Em contraste, o que a banda faz é parodiá-lo. A intenção da paródia é dessacralizá-la, retirar dela o véu simbólico de poder que a ela for atribuído.

[63] Outras ponderações ao pós-moderno em *South Park* serão feitas no tópico *Kenny: o homo sacer*.

fundamentar essa afirmação o episódio *Pre-historic Ice Man*[64], em que um homem congelado é encontrado por Stan e Kyle e levado até o rancho de *Alphonse Mephesto*[65], geneticista que costuma produzir animais com múltiplos ânus. Após a minuciosa análise de Mephesto, o homem pré-histórico estaria congelado por 32 meses, sendo um elo perdido na escala evolutiva (figura 16).

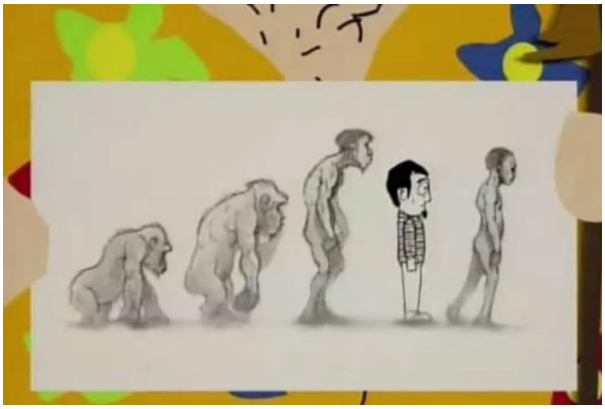

figura 16: Extraída do episódio "Pre-historic ice man".

Batizado por Kyle como Steve, ele pertenceria à era *neo-pós-jurássica*. No momento em que seria submetido à necropsia, o *homem neo-pós-jurássico* acorda, porém Mephesto defende sua morte, por crer que ele não seria capaz de se readaptar a todas as mudanças ocorridas no mundo em quase três anos. O geneticista diz: "*talvez a morte seja melhor do que o choque que ele levará tentando se adaptar ao nosso tempo".* Obviamente, essa observação refere-se, em boa parte, à popularização da *internet*. Identificamos, no entanto, uma crítica a aspectos de proa do *pós-modernismo*: presentificação, obsolescência programada, foco no consumo como articulador de interação social etc.

Steve é mantido em cárcere privado e exposto à visitação pública (como um animal em um zoológico) para que se possa lucrar com a "nova descoberta científica". Kyle e Stan não concordam com essa decisão e pedem que ele seja libertado, pois não parece feliz e, portanto, isso não está certo. A resposta dos responsáveis pela clausura é: *às vezes o que é certo não é tão importante quanto o que é lucrativo*. Esse talvez seja um dos aspectos de maior relevância no programa, a sua capacidade de desmontar pretensos discursos de autoridade pela subversão. Quando uma representação pictórica de uma figura de autoridade é colocada proferindo um discurso como este – sem as atenuações estilísticas que permitem ao ator social

[64]Homem de gelo pré-histórico.
[65]Mephesto foi claramente inspirado em Dr. Moreau, personagem do filme "A ilha do Dr. Moreau", geneticista que vive em uma ilha com seres oriundos de suas experiências genéticas.

pós-moderno fingir sua crença neles, por qualquer que seja o motivo –, ela termina por abalar a própria estrutura discursiva em que está inserida, ainda que temporariamente. Dito de outra maneira, a verdade nua e crua do que foi proferido pela personagem da animação, quando transportada para fora dela, descortina a lógica do cinismo presente na contemporaneidade pós-ideológica, como bem dito por Žižek: "*eles sabem o que fazem e ainda assim, continuam a fazê-lo*" (SAFATLE, 2008, p.83).

Steve consegue fugir com a ajuda de Stan e Kyle e vai até sua casa encontrar sua família. Para sua surpresa, sua mulher não o reconhece (mesmo tendo vivido com ele por oito anos). Além disso, ela já está casada novamente. Quando seu novo marido lhe pergunta sobre o homem desconhecido que está a sua porta, ela responde: "*é meu marido anterior, de quem havia me esquecido completamente*". Segundo ela, teria esperado por ele por três dias, mas no quarto dia resolveu seguir adiante. Aqui, a crítica assemelha-se a efetuada por Bauman (2005) sobre a "força dos laços frágeis" do pós-modernismo: "A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes" (BAUMAN, 2005, p.08).

Como tivemos a intenção de demonstrar brevemente, *South Park* é um programa contemporâneo e dialoga constantemente com o seu tempo, o que enxergamos de maneira extremamente positiva, pois se interessa por conteúdos sintomáticos do viver social atual e, por vezes, negligenciado tanto pelas autoridades quanto pelo *mass media:* aborto, homossexualidade, consumo, células-tronco etc.

1.3.1.Breve genealogia de *South Park*

Não é nosso intuito descrever extensamente uma genealogia do humor na programação televisiva. Entretanto, acreditamos que seja necessário pontuar outros programas que influenciaram decisivamente a construção de *South Park*, por compreender que estes programas sedimentaram as bases para o desenvolvimento do humor politicamente incorreto, a partir do qual as narrativas da série desenvolvem seu potencial crítico.

No final da década de 1960, dois programas estrearam na televisão britânica: *Do Not Adjust Your Set*[66] e *At last the 1948 show*[67]. Fizeram parte dos elencos destes dois programas

[66]Não sintonize sua TV.

os humoristas Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin (*Do not Adjust your set*); Graham Chapman e John Cleese, que formariam juntamente com Terry Gilliam o seminal *Monty Phyton Flying Circus*[68] (1969-1974). A influência do *Monty Phyton* no humor pode ser comparada a Beatlemania. Nos dicionários de língua inglesa, o termo *Phytonesque* está descrito como algo surreal, absurdo.

A influência que os ingleses do *Monty Phyton* exerceram sobre o programa *South Park* é inegável. Desde o aspecto de colagem utilizado na animação, que foi inspirado nas colagens que Terry Gillian[69] fazia, passando pelo absurdo das narrativas e pela desvalorização do homem como seus dispositivos paródicos e críticos.

figura 17: Monthy Phyton é a grande influência de Parker e Stone.

Antes do sucesso de *South Park*, Parker e Stone protagonizaram um programa chamado *Time Warped*[70] (1995). O programa teve dois episódios e se parecia muito com o enredo de *A vida de Brian* (1979), um filme bastante polêmico, devido ao tratamento cáustico dado às religiões judaico-cristãs. Os próprios autores de South Park indicam o programa britânico como uma influência decisiva e já fizeram um episódio especial[71] em comemoração aos trinta anos do *Monty Python*, chamado "*Dead friend Sketch*[72]", em alusão ao original "*Dead Parrot*

[67]Finalmente, o show de 1948.
[68]O circo voador do Monty Phyton.
[69]Gillian era cartunista e trabalhava para a revista MAD.
[70]Tempo deformado.
[71]http://southpark.wikia.com/wiki/Monty_Python (acessado em 30/05/2012).
[72]Esboço do amigo morto.

Sketch[73]", e que conta com a participação de Terry Gillian. Também, Eric Idle participa do longa-metragem *South Park: Bigger, longer and uncut* (1999), dando voz ao Doutor Vosknocker.

Se a influência que o *Monty Python* exerce sobre *South Park* pode ser considerada um truísmo, não se pode ignorar a influência de outros programas, seja de maneira direta ou indireta. Outro programa que influenciou *South Park* foi *All in the Family*[74] (1971-1979), que retratava uma família tipicamente norte-americana (para a época). Foi muito popular, especialmente durante os cinco primeiros anos e inovou ao abordar temas polêmicos como racismo, homossexualismo, feminismo, estupro, aborto, câncer de mama, menopausa e impotência sexual. Especificamente, a personagem Archie Bunker, o truculento e conservador patriarca da família Bunker, foi fundamental para a concepção da personagem Eric Cartman, no que diz respeito a atributos visuais (baixo, gordo) e psicológicos (agressivo, conservador). O próprio Trey Parker apontou Bunker como inspiração definitiva para a criação de Eric Cartman. E se cada década tem o Archie Bunker que merece, podemos também incluir George Costanza na lista de personagens análogos a Cartman. George Costanza é o melhor amigo de Jerry Seinfeld, humorista de *stand-up comedy* que de tanto sucesso ganhou um programa de TV que leva seu nome. *Seinfeld* (1990-1998) foi uma das séries de televisão mais populares, premiadas e rentáveis. Foi descrita como o melhor show sobre nada. A narrativa típica de *Seinfeld* em muito lembra as peças do teatro do absurdo: não tem enredo consistente, há apenas uma livre associação de fatos; não há conflito, nem clímax.

Muito do temperamento de Cartman pode ser também encontrado no temperamento de George. Quando contrariado, Cartman prefere a seguinte sentença, em um tom agudo: "danem-se vocês, eu vou pra casa[75]". George, quando contrariado, sai bufando em passos rápidos. Também fisicamente eles se parecem, George é baixo, acima do peso e careca e isso o faz se sentir inferior em relação a outros homens. Mas o principal, George Costanza é cínico, egoísta, mesquinho e manipulador, assim como Cartman. No episódio final de *Seinfeld*, após uma pane no avião que os levaria para Paris, os quatro amigos são obrigados a fazer um pouso forçado em Latham, Massachussets, onde vigora[76] uma lei chamada de Lei do Bom samaritano, que obriga qualquer cidadão a ajudar outro em qualquer situação, mesmo que isso envolva risco à integridade física. Além de não socorrem um cidadão obeso que

[73] Esboço do papagaio morto.
[74] Tudo em Família.
[75] Screw you guys, I'm going home.
[76] Ressalta-se que o enredo é fictício.

estava sendo assaltado bem em frente a eles, Kramer gravara o assalto e Jerry, George e Elaine fazem comentários pejorativos sobre a vítima, algo como “o bom de assaltar um gordo é que você não precisa correr muito, pois ele não conseguirá te alcançar”. George não se importa com as outras pessoas, contato que ele esteja bem, assim como Cartman. Quando lhe informaram o motivo de sua prisão, ele protestou: “quem iria querer ajudar alguém? É para isso que existem as freiras e a Cruz Vermelha”. Essa frase caberia na boca de Eric Cartman, sem que fosse necessário alterar sequer uma vírgula.

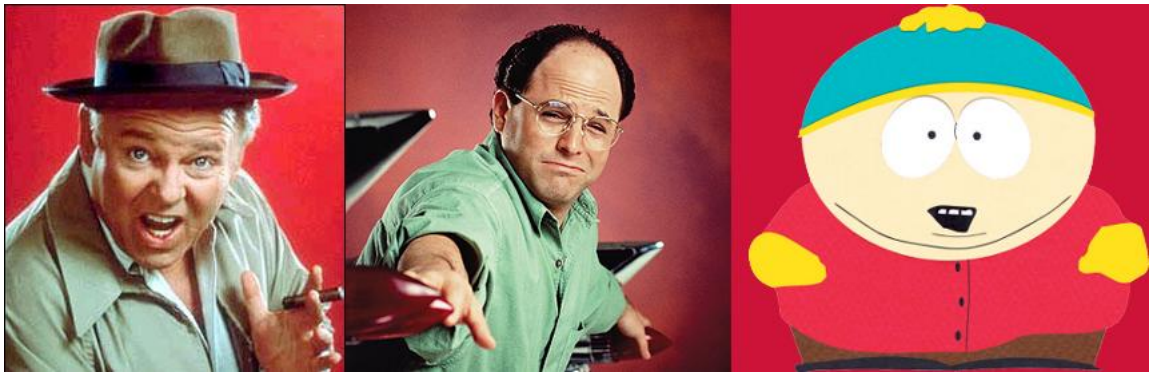

figura 18: Archie Bunker (All in the family), George Costanza (Seinfeld) e Cartman (South Park).

South Park tem um episódio (*Spooky Fish*) que parece ter sido inspirado em *Seinfeld* (episódio Bizarro Jerry). Ambos os episódios são inspirados nos quadrinhos do *Superman* e o mundo bizarro. No mundo bizarro existe tudo que existe no mundo como o percebemos, só que ao contrário. Portanto, no mundo bizarro o super-homem bizarro é mau e, portanto, os que aqui são vilões (Lex Luthor, por exemplo) lá são bons. No episódio *Bizarro Jerry*, Elaine conhece três amigos que são muito parecidos fisicamente com Jerry, Kramer e George e, no entanto, psicologicamente opostos. Tratando especificamente de George: George Bizarro não é sovina, nem prepotente e tampouco tem medo de estabelecer um vínculo afetivo duradouro com o sexo oposto. Em *South Park* ocorre a mesma coisa. Em *Spooky Fish*, um portal se abre entre os dois mundos, o bizarro e o “nosso”. Cartman Bizarro atravessa esse portal e é confundido com Cartman, porém seu temperamento é o oposto, ele não chama Ikey de *dildo*, nem Kyle de judeu sorrateiro, não maltrata animais etc. Isto posto, podemos considerar George Costanza uma influência pelo menos indireta na construção de Cartman, em parte por eles corporificarem um tipo estereotipado conhecido por todos, na família, no trabalho ou na política. Em todos os programas citados, as personagens descritas encarnam “o baixo do realismo grotesco” (FIORIN, 2008, p.105).

Além de ter sofrido a influência dos programas citados acima, é seguro afirmar que *South Park* também tem influenciado outros programas. Referências explícitas a *South Park* podem ser encontradas em outros cartuns e programas de televisão: *Os Simpsons, Garotas superpoderosas, MADTv, Draw Together, FCLC*[77]*, O mundo é dos jovens etc* (figura 19).

figura 19: Programas influenciados por *South Park*.

Também no que diz respeito ao Brasil, pelo menos três programas parecem ter incorporado elementos típicos da narrativa de *South Park*: *Fudêncio e sua turma, Infortúnio com a Funérea* e também o já extinto *Hermes e Renato*, todos exibidos pela MTV. O primeiro assemelha-se ao humor das duas primeiras temporadas de *South Park*, mais absceno e focado na verborragia e na apelação. No caso de *Infortúnio*, trata-se de um programa de entrevistas em que a depressiva *Funérea* (que faz parte da turma de Fudêncio) recebe convidados célebres de carne e osso e faz perguntas que lhes constrangem. Numa campanha publicitária produzida pela MTV e a Coca-Cola para a Copa do Mundo de 2010, Fudêncio é apresentado à audiência norte-americana como *Fuckerson, o South Park Brasileiro* (figura 20).

Outros trabalhos de humor poderiam ainda ser considerados como influenciados por *South Park*. Exibido pela própria MTV, o extinto *Hermes e Renato*, mesclava esquetes *nonsense* com efeitos *trash*, porém interpretados por atores reais. Ainda, o desenho animado *Happy Three Friends*, que importa de *South Park* aspectos de sua estética infantil e o sadismo de mortes constantes e violentas. É importante destacar que em nenhum desses trabalhos é encontrado o mesmo potencial de crítica que defendemos existir em *South Park*.

[77] *MADTv*, *FLCL* e Draw together não chegaram a ser transmitidos no Brasil e portanto seus nomes não receberam traduções.

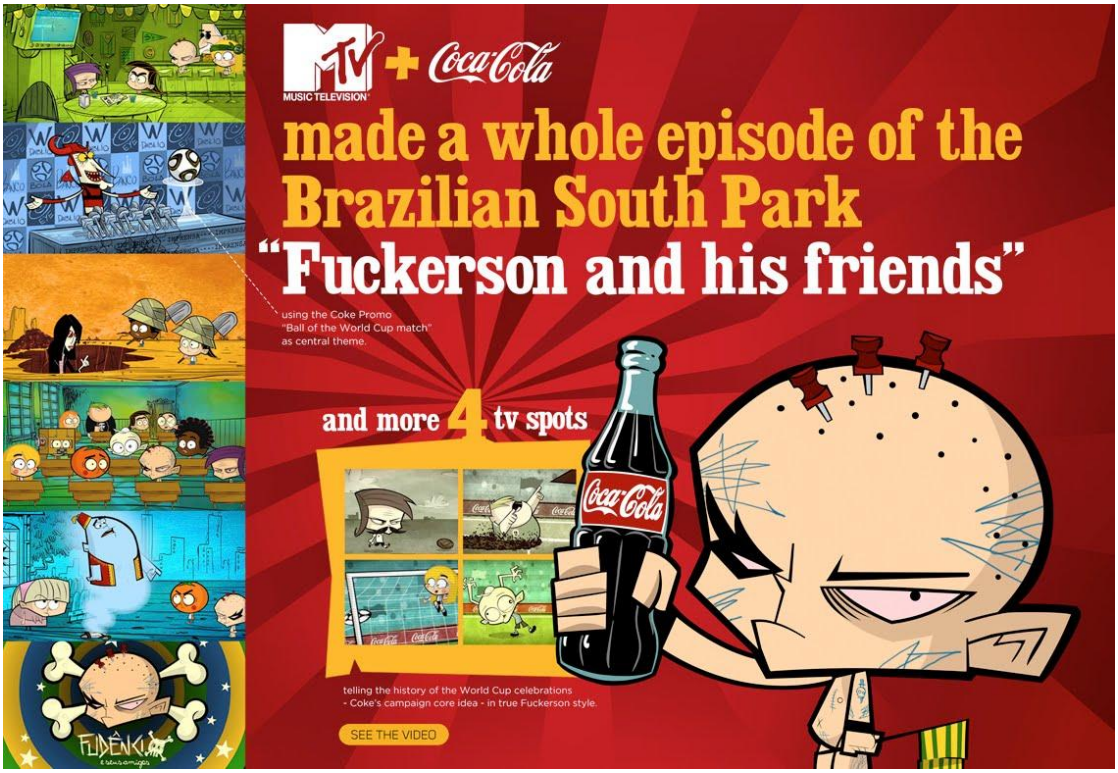

figura 20: Fudêncio: *South Park* brasileiro mas sem a potência crítica.

Fora do nicho de *cartuns*, podemos ainda citar o trabalho de Rogério Skylab, cuja estética e conteúdo lírico assemelham-se ao absurdo das narrativas de *South Park*, em canções como *Motoserra*, *Câncer no cu*, *Funéria* e *No cemitério*. Skylab produziu uma série de dez álbuns em que destila o que há de mais desalentador na sociedade contemporânea:

> Eu encontrei meu grande amor/ no cemitério/ te ergui da sepultura/ eu beijei seu corpo nu/ no cemitério/ enquanto que tu vivias/ não olhavas para mim/ desprezado e sem amor/ passei horas, passei dias/ sem carinho a procurar/ um consolo pra essa dor/ mas esse dia então chegou/ no cemitério/ ficas mais bonita assim/ sem brilhante, sem calor/ no cemitério.

Se não é possível afirmar que *South Park* foi uma influência para o trabalho de Skylab, podemos pelo menos argumentar que ambos emergem como manifestação artística de um período histórico no qual "o mundo nada mais pode oferecer ao homem angustiado" (CAMUS, 2010, p. 37). Essa citação livre que Camus faz de uma afirmação de Heidegger, em *O mito de Sísifo*, nos oferece a medida para ler a narrativa de *South Park* como uma *estética do absurdo*.

1.4. Uma estética do absurdo

A construção de sentido em *South Park* nos leva a relacionar o programa com o absurdo, em diferentes medidas. O absurdo é portanto imanente ao programa. Desde as repetidas mortes de Kenny, a sonda anal de Cartman, a coerção do tempo-espaço e o total desprezo pelas leis da Física (recursos típicos das narrativas dos desenhos animados). Esse seria um exemplo superficial do absurdo da série. Para além disso, o absurdo que nos importa é lido numa outra chave: o absurdo da condição humana. É importante salientar o significado de absurdo. Para Camus (2010, p. 35), o absurdo é o único laço que une o homem e o mundo. Segundo ele, a percepção de que a vida não tem sentido suscita no homem consciente o sentimento de absurdo: "o absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio racional do mundo" (CAMUS, 2010, p.41). No referido volume, Camus investiga o suicídio de um ponto de vista que segundo ele difere do que até então se fazia: tratar o suicídio apenas como um fenômeno social (idem, p. 18). Para ele, o suicídio e o absurdo andam lado a lado, uma vez que "as pessoas se matam porque a vida não vale a pena ser vivida" (ibidem, p.22), portanto, suicidar-se seria reconhecera ausência de qualquer motivo profundo para viver (ibidem, p.19). Entretanto, a aceitação do absurdo teria o poder de libertar a consciência do homem, uma vez que o liberta de promessas metafísicas de uma vida para além desta (ibidem, p. 70). Camus percebeu no entanto a dificuldade em engajar-se de modo irrestrito nessa concepção: "tudo o que faz o homem trabalhar e se agitar utiliza a esperança. O único pensamento não enganoso é, então, um pensamento estéril. No mundo absurdo, o valor de uma noção ou de uma vida se mede por sua infecundidade" (Ibidem, 2010, p. 81).

Essa concepção de absurdo é encontrada nas peças do teatro do absurdo, escola do Realismo do século XX do qual Samuel Beckett e Eugene Ionesco são os principais expoentes. Fallows compara o trabalho de Parker e Stone com o do teatro do absurdo justamente porque o programa raramente oferece soluções realistas para problemas contemporâneos (FALLOWS *in* WEINSTOCK, 2008, p.165 – tradução nossa). Em seu artigo intitulado *Os heréticos de South Park: confrontando a ortodoxia através do teatro do absurdo*, Fallows compara a situação de Stan e Kyle com a de Vladimir e Estragon, personagens de *Esperando Godot*[78]. Assim como Vladimir e Estragon, Stan e Kyle esperam por algo ou alguém que faça o mundo fazer sentido, mas tudo o que eles encontram é um valentão egoísta (Pozzo/Cartman) e uma vítima incompreensível (Lucky/Kenny), (idem,

[78]Peça escrita por Samuel Beckett.

p.167). Fallows ressalta ainda que, para além disso, *South Park* não consegue oferecer uma resolução moral simples; os personagens retomam a sua posição de espera original a cada novo episódio, como se nunca incorporassem as experiências dos episódios passados. Raymond Williams também explica o teatro do absurdo do ponto de vista de uma aporia trágica: "em uma aporia não há sequer a possibilidade de movimento ou mesmo a tentativa de movimento: toda ação voluntária é autocancelada" (WILLIAMS, 2002, p.187).

Assim como o teatro do absurdo, Fallows considera que *South Park* deva ser levado a sério por discursivizar aspectos sintomáticos da sociedade ocidental contemporânea:

> Assim como Ionesco, não apenas revelam as mais óbvias consequências das pessoas seguirem ideologias cegamente, como a morte de vítimas inocentes (assim como Kenny) ou a constante destruição da cidade; eles também mostram os custos mais internos[79]. (FALLOWS *in* WEINSTOCK, 2008, p.169).

1.5. Humor politicamente incorreto

A percepção de que a linguagem não é neutra foi a mola propulsora para a chamada Guerra de Cultura ocorrida nos Estados Unidos, durante as décadas de 1970 e 1980. Do embate entre a direita e a esquerda norte-americana delineou-se a estratégia conservadora que se denominou de Correção Política[80] ou Politicamente Correto. Como consequência dos debates norte-americanos, estabeleceu-se verdadeiro código de conduta e diversas palavras saíram de circulação, dando lugar a outros termos, como por exemplo *afro-americano* em substituição a *negro*. De maneira geral, palavras cujo significado estava carregado de conotações negativas foram substituídas por sinônimos e/ou eufemismos, no entanto, esses novos termos higienizados carregam em si novos preconceitos. A substituição de *negro* por *afroamericano* exclui todos aqueles que descendem do continente africano e não são negros. O debate sobre o politicamente correto não teve em solo brasileiro a mesma força que em território norte-americano, sequer ganhou força de lei por aqui, o que está se insinuando acontecer somente agora, mais de vinte anos depois[81]. Portanto, é difícil precisar quais serão as consequências desse empreendimento no Brasil.

---

[79] *More internal costs*: entende-se que Fallows se refere a custos internos como sendo custos subjetivos.
[80] Political correctness.
[81] Em 2004 o Governo Federal por meio da Secretaria Especial dos Direitos Humanos lançou uma cartilha intitulada "Politicamente Correto e Direitos Humanos".

O maior risco do empreendimento do politicamente correto é justamente transformar-se em uma verdadeira ditadura do que se deve ou não falar e fazer. Essa ditadura coloca em risco a estratégia humorística que, para funcionar em todo o seu potencial crítico, necessita operar no registro oposto, o da incorreção política ou, em sua forma mais conhecida, o politicamente incorreto. As consequências do politicamente correto para a estratégia do humor foram trágicas. No decorrer da história humana, o gênero cômico esteve sempre ligado ao caos, a injúria, ao profano, atuando como instrumento revolucionário, desafiando regimes autoritários e tecendo discursos alternativos ao oficial. Sob o primado do politicamente correto, esse potencial coercitivo do humor é esvaziado, tornando-se frívolo e cínico. Em geral, o tipo de humor desenvolvido hoje é um humor que não critica, lúdico. Embora fazendo uso de recursos muitas vezes violentos, no entanto, apenas contra os mais fracos. Não enfrentam o poder institucionalizado. Programas como *Pânico na Band* fazem um humor de picadeiro, apolítico por assim dizer, subordinado ao *modus operandi* da indústria cultural.

South Park é politicamente incorreto, não havendo sombra de dúvida a respeito dessa afirmação e, nesse ponto, tanto aqueles que apreciam o programa quanto aqueles que são contrários a ele devem concordar. Justamente nesse ponto, a construção dos discursos dessas duas vertentes choca-se de maneira aguda. O programa pode ser considerado preconceituoso, ideológico, *buller*, radical, perverso etc. Em outro registro, o programa desafia a ditadura que ameaça se instaurar e contra-ataca de maneira a garantir que a liberdade de expressão prevaleça. O politicamente correto sofre, portanto, diversos ataques em diversos episódios da série. No episódio *Free Hat*, diversos filmes clássicos do cinema são relançados com novos tratamentos tecnológicos, diversas palavras são substituidas (em *E.T.* a palavra *terrorista* é substituida por *hippie*, em *O resgate do soldado Ryan*, *nazistas* é substituída por *pessoas com diferenças políticas.*Em todos os filmes, as armas são substituidas por *walkie-talkies*. Isso mostra inclusive o direcionamento político das personagens. Para Cartman, hippie e terrorista são sinônimos. Kyle é quem enuncia que as palavras foram substituídas para fazer com que *"E.T. seja mais PC"* (politicamente correto). Segundo Stan, filmes são arte e os diretores não deveriam mudá-los. A crítica tem alvo, Steven Spielberg e George Lucas, pelos relançamentos em versões diferentes das originais de seus filmes. Em outro episódio, *The F Word*[82] toda a narrativa envolve o significado da palavra "*Fag*". Inicialmente, a palavra denominaria homossexuais de maneira pejorativa (o correspondente em português seria

[82]A palavra com "F".

viado[83] ou bicha). Numa sagaz demonstração de como os significados flutuam, os enunciadores atribuem à palavra *fag* a um grupo de motoqueiros barulhentos e fumacentos, sem a menor relação a homossexuais. Por isso, é organizada uma monção para que o significado oficial seja alterado. Também em *It hits the Fans* o programa de televisão *Cop Drama* pronuncia a palavra "*merda*" pela primeira vez na história da televisão, o que causa enorme alvoroço e muita especulação. Após a primeira exibição da palavra "*merda*", Kyle argumenta que o mundo lá fora continua o mesmo, abre a porta e se depara com uma chuva de sapos (referência explícita ao filme *Magnólia*). O fato de a televisão ter exibido a palavra *merda* torna permitido que ela seja utilizada livremente no país, o que leva à banalização. Torna-se permitida toda forma de utilização da palavra em sentido figurado e, no entanto, proibida em seu uso literal, para referir-se a excrementos e enfermidades do trato intestinal.

Assim como Cartman e Stan logo percebem, a aceitação inequívoca da palavra *merda* tira toda sua potência subversiva. No desenrolar carnavalizado do enredo, o uso excessivo de uma palavra amaldiçoada (merda) faz com que os *Cavaleiros da Ordem Real das Normas e Costumes* apareçam para acabar com a banalização da linguagem. Esses seriam justamente os cruzados da ditadura do politicamente correto, que exterminam aqueles que proferem palavras proibidas, ou seja, encarnam a censura. No decorrer dos vinte e dois minutos de episódio, um contador marca na tela quantas vezes a palavra *merda* foi dita, totalizando 162 vezes. O que Parker e Stone nos mostram é que a presença de conteúdos politicamente incorretos na cultura surgem como um sintoma da ditadura do politicamente correto. Conforme assinala Foucault: "onde há poder, há resistência, e no entanto, ou melhor, consequentemente, essa resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação a ele" (FOUCAULT *apud* OKSALA, 2011, p. 82).

A palavra *fag* aparece também nesse episódio, pois Mr. Garrison, recém-saído do armário, faz questão de frisar que, agora que ele é *gay* assumido, pode usá-la. É interessante o posicionamento de Garrison, pois pressupõe uma célula politicamente incorreta dentro do discurso politicamente correto. Ele acredita que pode se referir pejorativamente aos *gays* por ser um. Isso demonstra uma lacuna no pensamento politicamente correto mais ortodoxo. De fato, Mr. Garrison apresenta a impraticabilidade do pensamento politicamente correto mais radical, idealizado. Assim como a atenuação de diversas palavras pode mudar completamente o sentido do que se quer dizer e transmitir sentidos diversos do que se deseja, em suma, escamotear preconceitos. Por exemplo, atenuar o termo *nazista* impede que se comunique a

[83]Corruptela de transviado, por isso escrito com "i" (grifo nosso).

ideia do horror produzido durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse registro, o programa busca assegurar que a liberdade de expressão seja preservada. Nesse sentido, o politicamente correto seria muito mais parte do problema do que da solução. A liberdade que *South Park* deseja não é a de poder falar *merda* durante cento e sessenta e duas vezes em vinte minutos. O que se pretende é que a sociedade não se deixe enganar por estratégias fascistas que pretendem se instalar subrepticiamente através do uso de uma linguagem pretensamente neutra, higienizada e pretensamente livre de violência.

1.6. Efeitos de sentido em *South Park*

O *corpus* pode ser dividido em três eixos: alguns episódios profanam a celebridade em si, outros direcionam a crítica ao *star system* e há ainda aqueles que focam na dinâmica e na atuação social[84] diante do *star system* e da celebridade. Essa divisão está longe de ser vertical, com linhas bem demarcadas; ao contrário, esses três elementos encontram-se sempre entretecidos: quando uma perspectiva assume papel central na narrativa, as outras lhe orbitam.

Se, no plano discursivo, a intenção é propor uma reflexão filosófica do contemporâneo, também é entreter e divertir. Portanto, uma breve reflexão sobre o humor e o riso se faz necessária, uma vez que é do mecanismo operativo paródico do programa que surgem as bases conceituais que permitem uma leitura filosófica dos temas abordados. Pietroforte (2008, p. 87), baseado na semiótica greimasiana, divide o humor em quatro regimes de interação possíveis, sendo que: "tratar o humor como regime de interação não se limita a apontar o que é ou não engraçado; deve-se determinar em cada regime como a graça se faz".

Os regimes definidos por Pietroforte (2008, p.87) são: *autista, paranoico, sociopata* e *excêntrico*. No regime *autista* temos a repetição de condutas sempre idênticas por parte dos personagens, como por exemplo em *Bob Esponja.* O humor, portanto, se dá pela ingenuidade dos personagens em suas condutas repetitivas. No regime *paranoico,* o humor opera através da negação da alteridade, que instaura uma tensão responsável pelas situações discursivas. Podemos citar, como exemplo, *Tom & Jerry*. No regime *excêntrico,* nega-se a identidade e as situações de humor são geradas pelos diversos pontos de vista das diversas personagens. Daí que seria o regime excêntrico um regime polifônico. Como exemplo desse regime temos *Os Flintstones* e *Os Simpsons*. Ainda segundo as categorias elencadas por Pietroforte, temos o

[84] A maneira como a sociedade responde às convocações.

regime *sociopata*, regido pela negação da alteridade. No regime sociopata a tendência é o nivelamento das personagens por baixo e o humor se contrói na desvalorização do homem. É justamente no regime sociopata que *South Park* está inserido, segundo Pietroforte (idem).

Cremos que *South Park*, dada sua extensão e complexidade (entendida em termos da polifionia bahktiniana), não fique limitado somente ao regime sociopata, pois é possível também encontrar neste a repetição de condutas características do regime autista (as repetidas mortes de Kenny, os finais semelhantes, sempre precedidos pelo bordão: *you know, I've learned something today*); por outro lado, o conflito entre duas personagens, simbolizando valores antagônicos, é característico do regime paranoico (o conflito entre Cartman e Kyle, em que Cartman sempre simboliza valores de morte e Kyle os valores de vida). Ainda podemos definir a cidade de *South Park* como um sujeito heterogêneo, pois na medida em que a série avança, outras personagens passam a ter papéis centrais nas narrativas (alguns episódios sequer mencionam *Kyle, Kenny, Stan* e *Cartman*).

A potência crítica do programa só pode ser apreendida em sua totalidade se o espectador possuir uma bagagem mínima de informação prévia a respeito dos acontecimentos recentes nos âmbitos políticos, sociais e culturais. O desconhecimento desses elementos não impedirá que o espectador se entretenha com o programa, no entanto, perderá o sumo das narrativas, o que realmente importa. Como foi abordado anteriormente, a estrutura do programa atende em parte aos critérios da sátira menipeia, que opta pelos problemas contemporâneos, pela polêmica com os discursos de sua época, pelas alusões a acontecimentos de seu tempo. Já foi também considerado que, graças ao seu processo simples de produção, o programa consegue responder a esses "*eventos*" em pouquíssimo tempo. Na décima-quinta temporada, o episódio *Royal pudding* foi ao ar logo depois do casamento do príncipe britânico William com a plebeia Kate Middleton. O episódio critica o aparato midiático que cobriu a cerimônia.

O episódio de estreia da décima-quarta temporada (2010), *Sexual Healing*, cobriu o escândalo envolvendo a vida conjugal do jogador de golfe Tiger Woods e aproveitou para colocar em pauta a compulsão sexual que acomete algumas celebridades. Figuraram neste episódio além dele, Charlie Sheen, Michael Douglas, David Letterman e também o ex-presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton. Para que se entenda a crítica é preciso saber que todos esses famosos já se envolveram em escândalos sexuais. Clinton, enquanto ainda ocupava o posto de presidente teve um *affair* com sua estagiária, Monica Lewinsky. Douglas teve de ser internado em uma clínica de reabilitação para tratar sua compulsão sexual.

O mote de *Sexual Healing* se baseia na cobertura midiática dada as infidelidades de Tiger Woods. Face aos recentes escândalos envolvendo o golfista número um do mundo, uma reunião no *Centro de Controle de Doenças* reúne as melhores mentes dos Estados Unidos para descobrir por que uma epidemia sexual atingia apenas as pessoas famosas. Perplexo, o CEO incumbe os cientistas a descobrirem a causa da compulsão sexual que aflige as celebridades:

> [CEO]: Reuni vocês pois são as melhores mentes que o país tem a oferecer. Como vocês têm visto no noticiário, nosso país enfrenta uma grande crise e necessitamos encontrar a causa. Por quê? Porque homens ricos e famosos de repente começaram a sair com diversas mulheres?

No texto proferido pela personagem, a perplexidade dissimulada da dublagem é irônica. Entende-se por ironia ou antífrase uma oposição categórica, quando o enunciador não está onde o seu dizer aponta. Se o CEO em seu discurso parece não saber a causa dessa compulsão que acomete tão somente a celebridades, na enunciação fica claro que as razões são mais do que óbvias; como já observado por Rojek (2001, p.160), às celebridades são proporcionadas maiores oportunidades sexuais, ou, ainda dito de maneira mais simples, a exposição das celebridades já estabelecidas transforma-as em:

a) atalhos para *starlets*[85]dispostas a fazer de tudo para inserirem-se no *star system*;

b) objetos *a*,[86] que preenchem as fantasias de pessoas comuns.

O episódio é construído inteiramente por discursos ironizados durante toda a narrativa, completando as quatro fases da sequência canônica: *manipulação*, *competência*, *performance* e *sanção* (FIORIN, 2009, p.29).

O episódio inicia com Tiger Woods e sua esposa brigando em função da descoberta de mais uma traição de Woods. O plano corta para uma loja de jogos eletrônicos e aquela briga é na verdade um jogo de videogame: *Tiger Woods PGA Tour 2011*[87], que está sendo jogado por Cartman e Kenny. Enquanto isso, no *Centro de Controle de Doenças*, é determinado aos pesquisadores que descubram a causa da compulsão sexual que assola as celebridades sobre o risco de uma epidemia que pode colocar em risco a soberania dos Estados Unidos (referência à paranoia norte-americana bem conhecida e explorada em diversos roteiros

---

[85]Termo cunhado por *Edgar Morin* que design a a aspirante a estrela.

[86] Para Lacan, o desejo se configura sempre como uma falta. Esta falta tem de ser sempre preenchida por um objeto, denominado por Lacan como *objeto a*.

[87]Tiger Woods assina uma franquia de jogos temáticos, produzidos pela *EA Sports* (líder mundial no segmento de jogos eletrônicos com temáticas esportivas).

cinematográficos). Essa é a fase da *manipulação*. De acordo com Fiorin (2009, p.30), a fase da *competência* é aquela na qual o manipulado receberá um saber/poder fazer que lhe permitirá operar a transformação central da narrativa. Durante a fase da competência, *Kyle*, *Kenny* e *Butters* são diagnosticados como passíveis de desenvolver compulsão sexual na idade adulta e são afastados do convívio com os outros garotos. O médico os diagnosticou com a aplicação de um exame tolo: mostrar uma foto de uma mulher nua por alguns segundos e depois lhes perguntou a cor do lenço que estava na mão dela.

Após a trágica morte de Kenny, por asfixia sexual, Kyle e Butters são encaminhados para um grupo de ajuda para viciados sexuais no *Karny Institute for sex addicts*[88], cujo lema diz: *um novo amanhã, ontem* (o que não faz o menor sentido). Neste grupo ilustre estão Michael Douglas, David Letterman, Bill Clinton e David Duchovny, entre outros (fig.21).

Fig. 21: Da esquerda para a direita: Bill Clinton, David Duchovny, Charlie Sheen, Michael Douglas, Letterman. Extraída do episódio "Sexual Healing".

Logo que passam a integrar o grupo de ajuda, os meninos percebem que ninguém ali está efetivamente preocupado em curar-se. As celebridades se reúnem para aprender maneiras de continuar a viver da mesma maneira, tomando precauções unicamente para não serem apanhados em flagrante novamente. Em oposição, o argumento de Kyle é que o que eles deveriam aprender é a assumir a responsabilidade pelos seus atos. E claro, não está sendo irônico, está nesse momento pronunciando a única sentença razoável até aqui neste episódio (fase da performance). E, mais, está implicitamente denunciando uma sociedade infantilizada

[88]Instituto *Karny* para viciados em sexo (tradução nossa).

e cínica. Ele continua dizendo que todos ali devem aceitar que têm um problema e precisam colocar a culpa disso somente neles mesmos (ele fala em terceira pessoa e se refere às pessoas com compulsões sexuais). Ou seja, o que aparece no discurso de Kyle é o fato de que as celebridades se aproveitam das oportunidades que lhe são oferecidas. E ao resistir[89] ao interdito cultural que condena o adultério, põem em risco a credibilidade de seu rosto público, a possibilidade de continuidade de sua carreira pública e, principalmente, as relações que se desenvolvem na esfera privada de suas vidas (fase da sanção):

> A confissão pública é o meio pelo qual a celebridade renegocia um rosto público após o reconhecimento de estados de desintegração ou quase-desintegração. Assim, Anthony Hopkins tem sido regularmente entrevistado sobre a sua luta contra o alcoolismo e a sua participação como membro dos alcoólicos anônimos (...) (ROJEK,2008, p.94).

Dito de outro modo: "assuma o risco, *dude*!" E arque com as consequências depois. Mais uma vez a crítica ao cinismo operada pela série é latente, visto que a maioria das pessoas adora se deliciar com os escândalos que envolvem as celebridades, fato este comprovado pelo incontável número de revistas, programas de televisão, *sites* e *blogs* que se dedicam à cobertura da vida pessoal dos famosos. No tópico *Toda excentricidade será castigada*, este assunto será desenvolvido em maior profundidade.

1.7. Receptividade

Até o momento estabelecemos uma análise da série em caráter constitutivo, abordando aspectos gerais de seu funcionamento. No entanto, no que diz respeito ao contexto em que é recebido seria ingenuidade ignorar que existem diferenças entre cada audiência. Visto que, como já foi dito, *South Park* é um programa que alcança audiências de todo o mundo, também se faz necessário dizer que este trabalho não teria fôlego para longos desenvolvimentos acerca de cada uma delas. Portanto, o esforço que empreendemos é no sentido de traçar paralelos entre Estados Unidos e Brasil. Se em seu país de origem o programa é um sucesso, com uma das maiores audiências do horário nobre, adquiriu em terras brasileiras o *status* de *cult*. Foi transmitido pela MTV brasileira quando esta vivia um momento de forte expansão e engajamento político, sob a direção de André Vaisman. De certo modo, a própria MTV já

[89] Vale dizer que para Freud a ordem social só se sustenta baseada no recalcamento das pulsões.

havia aberto caminho para este tipo de produto, pois anteriormente veiculou outros cartuns como *Beavis and Butthead, Daria e King of the hill.* De forma geral, o que diferencia *South Park* de seus predecessores é: a) a tenra idade de seus personagens, b) o fato de não se tratar de uma estrutura familiar, o que pressupõe outras tensões discursivas, uma vez que debates sobre o judaísmo de Kyle em oposição ao antissemitismo de Cartman, ou a pobreza da família imigrante de Kenny podem ser aprofundados, c) o debate de questões filosóficas a partir da própria estrutura do cartum. Programas como *Os Simpsons* e *Futurama* (entre outros) fornecem pistas sobre os sintomas contemporâneos, mas isso depende exclusivamente do expectador interpretá-los. *South Park* age de forma diferente, recuperando e sintetizando um ponto de vista específico e d) a agilidade no *approach* dos problemas contemporâneos, dado seu rápido tempo de produção (de apenas seis dias entre a concepção do roteiro e a exibição). Johnson-Woods destaca que o mérito de South Park está em seu caráter hiperbólico:

> Pouco do que South Park faz é inovador. Já houve desenhos animados sobre a desintegração do estilo de vida na América antes. Já houve antes programas onde as crianças são mais inteligentes que seus pais. Não é o primeiro programa de humor de banheiro nem a primeira comédia iconoclasta. Outras comédias foram tão tolas quanto, mas aqui temos um programa que exuberantemente desmoronou tudo isso e abordou temas proibidos até agora – onde mais é possível ver um satélite saindo do ânus de alguém ou Jesus e papai Noel brigando? Quem mais recusou prostrar-se diante das restrições da correção política e questionar a política contemporânea? (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 85).

Tanto no caso de *Beavis and Butthead* quanto no de *Daria*, o niilismo de seus personagens e a falta de perspectivas em relação ao futuro poderiam se apoiar em uma justificativa comum de que a adolescência é um período "naturalmente" crítico, que sob as pressões da vida adulta e a explosão dos hormônios uma postura radical é aceitável, contanto que passageira. Mas o que dizer quando quatro pirralhos de oito anos de idade aparecem proferindo toda sorte de vulgaridades? É justamente nesse ponto que entendemos que há uma diferença fundamental entre as duas audiências: brasileira e norte-americana. Aqui, somente um canal como a MTV transmitiu o desenho. Mesmo assim vale dizer que o desenho passava à meia-noite e legendado. Por isso, é difícil encontrar por aqui programas que operem discursos satíricos contundentes como *South Park*. O Brasil da abertura política teve produtos como *TV Pirata* ou *Casseta e Planeta,* cujo conteúdo foi sendo paulatinamente atenuado, passando da paródia ao pastiche, nos termos de Jameson (2006, p.19-25). Atualmente, nenhum programa nacional sequer se aproxima da causticidade de *South Park*. Encontramos traços semelhantes no trabalho do cartunista carioca André Dahmer, responsável por públicar

os *Malvados*, na *Folha de São Paulo*. No entanto, seus trabalhos mais cáusticos estão na internet. Em seu website[90] Dahmer publica semanalmente tiras de humor irônicas e politicamente incorretas (figura 22).

figura 22: Extraída de www.malvados.com.br.

Caso fosse uma produção nacional, provavelmente Parker e Stone não gozariam do mesmo prestígio que gozam nos Estados Unidos. O que se quer dizer é que lá a ditadura do politicamente correto é mais pesada que aqui, em termos legais, de ter força de lei e critérios bem definidos de controle da linguagem, mas aqui há uma moral aparente, que interdita a livre expressão de diversos produtos e *South Park* seria um dos que teriam de ser bastante ajustados para se adequar aos padrões tolerados em nossa sociedade e, por isso, correria o risco de ser completamente neutralizado. Essa diferença entre a concepção brasileira e a norte-americana é algo que pode ser esclarecido de acordo como o ordenamento jurídico vigente em ambos os países. No caso do ordenamento jurídico em que se apoia o direito norte-americano, conhecido como "*Common Law*"[91], os legisladores se sustentam em casos análogos ou similares para basear suas decisões, procedimento conhecido como jurisprudência. Já o ordenamento jurídico brasileiro, que é inspirado no direito romano-germânico, baseia-se principalmente na lei explicitamente escrita, que prevê delitos e consequentes punições. Além dessa diferenciação, existe a primeira emenda feita à Constituição norte-americana que garante a liberdade de expressão praticamente irrestrita ao impedir que seja criada qualquer lei que impeça a livre circulação de ideias (LEWIS, 2011, p.9). Conforme assinala Lewis (Idem, p.10): "Hoje, todo presidente americano é alvo de crítica e zombaria. É inconcebível que mesmo o crítico mais mordaz seja preso por suas palavras. Se um processo desse tipo fosse tentado, os tribunais o rejeitariam por estar em

[90] www.malvados.com.br
[91] Lei Comum.

conflito com a Primeira Emenda". Como exemplo, podemos citar o filme *O povo contra Larry Flint* (1996), que conta a estória do fundador da revista pornográfica *Hustler*. No drama biográfico de Milos Forman, a primeira emenda da constituição norte-americana é utilizada para inocentar Flint de um processo, por ter utilizado a imagem do líder religioso Jerry Falwell numa publicidade de bebidas e insinuado que ele teria praticado incesto com sua mãe e seria alcóolatra. O julgamento de fato, *Hustler Magazine Inc. v. Falwell*[92], ocorreu em 1988 e foi revertido em favor da *Hustler* pela suprema corte, pois considerava o texto do anúncio uma paródia inverossímil e portanto, impossível de ser razoavelmente entendida enquanto verdade.

Ainda segundo Lewis, a primeira emenda protege não apenas as ideias ou informações mas também aqueles que as concebem ou distribuem:

> É aplicável não só à "informação" ou "ideias" que são recebidas favoravelmente ou consideradas inofensivas [...] mas também àquelas que ofendem, chocam ou incomodam. São essas as exigências do pluralismo, da tolerância e da abertura sem os quais não existe "sociedade democrática". Em outras palavras, como disse o ministro da Suprema Corte americana Oliver Wendell Holmes Jr., "liberdade para as ideias que odiamos" (LEWIS, 2011, p.14).

Face ao acima exposto, percebe-se que o humor nos Estados Unidos tende a apresentar-se de maneira mais aguda que o humor praticado no Brasil. Se gostamos de exaltar nossa diversidade e nos autointitulamos uma nação multirracial por natureza e, portanto, livre de preconceitos, é em nossa relação com o humor que deixamos escapar que essa pretensa equidade é puramente ideológica. Não somos racistas contanto que não se toque no assunto. Enquanto *South Park* e outros correlatos norte-americanos apresentam-se de acordo com a proposição *jamesoniana* de paródia, os programas em exibição no Brasil apresentam-se sob a forma de pastiche. Diferença essa fundamental, pois se a paródia carrega em si uma crítica e um questionamento de ordem filosófica, segundo Jameson, ao pastiche escapam esses predicados.

Outra diferença bastante marcante entre a recepção de *South Park* aqui e lá fora é a de que a grande mídia, que pode ser definida como mola propulsora do *star system* parece ignorar a existência de *South Park* aqui, o que lá fora não ocorre, muito pelo contrário, pois tanto o programa quanto seus criadores são extremamente badalados. No entanto, é na internet que se torna possível perceber que o programa tem representatividade no Brasil. Na rede

[92]http://supreme.justia.com/cases/federal/us/485/46/case.html (consultado em16/06/2012).

social *Orkut* é possível encontrar algumas comunidades criadas por brasileiros e dedicadas ao programa, sendo que a maior delas possui mais de cem mil usuários. O que nos chama atenção logo na página inicial é um pedido dos moderadores da comunidade para que as postagens sejam feitas em português e também em inglês (figura 23).

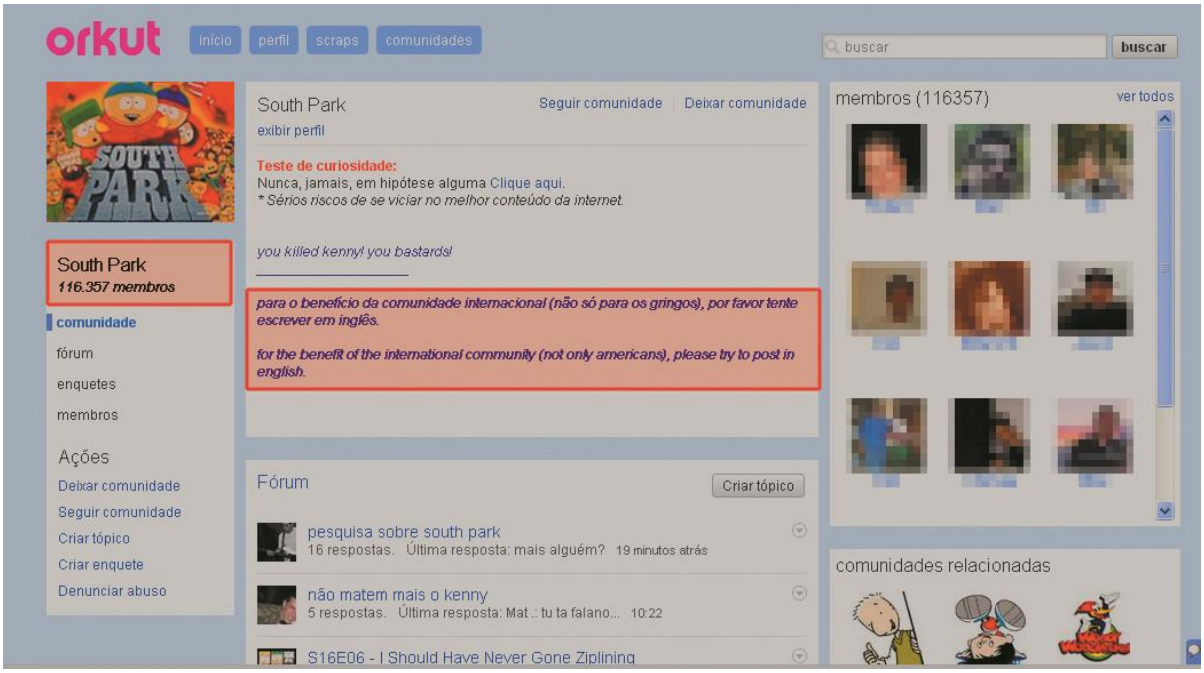

figura 23: Comunidade dedicada à South Park na rede social Orkut.

Quando questionados sobre o porquê de assistirem a série, a maioria responde que é justamente por causa do caráter satírico, da incorreção política e do potencial crítico; sua maneira de desvelar o cinismo de nossa contemporaneidade é que os atrai.

1.8. Kenny: o *homo sacer*

Kenny McCormick é um menino de nove anos, de voz sempre abafada pelo seu capuz laranja. Sem dúvida, um dos personagens mais singulares que apareceram na televisão nos últimos vinte anos. A importância de Kenny para essa pesquisa reside no fato de ele ser morto em todos os episódios das cinco primeiras temporadas, e mesmo nas temporadas subsequentes, diversas vezes.

A família de Kenny é a única família em *South Park* que vive abaixo da linha da pobreza, condição esta explicada na série, diversas vezes, pelo fato de descenderem de

irlandeses e, devido a isso, seu pai ser um alcoólatra que não tem qualificação e nem trabalho fixo, o que sinaliza de pronto uma tendência xenofóbica presente em algumas *sitcoms* produzidas nos Estados Unidos. O que diferencia *South Park* dos outros programas é que nele fica clara a intenção de criticar posturas, grosso modo, enraizadas na cultura. Em *South Park*, o enunciador esforça-se por justamente relativizar os discursos de autoridade que se pretendem hegemônicos, podendo-se dizer que, numa perspectiva dialógica, nele emergem forças centrífugas, paródicas.

Desta forma, parafraseando Machado de Assis, *South Park* é escrito *com a pena da galhofa e a tinta da melancolia* (1979, p. 583). Melancolia que não aparece na trama e, sim, desperta no âmago do espectador consciente, que relaciona à sátira a realidade social: sabemos que grande parte da população mundial vive situação semelhante a dos McCormick, especialmente nos países pobres. Ou seja, a existência de Kenny midiatiza dois grupos que geralmente são excluídos das *sitcoms* tradicionais: os miseráveis e os imigrantes. O primeiro grupo quase nunca aparece e o segundo, quando aparece, é apresentado de maneira estereotipada e caricata, sempre deslumbrado com o avanço da *América*, em todos os âmbitos (vide séries como *That's 70's Show* e *The Big Bang Theory* e as personagens Fez e Rajesh Koothrapally, respectivamente). Em *That's 70 Show*, Fez (abreviação inexata de *Foreigner Exchange student*[93]) é um estudante de intercâmbio cuja nacionalidade, apesar de nunca revelada, sempre faz referência a florestas tropicais e pessoas vivendo em árvores. Ao ter seu visto de estudante expirado e, portanto, na eminência de ser deportado, desespera-se, sendo lembrado por outra personagem que com o seu diploma de ensino médio, em sua terra natal, ele seria considerado *um doutor ou algo parecido*. O mesmo ocorre com *Koothrapally*, indiano, PHD em Astrofísica, que corre o risco de ser deportado para a Índia, sua terra natal, que, segundo o próprio, é muito populosa e tecnologicamente atrasada.

A crítica aos estereótipos é uma das características do programa: assim como a família McCornick padece em razão de suas tendências genéticas e culturais ao alcoolismo, a família de Kyle, os Broflovski são apresentados como o estereótipo do judeu sovina (por Cartman). No episódio *Margaritaville*[94], que faz uma brilhante crítica das razões que levaram a economia ao colapso de 2008, Kyle é acusado por Cartman de ter escondido todo o dinheiro da cidade, pelo fato de ser judeu. Ao final do episódio, Kyle, apesar de ser uma criança de oito anos de idade, consegue um cartão de crédito *AmEx platinum* sem limite e paga todas as

[93] Estudante estrangeiro de intercâmbio.
[94] O episódio foi vencedor do Emmy.

contas dos moradores da cidade, para que a roda da economia continue a girar. Dialogicamente, esse episódio faz alusão ao *crash* do mercado imobiliário norte-americano e critica ferozmente a atitude dos financistas de *Wall Street*[95].

No que se refere a Kenny, sua morte não é sentida por praticamente ninguém (fig.24), à exceção de Stan e Kyle, ainda assim, brevemente. Ele é o cara que morre todos os dias ao redor de nós e não percebemos, pois ele é invisível. Sempre que Kenny morre, um deles exclama com moderada indignação: "*They killed Kenny!*" e o outro responde "*you! bastards!*"[96]. Mesmo essa indignação dos garotos é expressa de maneira bem mecanizada e esvaziada de emoção. Ainda que violenta ou heroica, sua morte não é sentida, pois ele pode morrer, afinal de contas, Cartman diria: "Kenny é pobre, já que morreu, seus pais não receberão mais os dinheiros dos meus impostos".

figura 24: uma das várias mortes de Kenny. Extraída de http://www.southparkstudios.com/downloads/images

A existência de Kenny instaura um estado de exceção (por exceção entende-se o momento em que se sai do estado democrático de direito para se instaurar ações excepcionais, ações de exceção) e Kenny, portanto, é posto como um *Homo sacer.* Segundo Agamben:

> [...]aquilo que define a condição do homo sacer não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio (AGAMBEN, 2004, p.90).

[95]O documentário *Insidejob* (vencedor do Oscar 2011 na categoria Melhor Documentário) partilha da mesma teoria, de que os principais responsáveis pela crise imobiliária de 2008 são os analistas de *Wall Street*.

[96]Eles mataram Kenny! Seus bastardos! Ambas as frases podem ser consideradas marcas registradas do programa. Verdadeiros "bordões" conhecidos mundialmente.

Para exemplificar a condição sacrificável de Kenny, destacamos um episódio da segunda temporada chamado *Cartman's mom is still a dirty slut*[97]. Cartman espera pelo resultado do teste de DNA para descobrir quem é seu pai. A maior parte das personagens principais está no rancho de Dr. Mephesto, aguardando a abertura do envelope. Kenny (que já havia morrido atropelado por um trem no episódio anterior) materializa-se perto de Stan, que mal o nota, expressando um pálido "*Oh, hey, Kenny*". No entanto, no momento em que Dr. Mephesto, responsável pelo teste de DNA se prepara para abri-lo, as luzes se apagam e o geneticista é alvejado por um tiro, sendo levado ao *Hell's Pass Hospital*[98] em estado comatoso e fica entre a vida e a morte. A cidade passa por uma severa tempestade, que compromete o abastecimento de energia no hospital. Com a eminente falha do sistema elétrico, surge a necessidade de ativação de um gerador reserva, obrigando alguém a atravessar a nevasca. O médico responsável, Dr. Doutor, divide a equipe em dois. Sendo que no grupo A estão Kyle, Stan, Cartman, Chef, Enfermeira Goodly e ele próprio. No grupo B fica apenas Kenny. Neste momento, o médico responsável atua como soberano e sela o destino do pobre Kenny: enquanto a tarefa delegada a Kenny é a de enfrentar a nevasca, passar por uma tubulação de esgoto e ligar o gerador, a tarefa do time A é ficar confortavelmente instalado numa área com televisão assistindo a um programa familiar e tomando chocolate quente:

> [Dr. Doctor]: Eu encontrei um mapa que mostra a localização do gerador reserva. Aparentemente, foi construído um grande gerador – para casos como este. Mas fica do lado de fora e longe do hospital.
> [Chef]: Então, como chegaremos até lá?
> [Dr. Doctor]: Temos que nos dividir em dois times: Time A e time B. Time A será formado por mim, Stan, Kyle, Eric, Chef, e enfermeira Goodly. Time B será formado por Kenny. Agora, escute com atenção, Time B. Sua meta será ligar o gerador reserva. Para isso, você terá que atravessar a tempestade e entrar neste cano de esgoto [aponta para um mapa]. Enquanto isso, Time A ficará na área de espera, aqui [aponta para outra área no mapa], onde tem uma televisão e chocolate quente. Vamos beber o chocolate e assistir a programas familiares até o time B atravessar o cano de esgoto. Depois, Time B – lembrando, é você, Kenny – poderá escalar por fora o prédio do gerador. Será uma gelada e perigosa escalada até o topo, e pode haver velociraptores aqui [aponta para um área extensa do mapa]. Chegando no topo, terá uma

[97]A mãe de Cartman continua sendo uma rampeira. A primeira temporada da série termina com um episódio chamado Cartman's mom is a dirt slut (A mãe de Cartman é uma rampeira). Neste episódio, Cartman tenta descobrir quem é seu pai. O episódio termina com praticamente todos os homens da cidade se submetendo a um teste de DNA, no entanto, o resultado do teste não é divulgado e a questão fica em aberto, tendo sua continuação em Cartman's Mom is Still a Dirty Slut.

[98]Hospital Passe para o Inferno.

> boa visão de nós, tomando chocolate e bebendo café. Depois, você poderá descer até o gerador e ligá-lo. Alguma pergunta?
> [Cartman]: Não, parece ótimo para mim.
> [Dr. Doctor]: Ótimo, então, mãos à obra. Vai, time!

Obviamente, a tarefa de Kenny revela-se mortal, uma vez que ao chegar ao gerador ele constata a falta de um conector apropriado para juntar os fios e ao fazê-lo com as mãos nuas acaba eletrocutado. O gerador ligado fornece energia ao hospital e Mephesto acorda do coma. Kyle, Stan e Cartman aproveitam que a nevasca terminou e vão até o gerador para encontrar o corpo congelado e sem vida de Kenny preso ao gerador. Por um breve momento demonstram reverência por sua generosidade e bravura:

> [Stan]: Ele era um bom amigo, sentirei sua falta.
> [Kyle]: Ele foi muito corajoso. Sacrificou sua vida para que Mephesto pudesse viver.
> [Cartman]: Sim. E agora ele é um picolé.

Mas logo em seguida, os meninos resolvem procurar uma pá pra verificar se o seu corpo congelado quebraria com o atrito de uma pancada:

> [Stan]: Cara! Você acha que se bater nele com uma pá, ele quebra?
> [Kyle]: Eu não sei. Vamos descobrir!

Como procuramos exemplificar, ninguém se enluta pela morte de Kenny. Katin Fry comparou as frequentes mortes de Kenny ao mito de Sísifo, que fora condenado eternamente a subir e descer uma pedra gigantesca montanha acima:

> A vida e a morte de Kenny também podem ser vistas como absurdos. Queremos saber porque ele é morto repetidas vezes, embora nunca consigamos uma explicação completa. O trabalho de Kenny é morrer e, na grande maioria, as pessoas riem ou não notam. Esse é um castigo existencial duplo, por que não é apenas absurdo e sem importância como a tarefa de Sísifo, como também envolve diretamente a mortalidade de Kenny, o tema existencial mais popular. A atitude indiferente com relação à morte de Kenny é a atitude do absurdo, já que reflete a indiferença do Universo com relação a mortalidade humana. Portanto, como Sísifo, que empurra a pedra todos os dias, Kenny também deve ir ao encontro do seu destino sem consolo nas respostas. O mesmo acontece em quase todos os episódios e Kenny deve encarar. Ele só é morto para ressuscitar e ser morto novamente. Como Sísifo, ele deve empurrar a mesma pedra todos os dias, sem uma história de conforto que explique por que sua vida não tem sentido. Mesmo que não possamos morrer repetidamente como Kenny, somos como ele em relação ao fato de termos de enfrentar o absurdo da vida (FRY *in* ARP, 2007, p.88).

É necessário que se faça uma pequena digressão sobre o conteúdo deste tópico. Quando num estágio ainda preliminar do desenvolvimento dessa pesquisa começou-se a recortar a análise dessa personagem sob o viés da proposição de Agamben a respeito do *Homo sacer*, o intuito era relacioná-lo com o desdobramento principal da pesquisa, ou seja, a discursivização da celebridade dentro das narrativas de *South Park*. A proposição, a princípio promissora, visava relacionar as constantes mortes dessa personagem à atuação da celebridade, como mecanismo operativo de crítica ao *status célebre*, que permite que determinados indivíduos, eleitos como *especiais*, gozem de certos privilégios, o que acarretaria episódios de manifestação típicamente narcísica. Em outras palavras, a crítica operaria no sentido de desmascarar o pedantismo das *estrelas* e Kenny seria portanto a vítima dessa estrutura social que permite que alguns indivíduos ajam de maneira irresponsável sem que sofram as consequências dos seus atos. Essa primeira impressão se deve a um episódio do programa chamado *Chef Aid*, no qual Ozzy Osbourne arranca a cabeça de Kenny com os dentes[99]. No decorrer da análise do *corpus* episódios como esse não se repetiram com a frequência esperada. Matar Kenny não era um privilégio das celebridades. No entanto, entendemos que seria um contrasenso um estudo que visa explorar a construção de sentido desse programa simplesmente ignorar tais mortes. Em suma, a singular construção da personagem Kenny revela por si só traços marcantes da construção discursiva de *South Park* e atesta o seu caráter filosófico. Kenny morre por diversas razões e ao mesmo tempo sem motivo algum. Às vezes, sua morte pode ser explicada como resposta a algum evento (como a morte de Terry Schiavo, referenciada explicitamente em *Kenny Dies*) no entanto, as mortes recorrentes de Kenny não têm sentido específico, ele morre porque é descartável. Descendente de imigrantes e extremamente pobre ele é resíduo que pode ser descartado. Ele representa o clandestino, o ilegal, que a lei não protege e não reconhece. Ainda que não seja o foco dessa análise, não se poderia ignorar os aspectos enumerados acima mesmo que não digam respeito às questões relevantes à relação entre público e celebridade.

[99]O episódio faz referência a um fato ocorrido com o cantor inglês Ozzy Osbourne, que arrancou a dentadas a cabeça de um morcego vivo durante um concerto.

1.9. Adorno visita *South Park*

Uma análise da indústria cultural através do empreendedorismo de Eric Cartman

Neste tópico, empreendemos a análise da maneira como a série aborda questões relacionadas a celebridades da música e ao *modus operandi* da indústria fonográfica, tomando como referenciais teóricos o pensamento de Adorno e Horkheimer e também o livro *Indústria cultural hoje*, organizado por Fábio Akcelrud Durão, Antônio Zuin e Alexandre Fernandez Vaz. Em seu trabalho sobre o fetichismo da música, Adorno preocupa-se com o que chamou de "Regressão da audição", termo que denota a "incapacidade crescente do grande público de avaliar aquilo que é oferecido aos seus ouvidos pelos monopólios culturais". (DUARTE, 2004, p.25). Tomamos como exemplo o episódio *Fat butt and pancake head*[100], em que a crítica é totalmente dirigida ao até então casal Jennifer Lopez (cantora/modelo/atriz) e Ben Affleck (ator/diretor). Cartman imita a cantora com a mão, com um pouco de maquiagem e emulando um terrível sotaque latino durante uma apresentação sobre a Cultura Latina promovida pela escola primária. Apesar de preconceituosa e estereotipada, ele ganha um prêmio e grava um video com sua marionete, que é enviado para a gravadora de J-Lo.

Figura 25: Cartman e a marionete que toma o lugar de Jennifer Lopez.

Ocorre que é oferecido à marionete um contrato de gravação para substituir a verdadeira Jennifer Lopez, que viaja até *South Park* para defender sua carreira. Obviamente, toda a situação é bastante inverossímil, mas justamente por isso desmantela todo o aparato midiático por trás do sucesso de divas do *pop*, de acordo com Damion Sturm: "Claramente, os eventos

[100] Bunda Gorda e cabeça de panqueca.

são absurdos, mas através do absurdo desqualifica a base fabricada em que se apoia o *status* célebre conferido à verdadeira Jennifer Lopez" (STURM *in* WEINSTOCK, p. 221). Ainda, segundo Sturm:

> Em particular, é o estrelato de J-Lo como cantora pop que é ridicularizado. A marionete é um sucesso imediato, fazendo um tipo de música descartável, que é fácil de produzir e vender. Ainda, Cartman, escreveu três das dez músicas que foram encomendadas em um curto espaço de tempo, deitado em sua cama e dizendo: "seu estilo de música é tão simples, nem mesmo requer qualquer pensamento" (Idem).

O oitavo episódio da quarta temporada, *Something you can do with your finger*[101] satiriza as *Boy bands*[102]. Geralmente formadas por empresários musicais, o surgimento de uma *boy band* dificilmente é algo espontâneo. Diferente de uma banda de rock convencional, que, grosso modo, se estrutura sozinha e tem na afinidade entre os seus membros o ponto de partida, uma *boy band* surge das mãos de um empresário. Cabe a ele, portanto, a escolha dos integrantes, sempre baseado em um pressuposto equilíbrio de personalidades masculinas que visa ampliar ao máximo a aderência do público-alvo feminino. Portanto, as personalidades e também os traços físicos de seus integrantes são selecionados a dedo: o *rebelde*, o *latino*, o *romântico*, o *maduro* e o *pueril*. Dentro destes cinco modelos se estruturaram as *boy bands* de maior sucesso comercial: *The New Kids on the Block, Menudos, Backstreet Boys, N'Sync, Five, Take That, Boyzone etc*.

Em *Something you can do with your finger*, Cartman tem um sonho em que aparece ao lado de seus amigos cantando, dançando e fazendo *muxoxos* para uma plateia repleta de garotas ensandecidas. Acreditando que Deus falou com ele através daquele sonho, ele interpreta-o como um sinal divino e conclui que deve montar uma *Boy band* para alcançar assim a cifra de U$ 10 milhões:

> [Cartman]: Deus finalmente falou comigo. E ele me disse como fazer pra conseguir 10 milhões de dólares!
> [Kyle]: Como?
> [Cartman]: Banda de garotos!
> [Stan]: Banda de garotos?
> [Kyle]: Eu não quero fazer parte de uma banda afeminada de garotos!
> [Cartman]: Não há nada de afeminado em 10 milhões de dólares, cuzão! Esta é uma mensagem divina.

[101] Algo que você pode fazer com seu dedo.
[102] Bandas de garotos que cantam e dançam.

Assim, ele tenta convencer Kyle, Stan e Kenny que é isso o que eles devem fazer. Reticente, Stan contesta o argumento de Cartman, alegando que eles não possuem nenhum talento musical, mas segundo Cartman*:* "*isso nunca foi motivo suficiente para impedir o sucesso de nenhuma boy band"*. Segundo Johnson-woods (2007, p.133): "As letras banais e repetitivas, como as das canções das *boy bands* tornaram-se marcas da fabricada e, por consequência, insincera música".

A sátira desenvolvida por Parker e Stone é relevante pela discussão que propõe a respeito da música e da maneira pela qual a indústria fonográfica desenvolve e comercializa seus contratos comunicacionais: através dos diversos produtos relacionados aos artistas, que começam pela música (álbuns, shows) e ramificam-se pelos mais diversos nichos, (camisetas, objetos) e até mesmo formatos relacionados à experiência (almoços, tardes e/ou viagens com seus ídolos). Consequentemente, a crítica deve ser estendida ao sistema capitalista. A personagem *Chef* é quem explica o funcionamento da indústria fonográfica:

> [Chef]: Bandas de garotos (boy bands) não tem nada a ver com música. São fabricadas pelas gravadoras pra fazer dinheiro. São baseadas no efeito Gomlich.
> [Cartman]: O que é o efeito Gomlich?
> [Chef]: A lei da física que diz que se uma garota gritar por alguma razão outra começará a gritar também e irá crescendo exponencialmente até todas as garotas num raio de oito quilômetros estarem gritando.
> [Cartman]: Mas como as bandas de garotos utilizam isso?
> [Chef]: Tudo que eles fazem é produzir vídeos com as garotas gritando pela banda. Uma vez que elas estiverem gritando não há como fazê-las parar. São todas loucas!
> [Cartman]: Obrigado!
> [Chef]: De nada. Agora vá. E colocar um pepino dentro de suas calças também é uma boa.

A crítica aqui adquire contornos *frankfurtianos*, o que atribuímos ao fato de Trey Parker e Matt Stone serem músicos e compositores muito competentes, tendo escrito, produzido e executado muitas das canções que fazem parte da série e também do longa-metragem *South Park: Bigger, better and uncut* (1999)[103], além de serem fãs de *rock'n'roll*, o que fica claro pelo fato de serem os roqueiros maioria entre as personalidades que escapam ilesas do *moedor*

[103]O filme concorreu ao Oscar de melhor trilha sonora, mas perdeu para Phil Collins, que foi posteriormente satirizado no episódio *Timmy 2000*. A face de Phil Collins também aparece esculpida em uma montanha. Ambas as referências seriam ao fato de suas canções serem extremamente comerciais, milimetricamente compostas e arranjadas com foco em nichos de mercado, o que as impede de ter "calor", "vigor", "potência", aspectos geralmente valorizados no rock'n'roll.

de celebridades produzido por eles. Robert Smith[104] é o herói no episódio *Mechastreisand*, Slash[105] é retratado como um mito nórdico em *Crack Baby Athletic Association* etc.

A banda criada pelos meninos é chamada *Fingerbang* (figura 26), expressão utilizada para designar a prática sexual envolvendo penetração com os dedos. Numa analogia simples, o nome é o indicativo de que o contrato comunicacional celebrado entre enunciador e enunciatário passa mais pelos hormônios do que pelo aparelho auditivo, ou seja, não é a música o que efetivamente importa. As garotas projetam uma série de ideais sobre os integrantes da *boyband*, que por sua vez preenchem as lacunas do imaginário delas (ou o vazio deixado pelo desencantamento do mundo, assim como as marcas). A música serviria para possibilitar essa interação, é, portanto, subordinada a este outro objetivo.

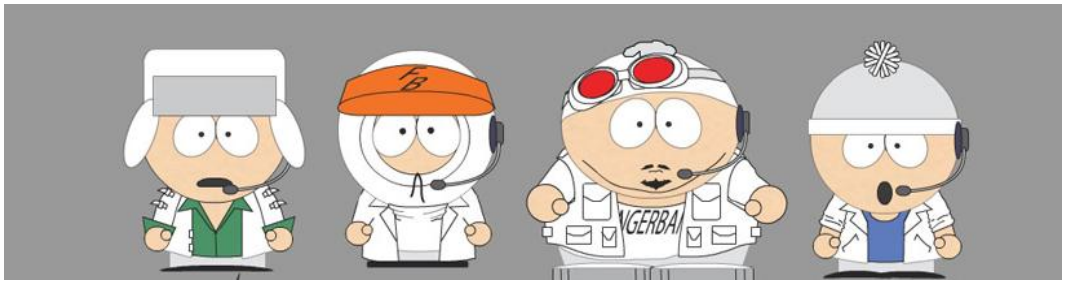

figura 26: Fig. 26: extraída do episódio "Something you can do with your finger".

A maneira cínica como *Cartman* enxerga a indústria da música e do entretenimento aparece também no episódio *Christian Rock Hard* em que ele afirma que conhece o suficiente a respeito da música cristã para ganhar dinheiro com ela:

> [Cartman]: Podíamos tocar rock cristão!
> [Kyle]: Rock cristão?!
> [Cartman]: Imagina só! É a merda de música mais fácil do mundo, certo? Se simplesmente tocarmos músicas sobre como amamos Jesus, toda a "crentaiada" vai comprar nosso lixo!
> [Stan]: Você não sabe nada a respeito do cristianismo.
> [Cartman]: Eu sei o suficiente para explorá-lo.

Em *Christian Rock Hard*, enquanto Cartman desenvolve uma carreira de sucesso no meio gospel, mesmo sendo totalmente insensível aos pressupostos da fé cristã, Kyle, Stan e Kenny fazem greve e recusam-se a tocar enquanto as pessoas não pararem de baixar músicas gratuita e ilegalmente através da internet. O episódio baseia-se na polêmica envolvendo diversos artistas e o *Napster*, o primeiro programa de troca de arquivos via P2P (*person to*

[104]Vocalista da banda inglesa The Cure.
[105]Guitarrista do Guns'n'Roses (entre 1987-1993).

person), que possibilitava a troca de arquivos diretamente entre dois computadores pessoais. A banda *Metallica* encabeçou a briga judicial que visava proibir o *Napster* de funcionar, o que provocou revolta em muitos de seus fãs, que quebravam seus álbuns e queimavam camisetas do *Metallica* em público (figura 27).

Fig. 27: caricatura da banda Metallica. Extraída do episódio "Something you can do with your finger".

Em suma, a crítica efetivada pela série em torno das celebridades e da indústria cultural questiona o envolvimento dos artistas e o comprometimento com o caráter artístico de suas obras. Na visão de Parker e Stone, antes da música existir enquanto produto ela existia como forma de manifestação artística e deveria ser, portanto, livre de coerções por parte da indústria. Ou seja, ainda que possa existir como um produto, não deve subordinar-se somente às exigências do mercado, sob o risco de pasteurização.

Considerações finais

Neste primeiro capítulo buscou-se empreender uma leitura estrutural dos aspectos que constituem o programa, seus personagens principais e suas características fundamentais. Passamos pela estruturação dos diversos núcleos que compõem as narrativas em camadas distintas e pudemos enfim constatar que o humor produzido por *South Park* opera em diferentes níveis, desde um pano mais superficial e, por assim dizer, juvenil, mais dedicado ao "escracho", ao "grotesco" e ao "obsceno", sem atenuação até chegar a um elevado grau de

crítica, que constitui o ápice da estratégia humoristica. Por isso, a análise buscou aprofundar-se em camadas menos superficiais, onde as críticas ao modelo de sociedade contemporânea começam emergir e, com elas, a crítica aos cânones do viver pós-moderno, onde entendemos que esteja situada a verdadeira contribuição do programa para o contexto social em que foi concebido. No próximo capítulo, aprofundaremos essa crítica ao nosso recorte específico, a (des)construção das celebridades contemporâneas.

2.
Celebridade: Sintoma pós-moderno

> A evolução que degrada a divindade da estrela estimula e multiplica os pontos de contato entre estrelas e mortais. Longe de eliminar o culto, incentiva-o. Mais presente, mais familiar, a estrela está quase à disposição de seus admiradores.
>
> Edgar Morin

Na aurora do surgimento do que hoje se acostumou chamar de capitalismo tardio ou capitalismo simbólico começaram a ocorrer também mudanças significativas na maneira pela qual os sujeitos passaram a ser interpelados. Uma série de modificações estruturais deu forma a um novo tipo de sujeito não mais pautado por uma identidade fixa, imutável e, por que não dizer, coerente e engajada. Ao invés disso, os sujeitos passaram a vestir-se de identidades distintas e até então tidas como irreconciliáveis:

> O ator social pós-moderno aplica na sua vida os princípios que os arquitetos e os pintores usam em seu trabalho: substitui, como eles, os antigos exclusivismos pelo ecletismo; recusando a brutalidade da alternativa entre academicismo e inovação, mistura soberanamente os estilos; no lugar de ser isto ou aquilo, clássico ou vanguarda, burguês ou boêmio, une a sua maneira as predileções mais disparatadas, as aspirações mais contraditórias; leve, móvel e não preso a um credo e paralisado em um domínio, gosta de passar sem obstáculos de um restaurante chinês a um clube antilhano, do cuscuz ao cassoulet, do jogging à religião ou da literatura à asa-delta (FINKIELKRAUT, 1989, p.132).

Jameson (2006) assinala a década de 1960 como sendo o momento em que a ruptura se torna latente. A esse fenômeno, o próprio denominou *pós-modernismo*. A década de 1960 é apontada como o principal período de transição no qual a nova ordem mundial (neocolonialismo, revolução verde e disseminação dos computadores e informações eletrônicas) é abalada, por contradições internas/resistência externa. É importante salientar que enquanto fenômeno, o pós-modernismo não se restringe a questões identitárias, pelo contrário, manifesta-se na literatura, artes plásticas, poesia, arquitetura etc. Jameson (1996, p. 29) descreve-o como uma dominante cultural que permite a coexistência de uma série de características diferentes. Seus aspectos mais significativos para a nossa pesquisa são: a paródia/pastiche e a esquizofrenia (JAMESON, 2006, p.20). A paródia tira proveito da

singularidade destas características para produzir uma imitação que ridiculariza o original (IDEM, p.22)

De acordo com *Hutcheon*, a paródia não necessariamente degrada o objeto parodiado. Um exemplo de paródia reverente ao objeto é o cartum *Os Simpsons.* Em geral, as celebridades retratadas são apresentadas de forma ideologicamente positivas. Já em *South Park,* via de regra, o que se nota é a emergência de forças centrífugas, que têm por intuito rechaçar discursos sisudos e/ou desmascarar o *modus operandi* da indústria cultural.

> A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de "transcontextualização" e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON,1991, p.54).

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único (JAMESON, 2006, p.23). Em um mundo em que a inovação estilística não é mais possível, "tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no museu imaginário" (IDEM, p.25). O pastiche seria, portanto,"uma prática neutra, desprovida de sátira". Para Hutcheon (1991, p.19): "o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia". Essa denominação, longe de ser unanimidade entre os que se dedicam a pensar os processos comunicacionais, no entanto, tem sido palco de acalorada discussão entre os que não só o defendem como o validam e o legitimam e outros que criticam com veemência seu *modus operandi*. O que parece consensual, entretanto, é investir sobre esse período, denominado *pós-ideológico,* com o predomínio daquilo que Sloterdijk denominou *razão cínica.* Conforme assinala Safatle (2008, p.13): "se há uma razão cínica é por que o cínico vê a si mesmo como uma figura da racionalidade. Para o cínico, não é apenas racional ser cínico, só é possível ser racional sendo cínico". A maior implicação disso é que essa postura cínica por parte dos sujeitos não possibilita ou fomenta a ação política na esfera pública, uma vez que a legitimação de toda a profusão de discursos como válidos leva os sujeitos a desacreditarem de todos: "Acreditar que todas as coisas são igualmente válidas é equivalente a não acreditar em nenhuma delas, deixando os espectadores vulneráveis para aqueles que agem". (GROENING *in* WEINSTOCK, 2008, p.124 – tradução nossa). Vemos nascer então um período denominado *pós-ideológico,* no qual o conceito de *ideologia* como concebido por Marx perde o sentido, de acordo com Groening: "Žižek observa que a definição do termo 'ideologia' conforme definido por Marx implica um tipo imanente de ingenuidade, constitutiva, que não

pode mais ser atribuída aos atores sociais" (Idem, p.115). Assim, como Deleuze bem observou: "O capitalismo não necessita mais de crença alguma e é apenas da boca pra fora que o capitalista se aflige com o fato de que atualmente não se crê em mais nada" (DELEUZE *apud* SAFATLE, 2008, p.18).

2.1. Sobre o papel da celebridade

Espelhar-se em alguém, ter um modelo sobre o qual *projetar-se* pode ser definido como uma necessidade constitutiva para o ser humano, conforme Morin, (1958, p.105): "A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projectam-se(sic), não só no vácuo, em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres".

Desse processo de *identificação* derivam os fatores responsáveis pela formação do eu. A pesquisa proposta visa explorar a construção de sentido do processo comunicacional em torno desse *espelhamento*, entendido como um contrato celebrado entre enunciador (ídolo) e enunciatário (público). Contrato esse que adquire contornos cada vez mais difusos e duração cada vez menor. Tomamos emprestada a *líquidez* de Bauman para cunhar o termo *celebridade líquida*, a fim de ilustrar a obsolescência programada e cada vez mais voraz das imagens nesta era. Para fins de esclarecimento, é necessário conceituar o sentido que o termo *ídolo* assume nesta pesquisa. Tanto em sua origem grega *(eidolon*), quanto em sua origem latina *(idola)*, ídolo significa *imagem, réplica*. Contém a ideia de algo que representa a forma de um objeto, seja de modo real ou imaginário. As palavras ídolo e celebridade[106], no desenvolvimento desta pesquisa, são consideradas sinônimas.

Sempre associada à juventude e, por vezes, tachada como superficial, a *Cultura Pop* produziu nas últimas décadas uma espécie de herói desassociado do conceito sacrobélico que por mais de vinte séculos povoou o imaginário das civilizações ocidentais. Quem nos explica esse fenômeno é Bauman (2005, p.64): "à medida que avança a sociedade líquido-moderna,

[106]A raiz latina do termo é *celebrem*, que tem conotações tanto de "fama" quanto de "estar aglomerado". Existe também uma conexão em latim com o termo *celere*, de onde vem a palavra em português celeridade, significando "veloz". As raízes latinas indicam um relacionamento no qual uma pessoa é identificada como possuindo singularidade, e uma estrutura social na qual a característica da fama é fugaz. Em francês, a palavra célèbre, "bem conhecido em público" tem conotações semelhantes. E, além disso, sugere representações da fama que florescem além dos limites da religião e da sociedade cortesã. Em resumo, associa celebridade a um público, e reconhece a natureza volúvel, temporária, do mercado de sentimentos humanos (ROJEK, 2008, p. 11).

com seu consumismo endêmico, mártires e heróis vão batendo em retirada". Para ele, à medida que a soberania do Estado se dissipa ao longo do tempo, fazendo com que o mesmo não possa mais assegurar aos seus súditos proteção por toda a vida, tampouco pode exigir deles dedicação patriótica e mobilização espiritual. Nesse cenário, dificilmente encontra-se alguém disposto a sacrificar sua vida por algo (Idem). Os heróis[107] atuais empunham guitarras ao invés de espadas, ou simplesmente exibem seus corpos bem torneados em filmes de *Holywood* e capas de revistas. Alguns desses heróis sensibilizam-se pelas causas humanitárias, promovendo eventos em prol de países vitimados por catástrofes naturais ou pelas políticas internacionais, adotando crianças oriundas de países pobres e/ou em guerra, fazendo vultosas doações em dinheiro, etc. O vocalista da banda irlandesa *U2*, Bono, faz uso de seu prestígio e interage com personalidades da política mundial em prol de países pobres e/ou afligidos por catástrofes naturais. Durante os shows da turnê do álbum *Pop*, Bono interrompia os concertos e pedia que os fãs ligassem para um número de telefone a fim de fazerem doações para causas humanitárias. A última turnê do U2, para divulgação do álbum *How to dismantle an atomic bomb*[108] arrecadou mais de 200 milhões de dólares. Além de Bono, a banda inglesa Coldplay e o cantor Michael Jackson são exemplos de artistas que também emprestaram seu prestígio para causas humanitárias e ambientais. Michael Stipe, vocalista do *R.E.M.*, apoiou abertamente a candidatura de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos, mencionando a possibilidade de mudar-se do país caso Obama não vencesse as eleições. Em contrapartida, há artistas que se dedicam apenas a propagar suas próprias ideias e o seu *way of life*[109] torna-se objeto de desejo para suas plateias. Claro que, para isso, contam com um aparato midiático imenso, dedicado a cobrir todos os momentos de suas vidas, mesmo quando não estão *in action*:

> Celebridades são fabricações culturais. O seu impacto sobre o público pode parecer íntimo e espontâneo. De fato, as celebridades são cuidadosamente mediadas pelo que se poderia chamar de correntes de atração. Hoje, nenhuma celebridade adquire reconhecimento público sem ajuda de intermediários culturais como diretores de cena da sua presença aos olhos do público. "Intermediários culturais" é o termo coletivo para agentes, publicitários, pessoal de marketing, promoters, fotógrafos, fitness trainers,

[107]Embora qualidades divinas sejam com freqüência atribuídas as celebridades, o significado moderno do termo celebridade, a bem dizer, deriva da queda dos deuses e da ascensão de governos democráticos e sociedades seculares. Não por acaso. A crescente importância do rosto público no dia-a-dia é uma conseqüência da ascensão da sociedade pública, uma sociedade que cultiva o estilo pessoal como antídoto para a igualdade democrática formal (Rojek, 2008, p. 01).

[108]Como desmontar uma bomba atômica (tradução nossa).

[109]Modo de vida.

> figurinistas, especialistas em cosméticos e assistentes pessoais. A tarefa deles é planejar uma apresentação em público de personalidades célebres que resultará num encanto permanente para uma plateia de fãs (ROJEK, 2008, p.2).

No caso da música, a exploração dentro da *cultura pop* como nós a conhecemos hoje começou a ser moldada em meados dos anos 1960 com a *Beatlemania*. Nunca antes na história um artista teve sua imagem tão explorada e de muitas maneiras diferentes como os *Beatles*[110]. Além de seus treze álbuns oficiais, também foram lançados filmes, videoclipes, cartuns, *action figures*, pôsteres, etc. Era como se tudo o que eles tocassem virasse ouro. De fato, eram excelentes músicos e talentosos compositores e utilizaram como ninguém até então todos os recursos midiáticos e mercadológicos de que dispunham, souberam juntamente com o produtor George Martin lapidar seu repertório com muita propriedade, preservando-o íntegro e espontâneo durante toda a carreira. Em 2000 foi lançada uma coletânea de sucessos da banda, que vendeu cerca de 31 milhões de cópias em todo o mundo. É o mesmo número de cópias que vendeu o álbum *Abbey Road*, lançado trinta anos antes. Até a indústria dos games se rendeu à *magia* do *Fab Four*[111]. No final de 2009, o jogo *Rock Band Beatles* foi lançado para múltiplas plataformas, sendo em pouco tempo um dos mais vendidos. O jogo completo (inclusos os controles no formato dos instrumentos utilizados pela banda) custava no Brasil, em média, R$1.200,00 à época de seu lançamento.

Ainda hoje, quarenta anos após a dissolução oficial do quarteto, os *Beatles* vendem mais do que a maioria dos artistas vivos e em atividade. No auge do sucesso, John Lennon afirmou que os *Beatles* eram mais populares do que *Jesus Cristo*. O comentário gerou um severo desconforto à época. É difícil dizer se John Lennon teria a exata ideia da dimensão de sua comparação. De fato, o culto aos *Beatles* permanece até hoje e a devoção de seus fãs adquiriu contornos religiosos. Todos os anos, milhares de fãs visitam a *Abbey Road*, rua onde os Beatles posaram para a capa do álbum de mesmo nome. As placas desta rua e de *Penny Lanne*, onde John Lennon viveu durante a infância, são constantemente roubadas por fãs (turistas ou mesmo locais).

Obviamente, os efeitos de tanta exposição nem sempre são benéficos para os *enunciadores*. Kurt Cobain, líder do *Nirvana*, banda que redefiniu o *rock* no início dos anos

---

[110]No capítulo anterior, abordamos os tipos psicológicos encarnados pelos integrantes das *Boy bands*. Vale ressaltar que nem mesmo os Beatles escaparam da simplificação estereotípica construída pela indústria cultural: John Lennon era considerado o rebelde, Paul McCartney, o romântico, George Harrison, o espiritualizado e Ringo Starr, o engraçado (grifo nosso).

[111]Fab Four: corruptela de Fabulous Four (quarteto fabuloso).

1990, sucumbiu ao sucesso e deu cabo de sua própria vida. Se o final de Cobain não foi feliz, não se pode dizer o mesmo da indústria cultural. Alçado à condição de mito em função de sua morte precoce, tornou-se objeto de idolatria e uma lucrativa fonte de renda para a indústria:

> Hoje, os músicos de *Rock* são predados por empresários abutres, que os pasteurizam, reempacotam e despem de seu rebelde livre-arbítrio. Como os astros do esporte, os músicos são ordenhados ao máximo, depois largados e postos de lado quando seu primeiro álbum não vende (PAGLIA, 2007, p.32).

Assim como Kurt, diversos outros artistas, em todas as áreas, têm dificuldade em conviver com essas pressões. Britney Spears chegou a perder a guarda dos filhos, devido a seu comportamento considerado *inadequado;* Brittany Murphy morreu de overdose em 2009 e, recentemente, a atriz norte-americana Lindsay Lohan foi condenada a três meses de prisão por violação de condicional. A dependência química é um fantasma que ronda a vida de astros do esporte, cinema e música. Apesar disso, a polêmica consegue manter acesa a curiosidade do público e da imprensa. Essa curiosidade mórbida culminou com a morte da ex-princesa de Gales, Diana, vítima de um acidente de carro durante uma fuga frenética da perseguição dos *paparazzi,* que almejavam um furo de reportagem: o relacionamento dela com o milionário Dodi Al-fayedi.

> Somos atraídos por celebridades por várias razões, que só se podem concretizar por meio da investigação empírica. No nível teórico, pode-se imaginar uma hipótese, *inter alia*, de que as celebridades nos proporcionam modelos de papéis heroicos numa era de padronização de massa e previsibilidade. Elas são objetos sexuais idealizados que apresentam uma intensa sexualidade que é destinada a nos atrair, mas, ao mesmo tempo, conter a consumação. Expressam a vulnerabilidade e a fragilidade humanas que atraem nossa simpatia e respeito, e que também, talvez, definam um padrão de decomposição física e mental que exerce uma influência cautelar na administração de emoções na vida diária. São símbolos de sucesso material, e na ostentação de um excedente prodigioso que lhes é dado, elas são, ao mesmo tempo, imãs de desejo, inveja e desaprovação (ROJEK, 2008, p. 102).

Em suma, o contrato de comunicação entre artista e público se fundamenta sobre relações *parassociais* (midiatizadas). E segue sendo sempre uma relação *desequilibrada* entre alguém que tem algo a oferecer (no caso dos artistas, muitas vezes o seu próprio *modus vivendi* supera o discurso dos seus produtos culturais, CDs, DVDs, filmes etc) e alguém que carece de algo e busca, nesta relação, preencher de sentido esta lacuna: "Com certeza, os relacionamentos entre fãs e celebridades, com frequência envolvem níveis inusitadamente

altos de dependência emocional nãorecíproca, nos quais os fãs projetam nas celebridades pensamentos intensamente positivos" (Idem, p.57). Por esta razão, este pretenso diálogo é sempre um simulacro de diálogo: "O que do ponto de vista do contrato aparece como "troca" resulta, se visto a partir dos dispositivos, em uma convocação para captura da atenção e do engajamento na modalização proposta" (PRADO, 2009, p.4).

Em tempos de superprodução semiótica, se observa também o fenômeno da superprodução de *celetoides*: Estrelas de brilho fugaz, sem substância, sem traço distintivo, nenhum *jê ne sais quois;* simplesmente sujeitos de pseudoeventos arquitetados pelas mídias que vivem e se alimentam destes factoides: "celetoides são quase sempre construídas em torno de escândalos sexuais" (Rojek, 2008, p.25). Nessa categoria, encontram-se os participantes de *reality shows*, protagonistas de escândalos televisivos em programas de auditório, quando não de páginas policiais, como foi o caso de Geyse Arruda, estudante de turismo que, em outubro de 2009 ao se tornar o pivô de uma manifestação moralista por parte dos outros alunos da instituição em que estudava em função de frequentar as aulas com um vestido curto, ganhou as páginas de todos os jornais e espaço em telejornais em horário nobre, para depois ser inserida no agendamento temático dos programas de entretenimento. O *status célebre* atribuído a ela é, no entanto, confuso e obtuso. Ela não quebrou nenhum recorde, não escreveu nenhum *best-seller*, não conquistou nenhuma medalha olímpica. Ela apenas ficou famosa e agora encarna um simulacro de mulher independente e bem-resolvida com sua sexualidade. Tornou-se também um estandarte da luta contra o moralismo e o preconceito ao ser *vitimizada* no episódio citado. Apesar disso, a obsolescência de Geyse já está programada. Novas "*Geyses*" tomarão seu lugar, numa roda que gira incessantemente em busca de um novo escândalo midiático capaz de mobilizar a atenção do público. Além de oferecer duvidosos modelos de *conduta* e *sucesso*, estas *celetoides* servem para *capturar* a atenção daqueles a quem se dirigem como enunciadores tal qual Agamben expôs em seu ensaio sobre os dispositivos:

> [...] quaisquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p.41).

2.2. A celebridade está nua!

As celebridades estão em toda parte e surgem de maneira meteórica. Essa superprodução semiótica de celebridades está inteiramente associada à lógica de consumo do capitalismo avançado. Rojek (2008, p.23) divide as celebridades em três categorias: *celetoide, celeator e celebridade*. O que diferencia a celebridade e o celetoide, segundo ele, é que a celebridade, grosso modo, consegue ter uma carreira mais longa: "efemeridade é a condição irrevogável do status celetoide" (Idem, p.25). Fábio Durão (2008, p. 44) afirma que os produtos têm de competir com a possibilidade de sua própria ausência, o que em muitos casos faria mais sentido que sua existência. O mesmo pode se dizer sobre a maioria das *celebridades* que figuram sob os holofotes do *showbusiness*. No entanto, somos bombardeados por suas imagens, seu tônus muscular e sua beleza, sempre nos dizendo como viver, como comer e, logicamente, o que comprar para sermos "felizes como eles são"(Cf. Rojek, 2006, p.45): "a terceira variante do estruturalismo postula que a celebridade é a extensão do que se poderia chamar de tipos básicos de caráter e personificação na sociedade". De quanto mais prestígio a celebridade goza, maior o número de produtos associados a sua imagem: "As celebridades podem mesmo mudar as coisas e nos encher de fortes inclinações e anseios. Essa é uma das razões pelas quais o endosso da celebridade é um aspecto procurado no mercado, e as corporações pagam vultosas quantias para adquiri-lo" (Idem, p.101). Recentemente, a cantora Sandy protagonizou uma polêmica ao declarar que não via problema algum em ter se tornado garota-propaganda de uma marca de cerveja mesmo não sendo consumidora do produto (em entrevista anterior ela já havia afirmado não apreciar bebidas amargas, por seu paladar repousar sobre as bebidas doces). Sandy citou outros campeões de *merchandising* como Angélica, Luciano Huck e Xuxa, afirmando que eles também não utilizariam diversos produtos que endossam. A afirmação de Sandy foi prontamente rebatida pelos outros artistas, que afirmaram com veemência somente anunciar produtos que conhecem e nos quais confiam. Uma polêmica um pouco mais antiga envolveu o sambista Zeca Pagodinho, que trocou de cerveja publicamente (no caso a *Brahma* pela *Nova Schin*) para em menos de quinze dias voltar a fazer propaganda para a *Brahma*. Chama a atenção o conteúdo de ambas as propagandas. No caso da *Nova Schin*, ele declarava-se apaixonado pelo novo sabor, como alguém arrebatado por uma paixão avassaladora. A resposta da *Brahma* trazia o sambista arrependido de sua "aventura amorosa" e justificando a volta ao seu grande amor: "*Fui provar outro sabor, eu sei! Mas não largo meu amor, voltei*" eram os versos do *jingle* da campanha. Esses dois exemplos nos indicam que as relações de consumo,

identificação e/ou espelhamento entre os sujeitos, de um modo geral com as celebridades, se desenvolvem de maneira cínica, conforme Safatle (2008, p.38): "Para o sujeito irônico, a realidade perdeu toda a sua validade; ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda a parte". Ora, se o sujeito contemporâneo não mais se engaja em identidades fixas, se tudo nada mais é que aparência, natural que a identificação que molda sua personalidade também o seja.

2.3. Celebridades, massa e narcisismo

Conforme ponderado anteriormente, a relação entre celebridades e seus respectivos públicos opera segundo a lógica da identificação. Além dos aspectos considerados por *Morin* no início do capítulo, acreditamos que seja fundamental aprofundar a discussão com aporte nas considerações de Freud sobre os conceitos de *narcisismo* e *identificação*, que dizem respeito a nossa segunda hipótese, em que levantamos a possibilidade da nãoefetivação da crítica em função de um ajuste cínico na maneira como os sujeitos respondem às interpelações a que são submetidos.

Buscamos em Freud as bases conceituais necessárias para explicar esse processo identificatório entre os sujeitos convertidos em massa e as celebridades postas em papel de líderes. Entendemos que um público nada mais é do que uma massa que projeta seus desejos e aspirações sobre um ou mais indivíduos. Para tanto, recorremos a aspectos da psicologia das massas. O estudo de Mônica do Amaral sobre o narcisismo em Freud e também em Adorno (1997) nos foi de grande valia. A partir desse estudo recuperamos a seguinte definição de narcisismo: "o narcisismo refere-se (...) a uma configuração psíquica na qual os indivíduos se encontram impelidos a uma utilização instrumental do mundo em função de interesses particulares" (AMARAL, 1997, p.48). Para além dessa concepção devemos levar em consideração também o mito do narciso, ligado ao próprio corpo, o que sugere um investimento pulsional em si próprio. De acordo com Freud, numa primeira fase da infância não há separação entre o eu e o objeto externo (FREUD, 2011, p. 10). Essa separação ocorreria de maneira gradual, respondendo a diversos estímulos, segundo o que ele denominou *princípio do prazer*. Segundo a lógica do princípio do prazer, haveria a tendência em separar o que seria um Eu-de-prazer (interno) de tudo que poderia vir a ser causa de sofrimento (Idem). Além disso, Freud ainda propôs que, devido às coerções a que foram submetidos os indivíduos durante o curso do desenvolvimento civilizatório, a energia libidinal

do sujeito seria transferida para outras atividades. Dentre elas a que nos interessa certamente é a do investimento libidinal em objetos de prazer pela via da identificação. Conforme assinalou Adorno, a tendência narcísica da subjetividade contemporânea está intrinsecamente ligada ao declínio da figura do pai, sendo este substituído por outros objetos (AMARAL, 1997, p.67). Adorno certamente referia-se a identificação entre a massa e o líder fascista. Em tempos de capitalismo neoliberal, o que propomos é a manutenção dessa estrutura aplicada ao binômio "público – celebridade". Os sujeitos, impedidos de encontrar uma voz própria, procuram entreter-se com as realizações de outros, o que, segundo Adorno, indica uma "regressão a estágios sociais nãoconciliados com o presente*"* (Idem, p. 51). Seria, portanto, o investimento identificatório um investimento no amor de si próprio, a celebridade seria a projeção de um "ego-ideal".

Posto isso, recuperamos a concepção pós-moderna de sujeito fragmentado, incapaz de sustentar uma identificação de longo termo, trocando constantemente de modelos identificatórios. Assim, o caráter descartável que a celebridade assume na atualidade poderia ser explicado a partir de uma perspectiva lacaniana: o imperativo do gozo impossível de ser satisfeito resultará numa falta que lhe será constitutiva. Dessa forma, a substituição incessante de modelos num mercado que os oferece em profusão torna-se a tônica das relações de identificação contemporânea. O avesso disso seriam os rompantes de violência, manifestações do denominado "ódio narcísico", ou seja, o ódio por aquele(s) que lembra(m) a diferença: o estrangeiro, o torcedor do time oposto, o vilão da novela etc. Já foi dito anteriormente que a imersão dos indivíduos na massa propicia terreno fértil para a regressão do espírito objetivo e o surgimento de comportamentos irracionais e intolerantes. Talvez o exemplo mais claro disso seja o comportamento das torcidas uniformizadas. O objeto em que investem libidinalmente é o clube que serve como laço que os une, tendo como contraidentificação os clubes adversários. Outro tipo de confronto comum se dava entre *headbangers* e *punks*[112] nas décadas de 1970 e 1980[113]. Os exemplos acima expostos deixam claro que mesmo ideias completamente abstratas podem tornar-se objetos que sustentam a identificação entre os

[112]Headbanger (metaleiro). Heavy metal e punk são duas vertentes do rock'n'roll. Apesar disso, possuem universo simbólico totalmente distinto. No Heavy Metal busca-se, grosso modo, a fantasia, mitologia e o virtuosismo instrumental e vocal. O punk é um movimento proletário que busca exprimir de maneira bastante virulenta a realidade social das camadas mais periféricas, as letras criticam o poder político e o sistema capitalista, geralmente em favor de uma reforma social e tem na simplicidade harmônica e precariedade instrumental sua característica sonora mais marcante.

[113]Referimos às décadas de 1970 e 1980, pois foram momentos de gênese de ambos os movimentos. Hoje, tanto o heavy metal quanto o punk rock foram absorvidos pelo mercado e encontram-se diluídos e catalogados segundo os interesses da indústria fonográfica.

participantes de determinados grupos. No caso do *punk rock* e do *heavy metal* não há fronteira geográfica ou endereço físico. Trata-se de abstrações do psiquismo humano, gêneros musicais abstratos que foram investidos de conteúdos ideológicos e partilhados por um grande número de pessoas. Conforme assinala Freud (2011, p. 60), esse narcisismo das pequenas diferenças consiste num obstáculo à civilização, à medida que ele enxerga no homem um pendor "natural" para a violência. Esse pendor se manifesta contra o estrangeiro, elemento considerado "de fora" e, portanto, uma ameaça segundo o princípio do prazer e também muitas vezes contra aquele objeto que se viu anteriormente investido de amor.

Em suma, com a colonização do mundo da cultura pelo capital, a atividade artística tornou-se cada vez mais atrelada aos interesses econômicos e o bombardeamento maciço de modelos de conduta por parte das mídias tornou nossa condição humana ainda mais miserável. É cada vez mais difícil acompanhar a moda e a tecnologia e, consequentemente, os sujeitos encontram-se cada vez mais aquém do ego-ideal. Essa defasagem a que os sujeitos se encontram submetidos torna-se objeto de frustração e o potencial de desintegração social tende a aumentar.

2.4. A Celebridade em *South Park*

O sucesso de *South Park* ou até mesmo a possibilidade de sua veiculação só é possível num mundo pós-moderno. Ao mesmo tempo o programa é um dos que criticam o pós-moderno com mais veemência. O *modus operandi* da indústria do entretenimento sofre ataques constantes. O intuito dessa pesquisa é estudar não a categoria da celebridade e/ou do ídolo popular, mas sim sua construção social contemporânea – assim como o papel que ela exerce na civilização midiática – e, principalmente, sua singular desconstrução pelo programa *South Park*; estudada através da dimensão da profanação nele desenvolvida, tomando-se como referencial teórico-investigativo principal as ideias de Agamben. O cartum desconstrói o ídolo popular (celebridade) através de caricaturas estereotípicas que amplificam seu caráter humano e ordinário, denunciando assim a falácia do culto cego às celebridades, ou seja, o programa destrói o véu da fantasia que coloca atores, cantores, atletas etc. em um pedestal de sacralidade e, portanto, inatingíveis pelos pobres mortais. Ao despir a celebridade de seu *glamour*, *South Park* traz a tona o fato de que a sociedade aceita e eleva personalidades vazias ao *status* de semideuses e, assim, o programa descortina algo de um real lacaniano, que a celebridade, grosso modo, nada tem a nos oferecer: "A subutilização da fama da celebridade

relembra os espectadores que a celebridade é simplesmente uma pessoa paga para entreter" (JOHNSON-WOODS, 2007, p.189).

Para Rojek (2008, p.161), vivemos uma época na qual as pessoas sofrem de uma escassez de realizações, em virtude da padronização e rotinização da vida. Nesse cenário, as celebridades destacam-se pela possibilidade de uma vida repleta de oportunidades, riqueza e prestígio, tornando-se, assim, objetos de desejo (muitas vezes patológico) e canalizadores de frustrações. Sendo assim, "em casos onde o desejo é muito maior do que as oportunidades legítimas; existe a tendência de indivíduos usarem meios ilícitos para alcançarem a realização de seus desejos" (Idem). No entanto, esses são casos extremos. Rojek pondera que a maioria das pessoas termina por encontrar reconhecimento em suas relações próximas (família e amigos).

No que diz respeito à maioria das pessoas, o sucesso da série talvez possa ser explicado por uma espécie de crítica que alivia o peso do niilismo de nossa época "democrática" multicultural. Interessa-nos, mais do que simplesmente tentar explicar por que *South Park* é um sucesso, entender o que significa o sucesso de um programa que em suas narrativas desconstrói um dos pilares do capitalismo simbólico contemporâneo, e se essa desconstrução de alguma maneira contribui para alterar o estado de coisas vigente.

2.5. Toda excentricidade será castigada

Empreender o estudo de *South Park* sob o ponto de vista da abordagem desconstrutiva que o programa faz das celebridades se deve à suposição de que foi justamente isso que permitiu ao programa adquirir visibilidade e situar-se entre os programas mais importantes da televisão em âmbito local (Estados Unidos) e, por que não arriscarmos, mundial: "A popularidade do programa indiscutivelmente repousa na impiedosa alegria da destruição de convenções e ícones culturais*"* (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 101 – tradução nossa). A discursivização construída no programa acerca da celebridade coloca em dúvida o papel que se atribui à celebridade hoje:

> Um dos principais alvos de *South Park* é a celebridade. A maioria dos retratos de celebridade são caricaturais. Caricatura é a distorção da face ou figura por propósitos satíricos[...] todas as imagens dispostas de maneira a reduzir a celebridade a uma grotesca futilidade." (Idem, p. 97).

Figura 28: Tom Cruise, Rob Reiner, Mel Gibson (em destaque); Kurt Russel, Marta Stewart (segunda fila); Ben Afleck, Kanye West, John Travolta, Rosie O'donnell, David Blaine, Hillary Clinton (terceira fila); Steven Spielberg, Al Gore, Phil Collins, Rob Schneider, David Duchovny, Angelina Jolie.

A desconstrução operada pela série confirma a suspeita de Žižek sobre a natureza cínica do sujeito contemporâneo diante das interpelações a que é submetido. Partindo do exposto por Rojek (2008, p. 201), de que "a celebridade é, portanto, em parte a expressão de um eixo cultural organizado em torno do desejo abstrato", podemos concluir que o modelo interacional em que operam público e celebridade é possibilitado pela ilusão de que a celebridade nos oferece algo que somos incapazes de conseguir por nós mesmos. Daí que se torna possível explicar o altar em que são colocadas. O desejo do fã é o de escalar uma instância superior a ele. A celebridade é posta em posição de outro, mas de outro poderoso, ao qual Lacan denominou grande Outro: "para Lacan, o impasse fundamental do desejo humano é que ele é o desejo do outro tanto no genitivo subjetivo quanto no objetivo: desejo pelo outro, desejo de ser desejado pelo outro, e, especialmente, desejo pelo que o outro deseja" (ŽIŽEK, 2006, p. 48). Porém, o acesso ao outro é impossibilitado, de maneira que a indecifrabilidade do desejo do outro se coloca diante do sujeito como um abismo radical (Idem, p. 56). Como ponto culminante dessa alteridade, podemos citar episódios de violência praticados por admiradores de celebridades, como o caso do assassinato de John Lennon, por Mark Chapman, que era fã dele e de sua banda. A morte trágica de Lennon elevou-o a outro patamar, mítico. Esse sem dúvida é o destino das celebridades cuja morte, prematura e no auge criativo de suas carreiras,

as transforma em objeto de eterna admiração. Os lugares onde viveram tornam-se pontos de peregrinação para os "fiéis". Outra morte, talvez ainda mais dolorosa, aguarda aqueles que, passado o momento mais criativo de suas carreiras, são esquecidos. *Hollywood* está cheio de casos assim, como o da jovem atriz Brittany Murphy, que faleceu em 2009 por overdose de medicamentos. Encontrava-se em depressão por não conseguir papéis de expressão: duas faces de uma mesma moeda chamada *fama*.

Vera França pergunta se ainda hoje seria possível continuar trabalhando em termos de *projeção* e *identificação* em tempos em que as celebridades estão cada vez mais descartáveis e chama atenção para o fato de que, além destes, também se pode encontrar seu inverso, a *contraidentificação* (FRANÇA *in* FILHO, 2010, p. 224). Ora, pois seria justamente nesse registro que *South Park* situaria seu discurso:

> Observar a intimidade das pessoas célebres não significa forçosamente aderir ou se identificar a elas. O olhar crítico faz igualmente parte da atração pelos famosos[...]Ironizamos as estrelas e os famosos, mas continuamos a nos interessar por eles. Através da contraidentificação, nos tranquilizamos e nos valorizamos ao criticar a arrogância, as bobagens, o excesso, a vulgaridade da vida mundana (DORTIER *apud* FRANÇA *in* FILHO, 2010, p. 224).

Uma das premissas elaboradas inicialmente era justamente a de que *South Park*, através dessa desconstrução, atuaria como uma válvula de escape social para as pressões que se impõem ao sujeito contemporâneo. Pressões de sucesso em todos os âmbitos de seu fazer. Para Vera França é mais do que isso:

> Não se trata aí apenas de um mecanismo psicológico de compensação ou escape; é possível ver também uma dinâmica da cultura, uma invenção necessária para lidar com a insegurança, buscar referências e operar ajustes em nossa frágil e sofrida inserção na realidade contemporânea. (FRANÇA *in* FILHO, 2010, p. 225)

Com base no exposto, parece seguro atribuir o sucesso de *South Park* a determinada maneira cínica dos sujeitos de responderem à interpelação feita pelo programa. Seu ataque à fantasia sob a qual a celebridade se constrói subtrai desta seu *status* divino. Em outras palavras, o que o programa faz é profanar a celebridade, subtraindo dela o caráter sagrado, o que possibilita sua volta ao uso comum dos homens. Essa leitura é baseada no conceito de *profanação* desenvolvido por Agamben (2009, p. 45): "a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido". Ao subtrair da celebridade seu *status* sagrado pela exposição de suas fraquezas, compromete todo o

funcionamento em fantasia que torna possível que a celebridade se eleve. É importante salientar que esse funcionamento é desde sempre frágil, uma vez que: "*ele só existe na medida em que os sujeitos agem como se ele existisse*" (ŽIŽEK, 2006, p. 18).

Por isso, os veementes ataques a que as celebridades são submetidas em *South Park* deveriam causar verdadeiro abalo sísmico no *star system*. No entanto, percebe-se que isso não ocorre. Daí que o pressuposto de *Žižek* ganha força. Se eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo mesmo assim, só podemos estar mesmo vivendo em uma era que, apesar de pós-ideológica, continua funcionando sob bases ideológicas. Segundo Safatle (2008, p. 69): "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":

> Podemos dizer que tal crença desprovida de crença é exatamente a mola de funcionamento da ideologia na contemporaneidade e a garantia de sua perenidade. Os conteúdos já são previamente ironizados e é isso que lhes permite continuar circulando" (Ibidem, p. 69).

Paradoxalmente, de acordo com ele, a crítica operada por *South Park* não se realiza completamente, justamente devido a essa abordagem cínica compartilhada socialmente. Em outras palavras, existem dois momentos de crítica. Um primeiro momento é quando, ao ver descortinado o véu da fantasia que sacraliza a celebridade, nos damos conta de sua fragilidade. O segundo momento, que não ocorre, é justamente o momento da ação, em que o descobrimento do mecanismo operativo não impede o sujeito de continuar se relacionando com os discursos da mesma maneira:

> South Park tem de ser visto como profundamente ambivalente politicamente. Esta ambivalência faz do programa um efetivo espelho para a nação polarizada politicamente e atormentada pela guerra cultural, porque em cada faixa política pode ver suas próprias ideologias refletidas e assim aparentemente justificadas. Ao mesmo tempo, contudo, por causa dessa mesma ambivalência, South Park não oferece uma visão de mundo política clara e portanto nenhuma solução política (BECKER, 2009, p. 160).

Não se pode ignorar a conexão entre celebridade e capitalismo. Segundo *Rojek* (2008, p.202): "o capitalismo deve mobilizar desejo no mercado" e para isso se vale do que ele denomina de "cultura de celebridade". De acordo com ele: "a cultura de celebridade é um dos mecanismos mais importantes para mobilizar o desejo abstrato. Ele personifica o desejo num objeto animado, que admite níveis mais profundos de apego e identificação do que com mercadorias inanimadas" (Idem, p. 203). Posto isso, para fins de nossa análise, é necessário

que nos perguntemos o que Tom Cruise, Michael Jackson, Mel Gibson, Paris Hilton, Bono Vox, Alan Jackson, Christopher Reeve e Barbra Streisand têm em comum. A resposta mais óbvia seria: fama e fortuna. Além disso, podemos considerar que a celebridade tem algum tipo de capital imaterial que produz valor:

> As celebridades podem mesmo mudar as coisas e nos encher de fortes inclinações e anseios. Essa é uma das razões pelas quais o endosso da celebridade é um aspecto procurado no mercado, e as corporações pagam vultosas quantias para adquiri-lo (ROJEK, 2008, p. 101).

Edgar Morin, em seu livro *Estrelas – Mito e sedução no cinema* (1958) denominou *Star system* ao aparato dedicado à construção de celebridades. Para Rojek, as celebridades possuem uma vida com maiores possibilidades de realizações que os demais, o que invariavelmente levaria os astros a adquirirem condutas "excêntricas". O maior risco que a celebridade corre é o de, justamente, vir a crer ser realmente aquilo que se investiu ideologicamente nela. Ainda segundo Rojek, a celebridade possui um rosto que interage com o público e que é diferente do seu eu subjetivo. A assunção do "rosto público", por parte da celebridade, leva a mesma a comportar-se de maneira muitas vezes considerada imprópria, inadequada. Por vezes, as celebridades querem estar acima da lei e não raros são os casos em que conseguem. Pelo mesmo motivo é comum ver celebridades (especialmente aquelas cujas carreiras encontram-se em curva descendente) exporem-se ao ridículo em rede nacional. O levante de *South Park* opera em ambos os casos. Constata-se que muitas das celebridades profanadas nas narrativas do programa possuem em comum reincidentes casos de infrações às leis e também de excesso de exposição midiática. Ainda de acordo com Rojek (2001, p.161): "o apetite por celebridades reflete um sede saciada das responsabilidades e regras que deixa a nós outros encurralados". Ou seja, as celebridades têm uma gama de privilégios muito maior em relação aos demais indivíduos, ao mesmo tempo em que lhes é exigida uma quantidade muito pequena de obrigações. São numerosos os casos de celebridades que escapam de assumir as consequências de seus atos. Um dos casos mais famosos envolveu o jogador de futebol americano e ator O.J. Simpson. A prisão e o julgamento do jogador transformaram-se num grande evento midiático, sendo o último chamado de "O julgamento do século". Primeiro, a tentativa de fuga de Simpson foi televisionada em tempo real pela imprensa norte-americana. Simpson fora acusado de matar sua mulher. O motivo teria sido passional. Apesar de uma série de indícios levarem a crer na culpa dele, foi absolvido. Posteriormente, ele

publicou um livro chamado *If I did it*[114] onde descreve como teria cometido o assassinato. Atualmente, Simpson está preso, condenado por diversos crimes, dentre eles assalto a mão armada, agressão e envolvimento com tráfico de entorpecentes. O advogado de Simpson, John Cochran, foi objeto de sátira durante o episódio *Chef Aid*. Neste episódio, um dos mais significativos da segunda temporada de *South Park*, há um festival para arrecadar fundos para o pagamento de uma indenização que Jerome "*Chef*" *McElroy* foi condenado a pagar. Processado por uma grande gravadora, *Chef* necessita pagar U$ 2 milhões, do contrário será preso. O advogado da gravadora é John Cochran (o mesmo advogado de O. J. Simpson) e ele utiliza sua famosa "*Defesa Chewbacca*"[115], transcrita no episódio como sendo a mesma defesa que inocentou Simpson (figura 29).

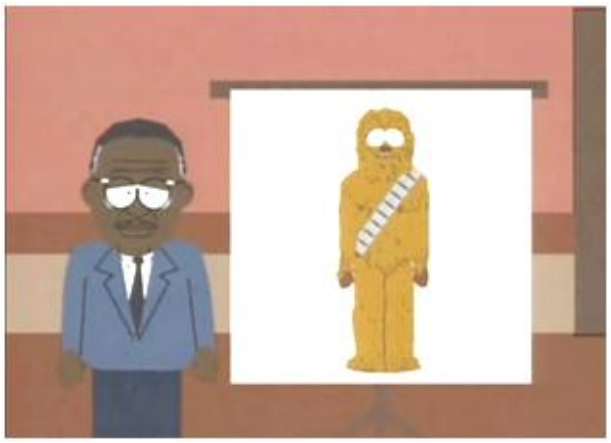

Fig. 29: Defesa Chewbacca. Extraída do episódio "Chef Aid".

A defesa *Chewbacca* consiste em alegar que não faz sentido *Chewbacca*, um *Wookie* de 2,5 metros de altura viver em *Endor* com um bando de *Ewoks* de 50 centímetros e que por essa razão, seu cliente deveria ser absolvido. O argumento de defesa de Chef em contrapartida é um argumento coerente, pois apresenta uma gravação de 20 anos atrás feita por ele e uma gravação recente de Alanis Morissete. Mesmo ouvidos destreinados conseguem perceber a semelhança lírica e sonora, ou seja, trata-se de um plágio descarado. Apesar disso, a defesa *Chewbacca* convence o júri e Chef é condenado a pagar a indenização. Trata-se, portanto, de uma referência direta ao conturbado julgamento de O.J. Simpson. Resta-nos a seguinte questão: teria Simpson sido absolvido se, ao invés de ser um jogador de futebol americano (esporte número um na preferência dos norte-americanos), ele fosse uma pessoa comum?

---

[114] Se eu fiz.

[115] Toda a Defesa Chewbacca faz referência à franquia cinematográfica *Star Wars*. Chewbacca e os Ewoks são personagens fictícios deste filme.

O episódio descrito serve como introdução à investigação que se segue. Como já foi dito anteriormente, a pesquisa proposta empreende um esforço para analisar o seriado *South Park* de maneira sistemática. O recorte feito dentre os mais de duzentos episódios da série fornece indícios de que existe uma escolha proposital e nãoaleatória das celebridades "profanadas" pela série. Constata-se que o enunciador parte de um desconforto não pelas personalidades legitimadas pela mídia e, sim, pela maneira das mesmas agirem diante de seu estrelato. Conforme observado por Johnson-Woods: "claramente, parte de seu manifesto da celebridade é a humilhação – ou ao menos a recusa em sucumbir à fascinação da celebridade" (2007, p. 188).

Também percebe-se que o programa se dedica a questionar a legitimidade do mecanismo que promove a especialidade da celebridade como forma de capitalizar sobre sua imagem. Independente da denominação empregada: monopólios culturais, indústria cultural ou star system. A partir de agora, começaremos a elencar e analisar as celebridades mais profanadas por *South Park*.

2.5.1. Barbra Streisand

Fig. 30: Barbra Streisand. Extraída do episódio "Mecha-streisand".

Barbra Streisand foi transformada em *Mecha-streisand*, um monstro gigante como aqueles encontrados em seriados japoneses da década de oitenta. No episódio homônimo, *Barbra* deseja dominar o mundo. Em outras palavras, é a verdadeira personificação do mal. A retalhação da *persona* pública dela começou depois de a mesma declarar que jamais se apresentaria novamente no Colorado, caso uma lei desfavorável aos direitos dos homossexuais fosse aprovada no estado. Barbra é também uma crítica ferrenha do programa, segundo ela: "programas como *South Park* e *Beavis and Butthead* são a fonte de toda

negatividade na sociedade". (JOHNSON-WOODS, p.190). A rusga com a cantora e atriz foi tamanha que durante um episódio transmitido na semana do *halloween*[116] (*Spooky Fish*), além do já citado aviso quanto a qualidade e o conteúdo do programa, outro aviso informava que aquele episódio seria exibido utilizando uma técnica chamada *Spooky Vision*[117], que consistia em inserir uma fotografia do rosto de Barbra nos quatro cantos do ecrã (fig.31).

Fig. 31: Visão fantasmagórica. Extraída do episódio "Spooky fish".

Como Richard Dalton observou: "Parker e Stone não precisam de nenhuma razão especial para satirizar ou ridicularizar figuras públicas. Este é o trabalho deles" (DALTON *in* HANLEY, 2007, p. 33). Apesar disso, fica claro que ao tentar utilizar o seu prestígio adquirido no cinema e na música para fazer prevalecer sua visão política, Barbra passa por cima do princípio da isonomia e se coloca, portanto, acima até mesmo da soberania do Estado. A pena para o Estado do Colorado, caso desacate sua exigência, é ser privado de sua presença midiática, em concertos, lançamentos de filmes ou outros eventos midiáticos. Assim, podemos afirmar que o programa defende os princípios de uma sociedade aberta e que assuntos de interesse geral devem ser discutidos seriamente: "[...] *South Park* exibe um claro padrão de crítica para os extremistas "inimigos da sociedade aberta", sejam eles do tipo fascistas de direita ou devotas celebridades liberais" (CURTIS e ERION *in* ARP, 2007, p. 119). Ou ainda, de acordo com Jay Solomon (2008, p.4): "*South Park* quer mostrar que ninguém se importa com o que Barbra Streisand pensa e que ela não está fazendo nenhum favor abençoando os moradores do Colorado com sua presença ocasional". Solomon argumenta ainda que embora Parker e Stone não sejam contrários ao casamento gay, fica claro que eles reprovam atitudes de celebridades como Barbra, que tentam influenciar debates

[116]Dia das bruxas (comemorado no dia 31 de outubro). Um dos feriados mais importantes nos Estados Unidos.
[117]Visão fantasmagórica.

públicos por meio de seu prestígio. Nesse aspecto, os quatro cavaleiros do apocalipse: Kenny, Kyle, Stan e Cartman seriam anti-heróis. Rojek (2001, p. 174) postula que "o anti-herói pode ser definido como um indivíduo que percebe os códigos e costumes da cultura respeitável governante como alucinações".

2.5.2. Bono Vox

Fig. 32: caricatura de Bono Vox. Extraída do episódio "More crap".

O cantor e compositor Bono Vox (vocalista da banda irlandesa *U2*) também garantiu participação na série ao transformar sua banda em plataforma política. Bono é uma personalidade muito influente, tendo recebido diversos prêmios por sua atuação política junto aos organismos internacionais de assistência social (ONU[118] e UNESCO[119]) e às potências econômicas. A luta de Bono pela anistia da dívida externa de países pobres é louvável. É fato também que a música de sua banda parece presa numa fórmula comercial e que há muito tempo não apresenta nível significativo de inovação, tendo abandonado a verve contestadora do início da carreira. Apesar disso, o *U2* segue batendo recordes de vendas de discos e shows. Bono coleciona prêmios, tendo sido indicado ao Nobel da paz e eleito pela revista *Time* uma das pessoas mais influentes em 2005. Bono também já se aventurou em outras searas: é autor

[118] Organização das Nações Unidas.
[119] United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura).

do roteiro, da trilha sonora e produtor de *Million dollar hotel* e este seria o motivo pelo qual Bono é protagonista do episódio *More crap* (mais bosta, literalmente).

A narrativa se desenvolve com Bono disputando com Randy Marsh (pai de *Stan*) quem deterá o recorde de ter defecado o maior excremento do mundo. Satirizado e retratado como alguém obcecado por ser o número um em tudo, fato justificado pelo fato de Bono ser na verdade um *número dois*[120], ou seja, ele não teria o recorde de maior cocô do mundo, ele seria o recorde. O infame trocadilho questiona o trabalho do U2, o trabalho dele fora do U2 e questiona os princípios por trás de toda sua ação social, que seria então realizada por vaidade.

2.5.3. Paris Hilton

A primeira aparição de Paris Hilton em *South Park* acontece no episódio chamado *Stupid Spoiled Whore Video Playset*[121]. O ponto nodal sobre o qual se estrutura o roteiro deste episódio é a pseudoatriz, pseudomodelo e pseudoapresentadora Paris Hilton. A famosa herdeira da milionária rede de hotéis é retratada como alcoólatra e, obviamente, fútil.

Paris vai até *South Park* inaugurar mais uma loja de sua franquia, *Stupid Spoiled Whore*, que vende roupas, acessórios e seu novo perfume, *Skanque*[122]. A loja vende também um produto chamada *Stupid Spoiled Whore Video Playset*, em alusão clara aos vídeos caseiros que vazaram na internet exibindo Paris Hilton em atos libidinosos e que contribuiram efetivamente para inseri-la no mapa da indústria do entretenimento (figura 33).

Fig. 33: Paris Hilton. Extraída do episódio "Stupid spoiled whore video playset".

[120]Em linguagem coloquial, números um e dois referem-se à urinar e defecar, respectivamente.
[121] Kit de vídeo da Puta mimada e estúpida.
[122]*Skanque*, *Skank* e *Whore*: Todas gírias para vadia, rampeira.

A crítica transparece logo nos primeiros instantes deste episódio o desconforto dos criadores Trey Parker e Matt Stone em relação à constante exposição midiática de Paris, quando Wendy Testaburger, a personagem infantil feminina de maior destaque na série, questiona os motivos pelos quais as outras meninas querem tanto conhecer a nova loja de Paris Hilton, chamada *Stupid Spoiled Whore*:

> [Wendy]: Não entendo! O que ela faz?
> [Annie]: Ela é super-rica!
> [Wendy]: Mas o que ela faz?
> [Red]: Ela é totalmente mimada e selvagem.
> [Wendy]: O que ela faz?
> [Figurante]: Ela é uma puta.

Famosa por escândalos e polêmicas, Paris se vale de seu sobrenome para estar na mídia, desfrutando uma vida de glamour. De acordo com Strauss (2011, p.377): "ela não quer ser uma atriz, uma cantora, ou uma estrela – Embora ela viesse a transformar-se nos três – A forma de arte que ele escolheu abraçar foi festejar". O simulacro de mulher que ela ajuda a reforçar é o de uma verdadeira "patricinha", que nunca precisou pegar no batente e vive uma vida hedonista e alienada à custa do nome de sua família. Paris representa uma categoria na qual, segundo os criadores da série, se incluem também as cantoras Britney Spears, Cristina Aguillera e a atriz Tara Reid *(American Pie)*. De fato, ela nada fez que pudesse se contrapor a esse estereótipo. Entretanto, suas polêmicas valem ouro e ela possui uma série de produtos licenciados, com êxito, no mundo todo. Em outras palavras, por que Paris ocupa um lugar no hall de celebridades contemporâneas? Certamente não é por sua beleza, pois, segundo Butters, ela tem o nariz grande.

Fig. 34: Paris Hilton. Extraída do episódio "Stupid spoiled whore video playset".

Paris não tem nada de excepcional no que tange a atributos físicos ou mesmo intelectuais (no episódio em questão ela é incapaz de diferenciar um cachorro de uma criança). Tampouco por seu talento dramático. Apesar de injustificada, sua fama deve-se justamente ao fato de ela não precisar ser ninguém e mesmo assim desfrutar das melhoras coisas da vida, frequentar os melhores lugares e festas. Paris é famosa e invejada por pessoas que gostariam de ter tido a mesma sorte que ela. O argumento é colocado por Bebe, outra personagem feminina infantil:

> [Wendy]: A ideia de ser puta por dinheiro está depreciando nosso gênero!
> [Bebe]: Wendy, se liga! A única coisa que pode ser mais importante do que ser rica é ser famosa!

A caracterização grotesca feita dela amplifica seu caráter "*ordinário*", falível e humano em detrimento da "*glamourama*" que em geral a cerca. Paris aparece como uma "*puta mimada* e *estúpida*", que cada vez que pigarreia cospe *sêmem*. Seus animais de estimação, por não suportarem conviver com ela, terminam por suicidar-se. Segundo Johnson-Woods (2007, p.195): "*South Park* rejeita a celebração da celebridade. Celebridades são a epítome da inautenticidade e *South Park* apedreja as estrelas cobertas de exagero".

A crítica atinge ainda outros aspectos da cultura da celebridade[123]. Não apenas *Paris Hilton* é vilipendiada por sua fama nãomeritória, também a sociedade, pelo culto desenfreado de produtos, estilos e endossos de celebridades. De acordo com Johnson-Woods: "o espectro de pessoas que aparecem efetivamente e continuamente demonstra o contínuo deslizamento da palavra celebridade: é uma estranha sociedade na qual Charles Manson, Moisés e Arthur Fonzarelli compartilham o mesmo espaço televisual" (2007, p.194 - tradução nossa). Lê-se aqui também a crítica da sexualização precoce, assunto que merece engajamento e debate por parte da sociedade; entretanto, por não fazer parte da finalidade dessa análise, esse tema não será aqui debatido.

Com toda a cidade em polvorosa por conta da presença dela e sem saber a quem recorrer, Wendy vai até a casa do professor primário Mr. Garrison e procura por Mr. Slave[124], o amante masoquista dele, que se veste o tempo inteiro como um integrante do *Village People*[125]. Ela explica para Mr. Slave que as meninas da cidade estão todas se tornando vadias

---

[123]Termo cunhado por Rojek.

[124]Senhor Escravo (escravo sexual – grifo nosso).

[125]Village People (povo do Village). O grupo ficou famoso nos anos 1970 por se tornar uma voz de liderança emancipatória do movimento gay. Suas canções mais famosas são: *YMCA* e *Macho man*. Seus integrantes apresentavam-se com fantasias de índio, bombeiro, encanador, policial, estereótipos de masculinidade.

como Paris. Ele então a desafia para um *Whore off*, uma competição para definir quem é a maior puta do pedaço. O gesto dele insinua que o comportamento de Paris é performático e portanto, superficial. Ela é um simulacro de puta, uma puta de boutique, ao passo que ele é uma puta no sentido *strictu*, uma puta de rua, do *Village*. Em *flashback*, aparece a infância de *Slave*, sendo molestado por outros meninos, graças aos seus trejeitos afeminados. Quem inicia o concurso é *Paris*, agarrando o mestre de cerimônias, enfiando sua língua boca adentro dele enquanto estimula seu pênis. Em seguida, ela executa uma *performance* erótica com cinco *gogo boys* hipertrofiados. O *gran finale* é a inserção de um abacaxi inteiro em sua vagina (figura 35).

Fig. 35: Paris Hilton. Extraída do episódio "Stupid spoiled whore video playset".

Mr. Slave assiste a tudo sentado em uma cadeira, impávido. Quando a cidade toda comemora a vitória certa de Paris, *Slave* faz o inesperado, absorve Paris para dentro de seu ânus, vencendo a disputa (figura 36).

Fig. 36: Extraída do episódio "Stupid spoiled whore video playset".

A abdução simbólica de Paris descortina a situação midiática dela enquanto *celetoide*. O destino de Paris é o limbo, o esquecimento em razão do vazio de sua obra (ou mesmo da inexistência de uma):

> Com essas mortes metafóricas, *South Park* tenta matar o star system. Eles expõem as crenças e posturas políticas das celebridades como equivocadas e ridículas; em seu mundo de cabeça para baixo, ninguém escuta as celebridades ou aceita a autoridade delas. Eles desacreditam o mito das celebridades pelo ridículo (JOHNSON-WOODS, 2007, p.195)

Figura 37: Paris Hilton é abduzida pelo intestino de Mr. Slave (esq.) no episódio Stupid Spoiled Whore Video Playset e Rosie O'Donell é abduzida pelo descontrolado *Trapper Kepper* de Cartman (dir.) em *Trapper Keeper*.

2.5.4. Tom Cruise

Tom Cruise protagoniza três episódios: *Trapped in the closet* e *200/201*[126]. A escolha do ator se deve provavelmente ao incidente ocorrido no programa de Oprah Winfrey (fig.38), conhecido como *The couch incident*[127],que rapidamente se espalhou pela internet e mostra o galã surtado, pulando no sofá e gritando. No programa de Oprah, Cruise falava sobre a Cientologia e sobre o casamento com a também atriz Kate Holmes (conhecida pela série dramática *Dawson's Creek*).

[126]Dividido em duas partes, o episódio leva esse nome simplesmente por se tratar do 200° episódio exibido.
[127]Incidente do sofá.

Fig. 38: O incidente do sofá. Extraída do episódio "200/201".

Em *Trapped in the closet*, Stan é reconhecido como a reencarnação[128] de Lafayette Ron Hubbard, fundador da Cientologia. O que causa verdadeiro frenesi entre seus adeptos, dentre eles Tom, que vai até a casa de Stan para visitá-lo. Ao ser questionado sobre as qualidades dramáticas do ator, Stan responde que considera Cruise um ator apenas razoável e complementa: "*claro, você não é nenhum (Leonardo) Di Caprio*". Rechaçado por aquele que acredita ser seu profeta, Tom Cruise tranca-se num armário e recusa-se a sair de dentro dele. O resto da trama se passa com Tom sendo interpelado por diversas pessoas, dentre elas John Travolta (outro adepto famoso da Cientologia) e Nicole Kidman (sua ex-esposa) que lhe pedem para sair de dentro do armário. O chiste afirma que Tom Cruise é homossexual.

Paralela à sátira a Cruise, desenvolve-se outra direcionada aos adeptos da Cientologia, religião das mais controversas, por ter sido fundada por um escritor de ficção científica. Além disso, a Cientologia acumula processos de ex-membros, tendo sido proibida em alguns países. Entre os mandamentos da Cientologia, Hubbard diz que qualquer meio é valido para silenciar por meio do medo os inimigos da Cientologia. No episódio em questão, durante a explicação do que consistiria a crença na Cientologia[129], o texto "os cientologistas realmente acreditam nisso" fica piscando na tela (figura 39). A sátira custou caro para o seriado, pois *Isaac Hayes*, dublador da voz de *Chef*, desligou-se do programa logo após este episódio.

[128]Em clara referência a rumores de que a filha de Tom, *Suri*, seria a possível reencarnação de *Hubbard*.

[129]Setenta e cinco milhões de anos atrás, o Universo estava superlotado. Para resolver o problema, o imperador galático Xenu decidiu apelar para o genocídio. Fez trilhões de prisioneiros, trouxe-os até a Terra em naves espaciais e jogou bombas atômicas para acabar com todo o mundo. Só que as almas desses seres, chamados *thetans*, ficaram vagando por aqui até encarnar nos primeiros *Homo sapiens*. E esse é o motivo de todos os conflitos e angústias da humanidade. Parece um roteiro de filme B, mas é o fundamento de uma religião: a Cientologia, que ficou famosa nos EUA como "seita das celebridades". (e*xtraído de http://super.abril.com.br/revista/ 254/materia_revista_285219.shtml?pagina=1 em 03/10/2011)*

Fig. 39: Cientologia. Extraída do episódio "Trapped in the closet".

Além da tradicional crítica *southparkiana* ao dogma religioso que pressupõe a fé na Cientologia, Parker e Stone procuram desqualificar Tom Cruise como ego-ideal. O galã seria, portanto, um fanático religioso que professa uma fé absurda e ridícula criada por um charlatão. Tom é retratado como um adulto infantilizado e mimado, incapaz de lidar com uma crítica negativa a respeito de sua performance profissional, além de ser homossexual enrustido.

Outro episódio que tem Cruise como protagonista é o episódio comemorativo de nº 200, exibido em duas partes. Neste, os alunos da *South Park Elementary School*[130] visitam uma fábrica de doces e Stan reencontra Tom Cruise, que estranhamente embala doces e exclama: "*Tom Cruise is a fudge packer*[131]". Como já foi dito anteriormente, *fudge packer* é uma gíria cuja tradução mais próxima em português seria *agasalhador de croquete*. Em ambos os casos, a expressão indica homossexualismo. Logo, mais uma vez, a orientação sexual do galã é posta em cheque. Farto de tanto desrespeito, Tom resolve convocar todas as outras celebridades já profanadas pela cidade para juntos processarem-na. O enredo carnavalesco reúne e sintetiza os elementos que fizeram de *South Park* um sucesso: a zombaria geral das celebridades, religiões, etnias e gêneros: "O mundo de *South Park* é poliglota, uma babel de linguagens dissonantes, sotaques, atos de fala e sons" (JOHNSON-WOODS, 2007, p.123).

Pode-se ler a crítica feita a Tom Cruise na mesma chave da crítica dedicada a Barbra Streisand. O fato de Tom Cruise ser famoso não lhe dá o direito de querer enfiar suas convicções pessoais goela abaixo das outras pessoas. Ou, ainda, não lhe dá o direito de agir

[130]Escola de ensino fundamental de *South Park*.
[131]Tom Cruise é um embalador de doces.

como um idiota, destruir um set de filmagem e tudo ficar por isso mesmo; além disso, outra vez a masculinidade dele é negada, assim como a imaturidade em lidar com "críticas". Em ambos os episódios são criticados os mesmos aspectos em Tom Cruise: o homossexualismo (que inviabilizaria a fantasia desejante do sexo oposto) e o chilique do ator no programa de Oprah, que denotaria imaturidade intelectual/emocional. Crítica semelhante foi feita ao ator Mel Gibson em *The passion of Jew*, em que Gibson é retratado como um lunático, masoquista e coprofilista. A crítica a Mel Gibson só pode ser entendida se relacionada diretamente ao contexto do lançamento do filme *The Passion of Christ*, dirigido por ele. A dramatização dos últimos dias de Jesus Cristo fez muito sucesso no mundo todo e também causou polêmica por conter cenas fortes de violência contra Jesus (especialmente por parte dos judeus), tendo o filme inclusive sido utilizado (de modo subversivo, por grupos de extrema-direita denominados neonazistas) para incitar uma nova onda de repúdio aos judeus. Nesse contexto, toda a narrativa do episódio visa relativizar a recepção do filme através da insana caricatura que é feita de seu diretor, pois coloca em dúvida a credibilidade de Gibson.

2.5.5. Alan Jackson

Pouco conhecido em solo brasileiro, Alan Jackson é um dos astros da música country norte-americana. Em 2002, Alan Jackson fez muito sucesso com a música "Where were you (when the world stopped turning)"[132]. A canção em homenagem à tragédia do *World Trade Center*, ocorrida em 11 de setembro de 2001, alavancou as vendas do álbum "Drive". Em comparação ao lançamento anterior de Jackson, intitulado "When somebody loves you (2000)", "Drive" vendeu quatro milhões de cópias apenas nos Estados Unidos, quatro vezes mais que o anterior, ocupando o primeiro lugar da parada *Bilboard* (o álbum anterior chegou a ocupar apenas a décima-quinta colocação). A canção lhe garantiu os prêmios de cantor do ano (2001), música do ano (2001) e álbum do ano (2002), pela academia de música Country. Cantor do ano, entertainer do ano, música do ano e álbum do ano (todos em 2002), pela Associação de música Country e também o prêmio máximo da indústria, o *Grammy* de melhor canção do ano de 2002.

[132] Aonde você estava (quando o mundo parou de girar).

Fig. 40: Alan Jackson. Extraída do episódio "A ladder to heaven".

Há quem enxergue na canção um esforço de Alan Jackson para verbalizar o sofrimento de toda uma nação e, assim, tentar simbolizar parte do real do atentado terrorista, proporcionando alívio diante do trágico evento. Assim, a atitude de Jackson seria sobretudo uma atitude solidária e desinteressada. Trey Parker e Matt Stone não pensam assim e, desse modo, o esforço de Alan Jackson foi parodiado por *South Park*, no episódio *A ladder to heaven*[133]. Nesse episódio, Kyle, Stan e Cartman são sorteados em um concurso feito por uma loja de doces, cujo prêmio consiste na quantidade de doces que eles conseguirem recolher em cinco minutos. No entanto, quem ficou de posse do bilhete premiado foi o finado Kenny. Por essa razão, os meninos resolvem construir uma escada que os leve até o céu para que possam falar com Kenny e pedir-lhe que devolva o bilhete. De posse de toda sorte de entulho, eles começam a construção da escada, o que chama atenção primeiro de seus parentes próximos. Desconhecedores do real motivo dos garotos, os adultos se sensibilizam com a própria interpretação feita por eles do gesto dos meninos e decidem incentivá-los a construir a escada. A comoção em pouco tempo toma conta do país inteiro e as pessoas vêm de toda parte do país para incentivá-los, incluindo Alan Jackson, que compõe uma canção especialmente para a ocasião:

> [Repórter]: Aqui está o cantor Alan Jackson. Ele é autor da canção Where were you (when the world stopped turning) e ele está aqui mais uma vez para capitalizar em cima do sofrimento das pessoas.

Alan Jackson mal termina sua performance e anuncia que tem uma caixa com seu novo CD à venda, o que faz a multidão correr para adquirir cada um o seu exemplar. A crítica faz eco não só ao trabalho de Jackson, mas a toda a indústria construída em torno da catástrofe:

[133]Uma escada para o céu.

Hollywood fez (e continua fazendo) mais de uma dezena de filmes[134], diversas canções foram gravadas e inúmeros concertos e homenagens foram realizados. Além disso, o episódio também cita uma corrida militar entre Estados Unidos e Japão para a construção de uma escada para o céu, pois segundo o serviço de inteligência norte-americano Saddam Hussein[135] estaria fabricando bombas lá. A corrida pela construção da escada faz eco à corrida espacial e também à maneira pela qual o governo norte-americano instrumentalizou a tragédia para justificar determinadas ações militares (dentre elas, a invasão ao Iraque e a consequente captura de Saddam Hussein) e biopolíticas (que incluem o aumento das exigências para entrada e permanência de imigrantes no país).

2.5.6. Christopher Reeve

Christopher Reeve, ator que ficou mundialmente conhecido por interpretar o Super-homem, na primeira adaptação dos quadrinhos para o cinema, foi satirizado em *South Park* no episódio *Krazy Kripples*[136], que trata de um assunto polêmico no mundo todo, em razão sobretudo da dificuldade de ciência e religião chegarem a um bom termo acerca dos limites éticos no que diz respeito à concepção da vida. O episódio começa com o show de *stand-up comedy* de Jimmy num auditório completamente vazio, exceto pela presença de Butters, que lhe explica que os demais foram prestigiar a visita de Christopher Reeve, que está na cidade para defender a liberação de pesquisas com células-tronco retiradas de fetos. Jimmy fica então indignado porque Christopher Reeve, uma celebridade que ficou "aleijada[137]" no curso de sua vida recebe maior atenção que ele, que nasceu aleijado. Reeve sofreu um acidente e ficou tetraplégico ao cair de cima de um cavalo em 1995. Desde então passou a lutar pela melhoria

---

[134]*Os Heróis* (2002), *A Última Noite* (2002), *Histórias de Nova York* (2005), *Voo 93* (2006), *Brigada 49* (2006), *Segredos de Estado* (2006), *Reine sobre Mim* (2007), *Loose Change* (2007), *Julie & Julia* (2009), *Amreeka* (2009), *Guerra ao Terror* (2009), *Remember Me* (2010) são os títulos mais conhecidos.

[135]Saddam Hussein foi capturado e morto em South Park muito antes de sua efetiva captura. Em *South Park*, Saddam Hussein vai para o inferno, onde torna-se amante do Diabo. Como a relação entre os dois não dá certo, o Diabo envia Saddam para o céu após fazer um acordo com Deus. Tudo isso acontece no episódio "*Probably*" (Provavelmente) da terceira temporada, cujo título responde à pergunta feita no episódio anterior "*Do the handicaped go to hell?*" (Os deficientes vão para o inferno? – tradução nossa).

[136]Aleijados malucos (tradução literal).

[137]Optou-se por traduzir o termo "cripple" da maneira coloquial que é empregada no episódio. Em outros episódios, a denominação *handicaped* (deficiente) ou *disability* (deficiência) já foi empregada. Talvez, o emprego do termo "cripple" tenha sido utilizado por duas razões: por se tratar da linguagem utilizada geralmente pelas crianças e, portanto, livre de eufemismos politicamente corretos e por permitir a ambiguidade necessária para que se desenvolvesse a trama paralela à trama principal, em que duas gangues rivais (Crips e Reds) travam uma sangrenta guerra territorial.

da vida de portadores de paralisia, tendo fundado a *Christopher & Dana Reeve Foundation*[138]. Também tornou-se um defensor da pesquisa com células-tronco e é justamente esse aspecto que serve como pano de fundo para a narrativa principal de *Krazzy Kripples*.

No que diz respeito a Reeve, sua caricatura é utilizada de duas formas: por um lado o programa crítica o fato de uma celebridade que se tornou "*deficiente*" gozar de privilégios que as demais pessoas não podem obter. A comoção causada pela tragédia pessoal de Reeve é hiperbólica e Jimmy, que desde o seu nascimento sofre com as dificuldades de viver em uma sociedade que não foi estruturalmente pensada para atender pessoas com dificuldades motoras, não recebe a mesma atenção. Ainda, se o prestígio de Reeve consegue impactar a decisão acerca da liberação de pesquisas com células-tronco, por que o simples fato de existirem milhões de pessoas como Jimmy não é relevante a ponto do mesmo ocorrer? Outro ponto a respeito da presença de Reeve é o modo como ele é retratado. A terapia dele consiste em sugar a medula dos fetos, diretamente (figura 41).

Fig. 41: Christopher Reeve. Extraída do episódio "Krazy Kripples".

Esse retrato bestial daquele que outrora representou o herói mais que humano remete à maneira pela qual aqueles que se posicionam contrariamente às pesquisas com células-tronco ancoram seu discurso. Para eles, a pesquisa com células-tronco é um assassinato. Essa postura é geralmente associada a uma visão do processo biológico que acredita que a vida existe desde a concepção. A opinião contrária é amparada em suposições jurídicas, que marcam o nascimento como início efetivo da vida, em termos jurídicos.

O episódio destaca-se também por um fato até então inédito: sabe-se que os personagens Stan Marsh e Kyle Broflovski são *alteregos* dos criadores da série, Trey Parker e Matt Stone, respectivamente (JOHNSON-WOODS, 2007, p.184). E em todas as aparições

[138]http://www.christopherreeve.org/site/ (acesso em 02/05/2012).

destes personagens, sempre que são convocados a responderem sobre o tema, eles recusam a convocação e preferem não opinar. Entende-se que, nesse momento, eles estão se posicionando não como Stan e Kyle e sim como Trey e Matt. Ao mesmo tempo que o episódio gera polêmica e provoca discussão, os enunciadores evitam que suas visões de mundo ofusquem o real interesse: debater a questão. Cientes de sua reputação como *bullers* das celebridades e conhecidos pelos recursos hiperbólicos de que lançam mão para profanar não apenas as celebridades mas o funcionamento social da civilização ocidental, com seus ídolos de papel, seus excessos de consumo e sua alienação inimputável, relacionar o tema da legitimidade das pesquisas com células-tronco diretamente à imagem de Trey e Parker poderia servir como munição para construção do discurso contrário. Outra possibilidade de interpretação sobre o posicionamento deles em relação a essa questão é a de que o debate das células-tronco constitui dois grupos nítidos: um deles, progressista e o outro extremamente conservador. Como Parker e Stone já se pronunciaram diversas vezes a respeito de suas posições políticas e sempre se colocaram como optantes da coluna do meio, entre os dois extremos, satirizando os excessos de ambos, essa abstenção reafirmaria essa posição, uma vez que a assunção de uma posição (que inclusive acreditamos que eles tenham) poderia estigmatizá-los como "conservadores" ou "liberais" em outros âmbitos.

2.5.7. Britney Spears

Em *Britney's new look*[139], Britney Spears, farta da perseguição dos *papparazzi* e das pressões do sucesso, tenta se suicidar, atirando contra a própria cabeça com uma arma de grosso calibre. Absurdamente, ela sobrevive sem o cérebro e boa parte da face, restando somente a parte inferior do rosto, o que compromete sua fala (ela passa a falar como Kenny) e, consequentemente, sua carreira como cantora. Não é o que pensa seu empresário, e ela é posta num estúdio de gravação poucos dias após a tentativa de suicídio. Trata-se de referência clara à vida de Britney, que ficou famosa muito cedo e, por pouco, não perdeu totalmente o rumo de sua carreira e da vida pessoal, tendo inclusive perdido a guarda dos filhos. Uma série de polêmicas, casamentos-relâmpago e dependência química quase destruíram sua carreira. Ela engordou muitos quilos, um pecado capital numa indústria que utiliza a música para vender uma série de outros produtos, inclusive o modelo de sucesso de si próprio, que inclui a

[139] O novo visual de Britney.

bem-sucedida administração do corpo. Se na vida real pode-se dizer que ela, metaforicamente, perdeu a cabeça, em *South Park* ela perde literalmente a cabeça (figura 42).

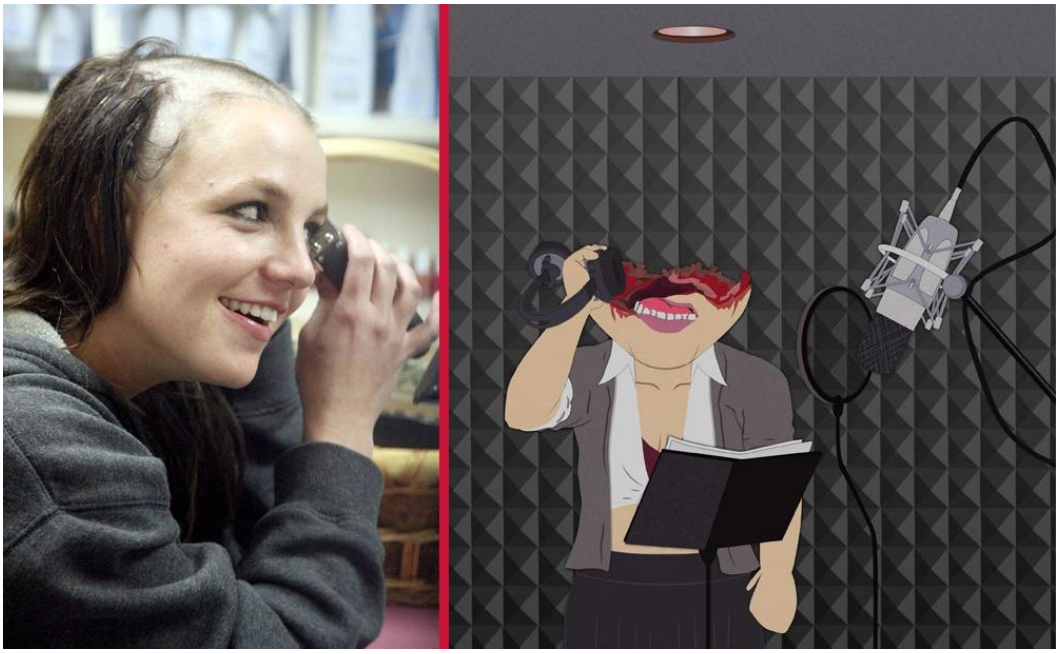

Fig. 42: Britney Spears. Extraída do episódio "Britney's new look".

Num enredo inspirado em "Colheita Maldita"[140] Britney deve ser sacrificada para que a safra de milho daquele ano seja farta. É o que Stan e Kyle descobrem ao tentar ajudá-la a fugir dos *papparazzi* e reencontrar os filhos. O que mais nos chama atenção neste episódio é o fato de que não são apenas as celebridades que passam por maus bocados em *South Park*. Empresários e agentes, em geral, são retratados de maneira pouco lisonjeira (*Chef Aid*, *Wing*, *Something to do with your finger*, entre outros). O empresário cultural é sempre um explorador, que nada faz e recebe dez por cento de tudo que a celebridade amealha. O episódio também retrata o trabalho dos *papparazzi*, cujas constantes perseguições às celebridades em busca de *flashs* exclusivos teria o propósito de incomodá-las a ponto de elas morrerem (referência clara à morte da princesa Diana). Ou seja, os sacrifícios humanos aparecem domados pela cultura e, no entanto, permanecem sendo sacrifícios humanos. Outro ponto a destacar nesse episódio é o fato de que todos os adultos conhecem o funcionamento desse sacrifício. Transposto para a indústria de massa e fonográfica, o que Parker e Stone querem dizer é que a indústria cultural opera através da superexposição da imagem de uma celebridade por um período curto de tempo e depois a descarta, e que a sociedade em geral tem total conhecimento dessa estrutura e, mesmo assim, participa e aceita esse *modus*

[140] Chidren of the corn, escrito por Stephen King.

operandi. A celebridade em questão é posta como vítima das circunstâncias, tem sua privacidade devassada e a imagem desgastada. A promessa de sucesso perene é ilusória e, portanto, o futuro da celebridade é sempre incerto. Ao final do episódio, a safra do milho é excelente e na TV aparece a nova estrela *teen*, Hanna Montana. *Randy Marsh* exclama satisfeito: *parece que a próxima safra será ainda melhor*. Podemos entender a colheita do milho como o lucro da indústria. Como um todo, o episódio objeta a obsolescência programada da indústria cultural. A desvalorização da imagem de Britney existe, ainda que ela seja vitimizada. Embora menos ácidado que geralmente as caricaturas de South Park costumam ser, a desvalorização de Britney é retratada pelo fato de que ela não tem vontade própria. Ela continua obedecendo a seus empresários mesmo depois da tentativa de suicídio, cuja motivação seria sua inaptidão para lidar com as pressões do sucesso. Portanto, Britney e as demais celebridades seriam privadas de sua autonomia e, assim, servas do capital.

2.5.8. Michael Jackson

Michael Joseph Jackson dispensa apresentação. Ficou famoso ainda quando criança, como integrante do conjunto musical *Jackson 5* (junto com seus irmãos). Como artista solo alcançou um patamar de sucesso inimaginável. O álbum *Thriller*[141] (1982) vendeu 110 milhões de cópias, mais que o dobro de *The Dark Side of the Moon* (*Pink Floyd*), o segundo colocado, com cinquenta milhões de unidades, lançado quase dez anos antes. Michael ficou conhecido como o *Rei do Pop*. Os recordes de sua carreira musical impressionam e, junto com eles, os episódios polêmicos. Seu comportamento excêntrico rendeu um apelido, *Wacko Jacko*[142] e lhe trouxe muitos problemas, inclusive duas acusações de assédio sexual: em 1993, contra Jordan Chandler, com 13 anos na época, que terminou em acordo e, em 2003, contra Gavin Arvizo, arquivada por falta de provas. Também pesaram sobre ele diversas acusações: mudança de cor, cuja justificativa seria o vitiligo; homossexualismo e pedofilia, embora tenha sido casado duas vezes, com Lisa Marie Presley, filha de Elvis Presley e também com Debbie Howe, enfermeira que trabalhava para ele. Talvez sua maior excentricidade tenha sido a

[141] http://www.mtv.com/news/articles/1616273/michael-jackson-dominates-charts-third-week.jhtml (acesso em 02/05/2012).
[142] Wacko (corruptela de Wacky, que significa: maluco, pirado, Doido).

construção de *Neverland*[143]. O nome é inspirado no livro *Peter Pan* (J.M. Barrie), sobre um jovem que se recusa a crescer. E foi justamente a recusa em crescer que lhe rendeu as acusações de homossexual e pedófilo, pelo hábito de conviver com crianças. Também é questionada a paternidade de seus três filhos: Bruce Joseph Jackson, Paris Jackson e Prince Michael Jackson II (Conhecido como *Blanket*[144]). Os dois primeiros seriam filhos de Arnold Klein, dermatologista do astro. A polêmica vida de Michael inclui ainda episódios de abuso físico e psicológico por parte de seu pai ainda na infância, que chicoteava Jackson e seus irmãos para que ensaiassem por diversas horas. Jackson protagonizou dois episódios em *South Park*, *The Jeffersons* (exibido em 21/04/2004) e *Dead Celebrities* (exibido em 07/10/2009, pouco mais de três meses após a morte do cantor). Apesar do hiato de tempo considerável entre os dois episódios, alguns pontos de crítica parecidos são levantados em ambos, especialmente no que diz respeito à exploração feita pelos *media* em torno de Michael, vivo ou morto ele é garantia de polêmica, audiência e fortuna.

Em 2004, quando *The Jeffersons* foi exibido, Jackson enfrentava a segunda acusação de abuso sexual. O episódio conta a história do Sr. Jefferson (Michael Jackson) e seu filho *Blanket* (definitivamente, sutileza não é o forte de Parker e Stone). Jefferson e seu filho se mudam para *South Park* fugindo da ignorância das pessoas (segundo ele). A casa de Jefferson é um deleite para as crianças, pois ela simula o que seria *Neverland*, um rancho com zoológico e parque de diversões, onde Jefferson, Blanket e as crianças de *South Park* passam dias inteiros se divertindo. Do começo ao fim do episódio são feitas referências ao estilo de vida excêntrico dele. Ele se veste como *Peter Pan*, ameaça jogar Blanket da janela da casa (em alusão ao incidente da sacada, que repercutiu negativamente para Jackson), dorme na mesma cama com Stan, Blanket, Kyle e Cartman (figura 43). Além disso, seus maneirismos vocais e corporais são parodiados, bem como as inúmeras cirurgias plásticas as quais o astro se submeteu. Também sua mudança de cor é citada, pois os policiais de *South Park* perseguem Jackson por seus registros legais acusarem a cor negra, no entanto, no ato da prisão se deparam com um sujeito branco, o que os deixa sem saber o que fazer, já que o episódio explicita que o crime pelo qual Jackson era investigado era basicamente ser negro e rico, uma vez branco, não haveria razão para prendê-lo.

---

[143]Terra do Nunca, um rancho de 2.7 mil acres a duzentos quilômetros em *Los Angeles* e que inclui um parque de diversões e também um zoológico, além de uma gigantesca mansão.

[144] Blanket (Cobertor). O apelido de cobertor se deve ao fato de Michael Jackson ter exposto o filho da janela de um hotel, cobrindo seu rosto com um cobertor. A brincadeira repercutiu muito mal, dado o risco de injúria física ao bebê.

Fig. 43: Michael Jackson. Extraída do episódio "The Jeffersons".

O episódio mostra Jackson literalmente desmoronando enquanto persegue o seu ideal de juventude eterna. Perseguido pela polícia e pelas famílias de South Park, ele se deteriora rapidamente, em analogia a sua carreira e também à vida pessoal (figura 44).

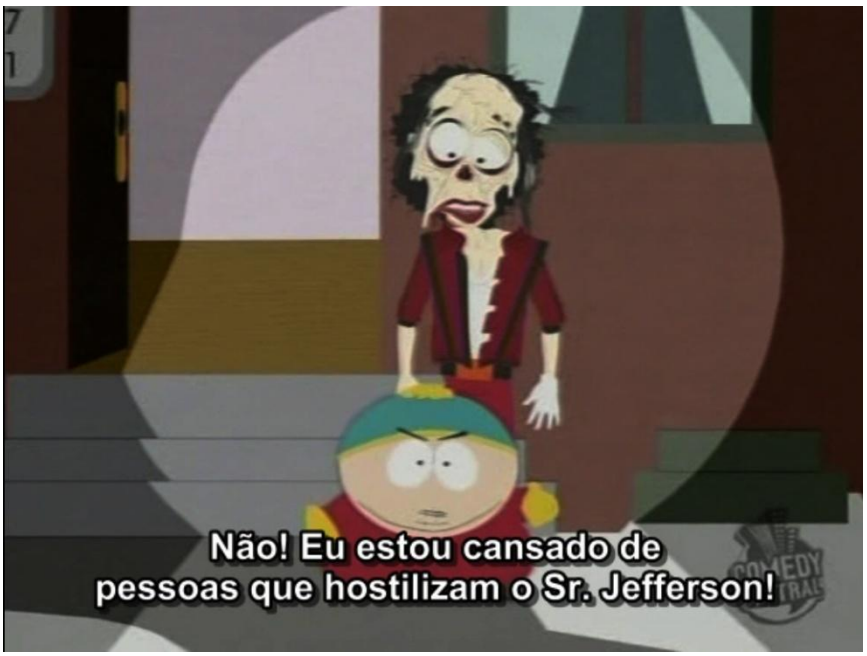

Fig. 44: Michael Jackson. Extraída do episódio "The Jeffersons".

Já em *Dead Celebrities*, Ikey começa a visualizar celebridades mortas, num roteiro que remete ao filme *Sexto Sentido* (1999)[145]. A razão de as celebridades assombrarem o irmão

[145] *Blockbuster* escrito e digido por M. Night Shyamalan e estrelado por Bruce Willis e Haley Joel Osment arrecadou US$ 672,806,292 milhões mundialmente. A estória gira em torno de um menino com poderes paranormais. A frase "Eu vejo pessoas mortas" (I see dead people) foi parodiada por diversas outras produções. Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0167404/ (Acessado em 19/08/2012).

mais novo de Kyle é que estão todas presas no purgatório[146] porque a alma de Michael Jackson não aceita a morte e termina por encarnar no corpo do pequeno Ikey. A solução que os garotos encontram é realizar aquilo que em vida Michael jamais conseguiu: ser uma criança branca do sexo feminino. Para isso, eles inscrevem Ikey num concurso de beleza infantil. Ao final, após vencer o concurso, a alma de Jackson enfim se sente livre para ir embora.

Além da caricatura negativa em relação a Michael Jackson, em ambos os casos, por razão de sua conduta excêntrica e infantil, o que também emerge nos episódios é a crítica ao culto encenado tanto pelos *media* quanto pelos fãs. O culto ao cantor emerge de sua morte e é instrumentalizado pela indústria, que abarrota as prateleiras com uma série de produtos de qualidade e procedência duvidosa. Tudo vira comércio, inclusive os ingressos vendidos para os concertos que ele se preparava para fazer na ocasião de sua morte. A própria filha declarou que algumas vozes gravadas para o álbum póstumo lançado não são do cantor e sim de um sósia. O que Parker e Stone querem dizer em *Dead Celebrities* é: "deixem a alma de Michael Jackson descansar". O episódio é um ataque à infantilidade de Jackson; sobretudo, é uma crítica à indústria, a mesma que o crucificava pelas acusações de abuso, pela displiscência em expor seu filho na janela de um hotel, pelas máscaras cirúrgicas utilizadas em público, pelos balões de oxigênio em *Neverland*, e que passou a canonizá-lo após sua morte. Em última análise, é uma crítica também aos *pseudofãs* que emergiram de sua morte e passaram a idolatrá-lo. Assim como em *Britney new looks*, o programa sugere que há limites para a exploração da imagem das celebridades e, invariavelmente, público e *star system* ultrapassam esses limites.

[146] O purgatório seria igual a área de espera para embarque dos aeroportos. Essa não é a primeira vez que *South Park* critica o sistema aeroportuário norte-americano. Em *The Entity*, farto do caos aeroportuário. Mr. Garrison inventa um novo veículo cujo selim tem o formato fálico e é acoplado ao ânus do usuário. Para movimentar o novo veículo, chamado 'It', o usuário necessita chupar um outro controle frontal de formato fálico e movimentar outros dois controles de mesmo formato com as mãos, ou seja, para que o invento de Garrison funcione é necessário simular sexo anal, oral e masturbação ao mesmo tempo. Ainda assim, é considerado melhor do que as condições que as cias. aéreas propiciam aos seus usuários. O veículo tem como garoto-propaganda o ator John Travolta, que em *Trapped in the closet* também se tranca no armário com Tom Cruise.

Considerações Finais

Interpretamos alguns episódios de South Park em que celebridades específicas foram "profanadas" (cf. Agamben) como forma de exemplificar os conceitos desenvolvidos no decorrer da pesquisa. Além de Barbra, Bono, Cruise, Hilton, Jackson e Reeve, dezenas de outras celebridades tiveram sua carreira e/ou aspectos de suas vidas pessoais satirizados por Parker e Stone. Via de regra, a alteridade da celebridade é sempre desqualificada e a celebridade é posta ora como ridícula (Mel Gibson, Ben Affleck, George Bush, Al Gore, entre muitos outros), ora como maléfica (Rob Reiner, Barbra Streisand, Sally Struders, entre tantos outros). Não é uma alteridade posta em posição de igualdade para um debate franco. É como se o espaço do programa fosse dedicado à *vendetta*. Ao atingir o ponto extremo de desvalorização das celebridades, podemos interpretar que a crítica efetuada pelos enunciadores envereda-se por um viés ideológico. A celebridade é, então, dessubstancializada totalmente.Talvez pela necessidade sentida de mostrar o outro lado da moeda numa sociedade que exalta as celebridades, justamente pelo diametralmente oposto, jogando-lhes na lama. Ainda assim, acreditamos que a intenção hiperbólica dos enunciadores seja estruturada para a obtenção de dois objetivos: primeiro, o efeito cômico que gera e, segundo, o efeito filosófico, que faz com que nos questionemos a cerca da função das celebridades enquanto modelos de identificação válidos. Se toda a audiência do programa o percebe da mesma maneira é algo que não se pode afirmar, no entanto, em resposta àqueles que acusam o programa de ser uma influência negativa fazemos coro à proposição de Richard Hanley: "Sejam melhores pais, sejam melhores cidadãos, sejam pessoas melhores. A única maneira de derrotar um programa como South Park, se este é o seu objetivo, é tornando-se as pessoas que eles acreditam que faltam no mundo. Num mundo cheio de modelos éticos positivos, um programa como *South Park* se tornaria irrelevante" (2007, p. 269).

Como resultado da investigação a respeito da importância da celebridade na contemporaneidade, emerge a percepção de que a celebridade adquire em nossa sociedade determinado poder. Não apenas o poder em seu caráter estritamente material, de adquirir bens e viver as mais diversas experiências. O poder investido sobre a celebridade é de natureza biopolítica. Para Rojek (2001, p.15), a celebridade resulta de três processos históricos, o surgimento de uma sociedade democrática, o declínio da religião organizada e a comoditização do cotidiano, através da forma-mercadoria. Rojek assinala ainda que "o propósito da cultura de celebridade é guiar o populacho para o consumo imitativo" (Idem,

p.38). Numa época em que a celebridade se distigue dos demais por um processo que Rojek denomina “celebrificação” (Idem, p.195) e é transformada em ego-ideal, distanciando-se assim dos demais e prostrando-os em um universo escasso de realizações que como procuramos demonstrar desemboca em violência narcísica como manifestação da frustração, presenciamos o surgimento de um programa que simbolicamente transborda essa violência de volta para as celebridades e, desse modo, visa justamente destituir o poder das mesmas. No entanto, a crítica efetuada por *South Park* não se limita ao pessimismo da exposição crua de um real que diz respeito ao vazio dos modelos célebres contemporâneos. Identificamos um esboço crítico que legitima a existência de modelos identificatórios mais substanciosos, que abordaremos no capítulo a seguir.

3.
O que Brian Boitano faria?

> O mundo é uma comédia para aqueles que pensam. Uma tragédia para aqueles que sentem.
>
> Horace Walpole

Quando Andy Warhol cunhou a profética sentença: *um dia todos terão seus quinze minutos de fama*, talvez não tivesse a dimensão exata do quanto estaria certo. Em tempos de superprodução semiótica de celebridades, a vida útil sob os holofotes é cada vez menor. Segundo *Bauman*, numa sociedade *líquidomoderna:* "As subidas e descidas são tão rápidas quanto o lançar do dado e ocorrem sem aviso, ou quase. A fama atinge rapidamente o ponto de ebulição e logo começa a evaporar" (BAUMAN, 2005a, p. 112).

Tratamos anteriormente do universo de *South Park* (capítulo I) e do investimento semântico e discursivo pouco ortodoxo que este aplica sobre o termo *celebridade* em suas narrativas (capítulo II). Conforme exposto anteriormente, a análise do *corpus* fez constatar que as celebridades são profanadas em *South Park*, grosso modo, em razão de determinadas posturas relacionadas ao *status* célebre que adquirem. Em outras palavras, a desconstrução operada busca subtrair-lhes o *status* especial que lhes foi atribuído e através do qual são reconhecidas socialmente.

Numa passagem de *Como ler Lacan*, Žižek cita um trecho de Ricardo II, de *Shakespeare*, em que, ao pedir a coroa para Ricardo, Henrique é surpreendido com o que Žižek chamou de um paradoxo pragmático insustentável:

> (...)você quer que eu lhe dê a coroa e assim faça de você um legítimo soberano, mas a própria situação em que me põe me reduz a nada e a ninguém, privando-me portanto da própria autoridade que tornaria o gesto que você quer que eu execute um performativo eficaz (ŽIŽEK, 2010, p. 90).

Não seria exatamente o mesmo processo que a série opera? Ao reduzir a celebridade a nada e a ninguém, subtrai o caráter que legitima a celebridade enquanto tal. Posto isto, fica claro que não se trata de uma abordagem apelativa e gratuita e sim de um esforço consciente que busca dessacralizar um discurso que se pretende hegemônico: o da especialidade da *celebridade*. Tratar esse enfoque como uma totalidade seria ignorar o fato de que, apesar de ser menos recorrente, o programa vislumbra a possibilidade de uma relação entre fãs e

celebridades menos pautada pela dominação da indústria cultural que transforma a cultura em mercadoria a ser passiva ou mesmo animadamente consumida. Um dos primeiros episódios a realizar este tipo de abordagem foi *Mecha-streisand* (1997), no qual Sidney Poitier[147] (ator conhecido por *Ao mestre com carinho*, 1967 e *Uma voz nas sombras*, 1964, filme pelo qual foi premiado com o Oscar de melhor ator, entre outros) e Robert Smith[148](vocalista da banda inglesa *The Cure*) são transformados em heróis para combater uma gigante Barbra "*Mecha-Streisand*" que ameaçava destruir o planeta, numa estrutura narrativa importada dos seriados japoneses que fizeram sucesso na década de 1990. *Poitier* foi um dos primeiros atores negros a conseguir papéis de destaque no cinema hollywoodiano e talvez o primeiro a assumir o papel de herói. Obviamente, a identificação com o herói é um dos pilares do cinema moderno e a identificação entre o público e os personagens acaba sendo transferida para o ator, cujo caráter quase sempre não corresponde ao caráter do herói da tela (e nem pode, dado o alto grau de idealização desta relação). A recorrência de papéis similares acaba por estigmatizar determinado ator e tornar difusa a separação entre personagens e intérpretes. No entanto, segundo Rojek: "a construção e apresentação da celebridade envolve um rosto público imaginário. No caso de celeatores não existe um eu-verídico, e o rosto público é totalmente uma criação ficcional" (2001, p. 29). No caso de Smith (fig.45), em face do seu trabalho musical autoral e de não representar diferentes papéis, pode se atribuir maior autenticidade à idealização.

Fig. 45: Robert Smith. Extraída do episódio "Mecha-streisand".

[147]Sidney Poitier recebeu em 2002 um segundo oscar, pelo conjunto de sua obra: por suas performances extraordinárias e sua unica presença na tela e por representar a indústria com dignidade, estilo e inteligência. Fonte: http://www.imdb.com/name/nm0001627/awards (21/04/2012).

[148]Em atividade desde 1976, a banda vendeu mais de 30 milhões de cópias mundialmente, tendo lançado 14 álbuns oficiais e uma sorte de compilações e singles. Robert Smith é o principal compositor e o único integrante a participar de todas as gravações. Além disso, seu visual tornou-se um ícone do movimento gótico, sendo copiado por outros artistas e por diversos fãs.

Em ambos os casos, no entanto, uma postura discreta e sem afetação podem justificar o investimento positivo feito pelos criadores da série sobre os mesmos. Em contraponto à postura de Barbra Streisand, Tom Cruise, Bono, Russel Crowe, entre tantos que abertamente fazem uso recorrente de seu *status* célebre para promover debates públicos de seus interesses, Smith e Poitier são figuras discretas. Tom Cruise tenta converter o mundo todo à Cientologia. Barbra Streisand ameaçou nunca mais se apresentar no estado do Colorado caso uma lei negativa à união homossexual fosse aprovada no Estado. É contra determinado pedantismo que assola *Hollywood* que Parker e Stone se levantam: "Parker e Stone satirizam celebridades que usam sua fama e poder para disseminar uma visão de mundo sociopolítica linha dura, tanto de esquerda quanto de direita" (BECKER *in* WEINSTOCK, 2008, p.152).

O melhor exemplo para ilustrar essa posição dentro da estrutura narrativa de *South Park* é a presença recorrente do patinador estadunidense Brian Boitano. Boitano (fig.46) é um típico herói norte-americano: campeão nacional, mundial e olímpico de patinação no gelo (há que se levar em consideração a veneração norte-americana pelos esportes) ele retornou ao cenário esportivo internacional seis anos depois de ter se aposentado para participar de mais uma olimpíada. Detalhe: conseguiu se rebaixar de atleta profissional para amador para que pudesse disputar novamente os jogos olímpicos de inverno de 1994. A primeira aparição dele em *South Park* foi no episódio piloto *Spirit of Christmas*. Boitano sempre surge como um ego-ideal, uma referência de virtude na qual os meninos buscam inspiração para encarar os desafios que aparecem. No longa-metragem musical *South Park: maior, melhor e sem cortes* (1999), Boitano ganhou inclusive uma canção na trilha sonora chamada *What would Brian Boitano do?*[149] Na canção, a pergunta: *o que Brian Boitano faria se estivesse aqui agora?* é intercalada com frases como: "ele chutaria uma bunda ou duas, isso é o que Brian Boitano faria, pois Brian Boitano não leva desaforo de ninguém pra casa".[150]

---

[149]What would Brian Boitano do/ If he was here right now/ He'd make a plan And he'd follow through/ That's what Brian Boitano'd do/ When Brian Boitano was in the olympics/ Skating for the gold/ He did two sow cows and a triple lutz/ While wearing a blind fold/ When Brian Boitano was in the alps/ Fighting grizzly bears/ He used his magical fire breath/ And saved the maidens fair/ So what would Brian Boitano do/ If he were here today/ I'm sure he'd kick an ass or two/ That's what Brian Boitano'd do/ I want this V-chip out of me/ It has stunted my vo-ca-bu-lar-y/ And I just want my mom/ To stop fighting everyone/ For Wendy I'll be an activist, too/ Cos that's what Brian Boitano would do/ And what would Brian Boitano do/ He'd call all the kids in town/ And tell them to unite for true/ That's what Brian Boitano would do/ When Brian Boitano travelled through time/ To the year 3010/ He fought the evil robot kings/ and saved the human race again/ And when Brian Boitano built the pyramids/ He beat up Kubela Kong/ Cos Brian Boitano doesn't take shit from an-e-y-body/ So lets all get together/ And unite to stop our mom's/ And we'll save Terrance and Phillip too/ Cos that's what Brian Boitano do. (letra extraída de http://www.southparkstudios.com).

[150]*Brian Boitano does not take shit from anybody* (Brian Boitano não aceita merda de ninguém seria a tradução literal - grifo nosso).

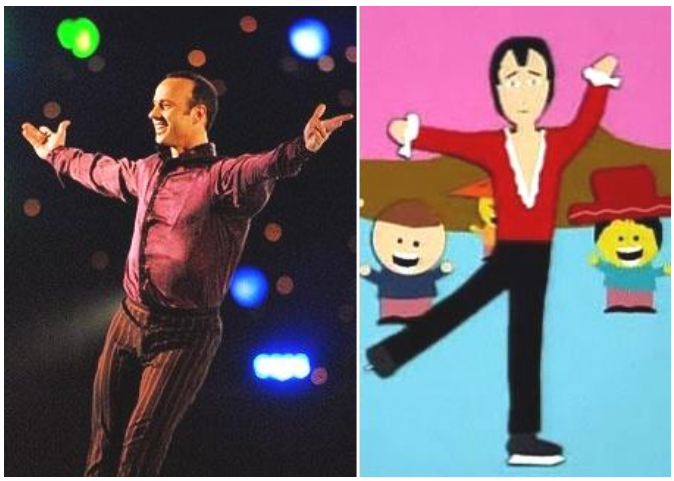

Fig. 46: Brian Boitano. Extraída do episódio-piloto "The Spirit of Christmas".

Curiosamente, Brian tornou-se mais famoso após as referências feitas a ele no programa. Ganhou um programa de culinária chamado *What would Brian Boitano make?* e também recebeu um premio *Emmy* por sua atuação em *Carmen on ice*. Além de Brian, outros artistas receberam tratamento positivo em *South Park*: Jennifer Aniston emprestou sua voz para uma professora primária (*Rainforest Schmainforest)*. Também a banda *Primus* (que escreveu o tema de abertura que há mais de quinze anos é utilizado pelo programa), Elton John, Ozzy Osbourne, Meat Loaf, Coolio, Red Hot Chilli Peppers, Rancid, entre outros, participaram do episódio *Chef Aid*. Todos eles são retratados positivamente como músicos talentosos e pessoas de boa índole, em contraste com o retrato estereotipado do diretor da gravadora *Capitalist Records*, extremamente ganancioso, mesquinho e nem um pouco sensível à qualidade musical[151]: "Com dois músicos dirigindo a série, a música tem sido usada abertamente mais como um dispositivo narrativo [...] Claro, a música não existe no vácuo e a indústria musical se encontra sob chumbo grosso em diversos episódios" (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 124 – tradução nossa).

Além do episódio *Chef Aid*, de 22 minutos de duração, foi produzido um CD com a trilha sonora, um sucesso de vendas mundo afora, tendo sido editado em diversos países, inclusive no Brasil e também um *mockumentário* que conta com a participação dos mesmos artistas, desta vez em carne e osso. Outros artistas que passaram incólumes pela programa foram a banda inglesa *Radiohead,* cujo terceiro álbum, *OK Computer* foi eleito o melhor disco do século XX numa eleição feita pela revista *Rolling Stone,*e o guitarrista Slash, famoso por ter integrado a banda *Guns n' Roses* entre 1987 e 1994 (período em que a banda gozou do

[151]A sinopse reduzida do episódio foi comentada no capítulo I.

status de *maior banda de rock'n'roll do mundo*) e que trilha hoje um caminho consistente e sem afetação pelo rock alternativo.

Por que determinados artistas gozariam de *status* privilegiado neste verdadeiro moedor de celebridades que é o programa *South Park?* Para responder a essa pergunta é necessário comparar a trajetória destes artistas com a própria trajetória do programa. No caso da banda *Radiohead*, no final da década de 1990, após dois álbuns comercialmente bem-sucedidos e alguns milhões de cópias vendidas, eles produziram o álbum *OK Computer*, com sonoridades estranhas e predominância de ruídos. Descrito como um suicídio comercial pela própria banda, o álbum, no entanto, foi ovacionado, sendo até hoje o mais vendido da carreira da banda, tendo recebido inúmeros prêmios. Desde então, a banda tem lançado trabalhos cada vez mais experimentais, suas músicas não obedecem aos *standards* fonográficos (verso-ponte-refrão). Também seus vídeoclips oscilam entre o cinematográfico e o experimental, sendo que em um deles o vocalista Thom Yorke canta usando um capacete que vai sendo preenchido com água e ele parece que está realmente se afogando. Avessos a entrevistas e longas turnês, lançaram seu sétimo trabalho, *In Rainbows* (2007) primeiro pela internet, de maneira independendente, sem preço fixo. Os fãs poderiam pagar o que quisessem pelo álbum. Talvez seja a atitude anticapitalista da banda que lhe garanta um salvo-conduto. Com base neste mesmo raciocínio, o guitarrista *Slash* conseguiu não somente escapar da navalha mas recebeu o *status* de entidade nórdica no episódio *Crack Baby Athletic Association* (2011). A narrativa principal deste episódio trata a respeito de crianças que nasceram viciadas em crack pelo fato de suas mães serem também viciadas. Cartman descobre uma forma de ganhar dinheiro com isso e cria a Associação atlética de bebês viciados em craque. Os bebês disputam uma pedra de crack num jogo similar ao basquetebol e os vídeos são colocados na internet para que sejam feitas apostas. Devido ao sucesso, a gigante *EA Sports* está interessada em licenciar o jogo para diversas plataformas eletrônicas, sob a condição de que Slash se apresente no lançamento do jogo. Como a busca por Slash se mostra impossível, os pais revelam para as crianças que o guitarrista não existe. Segundo o pai de Clyde, Slash não é real, ele é um sentimento no coração das pessoas. Ele seria um mito que representaria fraternidade e caridade baseado em *Vunter Slash*[152], mito nórdico (que obviamente não existe na mitologia nórdica).

[152]A imagem extraída do episódio mostra um livro de mitologia com imagens e a estória de Vunter Slash. O texto que aparece abaixo das imagens comenta o estilo de Slash e o compara com os atuais guitarristas do Guns n' Roses: "e do oeste montou Vunter Slash/ machado na mão e as armas de Tracii em sua volta/ amado por crianças de toda parte e um artista solo completo por sua conta própria/ Não se deixe enganar pelo

Fig. 47: Vunter Slash. Extraída do episódio "Crack Baby Athletic Association".

Slash fez muito sucesso entre as décadas de 1980 e 1990. Como principal guitarrista do grupo *Guns n' Roses* ganhou fama e fortuna. Depois que a banda se separou em 1994, seguiu um caminho alternativo e montou uma banda que leva seu nome (*Slash's Snakepit*). O nome é uma alusão a um *hobbie* do guitarrista (criar cobras). Atualmente, ele promove seu segundo álbum solo. Além disso, Slash participou de discos e shows de diversos artistas, incluindo Michael Jackson. Mas o que talvez pese a favor dele é o fato de jamais ter aceitado um convite para tocar novamente com Axl Rose (vocalista e dono da marca *Guns n' Roses*), numa atitude rara no *mainstream* musical, em que integrantes de diversos grupos retornam aos palcos para turnês caça-níqueis, mesmo quando se sabe que grandes ressentimentos (não superados) os afastaram. Essa radicalidade, tanto por parte de Slash quanto do *Radiohead*, pode ser interpretada como respeito aos fãs, respeito principalmente da arte enquanto tal. São atitudes anticapitalistas e que, portanto, vão na direção contrária ao da indústria fonográfica, que confunde vender música enquanto experiência sensível com vender pedaços de plástico. A crítica aqui enviesa para uma crítica adorniana da indústria fonográfica justamente pelo fato de essa indústria ser uma das que mais tem demorado a se adaptar à realidade dos formatos digitais. Na outra ponta dessa corda, artistas como a banda de *heavy metal Metallica* (que processou o programa de troca de arquivos *Napster*) foram devidamente satirizados pelos *bullers* de *South Park*. Em *Christian Rock Hard*, Cartman aposta com Kyle que consegue ganhar um disco de platina antes da banda deles, chamada *Moop*[153]. Para isso, Cartman irá

---

fraseado falso de Buckethead e Robin Finch(apesar de Buckethead poder rasgar totalmente, quero dizer, você já viu esse cara?)/ E das cinzas do fogo rápido surgiu uma lenda".

[153]Moop é uma gíria que pode ter mais de um significado, desde simplesmente grande bastardo estúpido (big moop) até descrever o ato de defecar pela manhã (Morning moop) ou como acrônimo de *Matter out of place*, em alusão a lixo em local inapropriado. Fonte: http://www.urbandictionary.com/define.php?term=moop&defid=3340130 (acessado em 19/08/2012).

gravar um disco de rock cristão, pois, segundo ele, mesmo sem conhecer profundamente a fé cristã, ele a conhece o suficiente para explorá-la.

Essa atitude é típica dos empresários da indústria de massa, portanto a crítica empreendida pelo cartum opera num registro próximo ao da crítica frankfurtiana. Bem, essa parte da narrativa já foi explorada anteriormente (no tópico Adorno visita *South Park*). O que nos interessa é a crítica relativa à banda fictícia *Moop*. Kyle, Stan e Kenny resolvem fazer *downloads* de músicas de diversos artistas, em busca de influências para seu próprio trabalho. Durante os *downloads*, a casa é invadida por uma força-tarefa do FBI (mais preparada para um ataque terrorista, diga-se de passagem) e leva os três para a prisão. Depois, eles são obrigados a fazer um *tour* para entender porque a pirataria é errada e como ela é prejudicial para a manutenção de toda a escala produtiva cultural. Nesse *tour*, Lars Ulrich, baterista do *Metallica* aparece cabisbaixo, pois gostaria de comprar um bar com tubarões de ouro maciço para colocar ao lado de sua piscina. O mesmo ocorre como o filho do *rapper* Master P, cujo presente de aniversário seria uma ilha na Polinésia Francesa. Mas ele não poderá ganhá-la, pois as pessoas baixam músicas de graça pela internet. Ao final do *tour*, o detetive do FBI profere a seguinte afirmação, carregada de emoção: "*As pessoas têm que ter consciência dos seus atos antes de tomarem atitudes egoístas, ou, senão, receio que os profissionais da indústria fonográfica serão eternamente condenados a uma vida semiluxuosa"*.

Baseados nas "comoventes" estórias, eles decidem fazer greve e só tocar novamente quando as pessoas pararem de baixar músicas pela *internet*. A greve da então desconhecida banda *Moop* passa a receber grande cobertura por parte da grande mídia e, consequentemente, adesão de diversos artistas famosos: além do *Mettalica,* Alanis Morissete, *Blink 182,* Britney Spears, entre outros. Enquanto isso, a banda de Cartman consegue atingir a marca de um milhão de cópias. Assim, os meninos percebem que, para o artista, o importante é o ato da arte e não a indústria. Eles decidem terminar a greve, pois enquanto eles se preocupavam em proteger sua música, Cartman tocava e, com isso, conseguia levar a sua música até as pessoas. Lars Ulrich (baterista do *Mettalica*) protesta: "*Por que tocar se não vamos ganhar milhões de dólares?*" E a resposta de Kyle vem seca e direta: "*Porque isso é o que artistas de verdade fazem. As pessoas sempre darão um jeito de trocar e copiar músicas. Artistas de verdade deveriam ficar satisfeitos apenas por tocar e por as pessoas estarem ouvindo as canções*". Stan completa: "*As pessoas podem baixar as músicas gratuitamente, mas se gostarem pagarão para ver nossos shows*". Kyle novamente: "*A greve acabou! Moop não é sobre o dinheiro, é sobre música*". *Quem está conosco?* Britney Spears responde: *Nós estamos nisso pelo dinheiro,* e os demais artistas concordam em coro.

Em suma, a própria crítica efetuada pelo cartum às vezes opera dentro de um registro ideológico e até mesmo ingênuo. Gostamos de acreditar que as pessoas fazem seus trabalhos por amor ou prazer e não por dinheiro, mesmo sabendo que isso não é totalmente possível em boa parte dos casos. Espera-se, especialmente no caso da arte, que o artista tenha uma relação de amor com a arte, talvez pelo fato de nos relacionarmos intimamente com o discurso artístico, enquanto experiência sensível. Talvez uma música que nos emociona demais possa se tornar completamente irrelevante se descobrirmos que os autores não se relacionam com ela da mesma maneira ou admitam tê-la escrito de maneira fria e matemática, utilizando regras de composição e manipulando o texto de maneira a atingir determinado público-alvo. Ou, de certo modo, sabemos que é assim que ocorre sob o domínio do monopólio da indústria cultural, não só em relação à música, mas também em relação à moda e ao cinema, entre outros.

A crítica subjacente ao episódio descrito é a crítica acerca da totalização discursiva que a indústria fonográfica emprega a respeito das trocas de arquivos através da internet. Discurso que coloca o consumidor em posição de criminoso por estar adquirindo inapropriadamente algo que é protegido pela lei de direitos autorais, como se os formatos analógicos não permitissem cópias em fitas cassete, como de fato permitiam, e qualquer aparelho 3 em 1 era capaz de fazê-las. O discurso antipirataria coloca o artista em papel de fragilidade e, no entanto, quem corre o maior risco de extinção é a própria indústria, pois ao artista sempre foi delegada parcela ínfima da venda de discos e outros produtos licenciados. A própria facilidade atual de produzir música, com a facilidade de acesso aos meios de produção, tem feito muitos artistas trocarem as grandes gravadoras e produtoras e optarem pelo autogerenciamento de suas carreiras.

Em suma, podemos concluir que o que coloca um artista em papel de herói no universo de *South Park* é sua postura anticomercial, muito mais do que o fato de pertencer a um nicho de mercado apreciado (ou seja, ser roqueiro não lhe fará escapar ileso do programa, é preciso mais). Tanto *Radiohead* quanto *Metallica* são bandas de rock e, no entanto, se posicionaram de formas completamente diferentes em relação ao surgimento dos meios digitais de reprodução e compartilhamento de arquivos. O *Radiohead* soube se adaptar ao formato e à possibilidade de ter suas canções compartilhadas gratuitamente, oferecendo inclusive a possibilidade de que nada fosse pago pelas canções dentro de seu próprio site, deixando o ônus ético a cargo do consumidor. Já o *Metallica* tomou as dores da indústria e viu seu prestígio desabar, tendo perdido muitos fãs, que inclusive destruíram camisetas e cds da banda em represália a sua atitude de processar o *Napster*. Em última instância, segundo Stan e Kyle,

cabe ao artista separar sua arte da indústria e deixar que os executivos se preocupem com o problema da pirataria e dos *downloads* ilegais. Ao artista cabe concentrar-se em fazer o seu trabalho, ou sua arte, da maneira mais honesta possível, mesmo que para isso precise ignorar até mesmo o seu "próprio" público, pois só assim poderá produzir arte genuína.

3.1. O paradoxo da arte no mundo administrado

Como pudemos constatar, a crítica operada pelo cartum ocorre nos moldes da crítica tradicional da indústria de massa, no entanto, identificamos aqui uma contradição em termos, pois a própria estrutura do programa, sendo como é, seria alvo fácil da crítica frankfurtiana. Segundo Seligmann-Silva: "Adorno foi, como é bem conhecido, um crítico radical da indústria cultural, e uma das características dessa indústria é tanto o culto de seus "ícones" como a tendência para a banalização" (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 83). Para construção de sua crítica, Adorno passa a propor a leitura crítica em um registro transitório em detrimento de aspectos pretensamente universais e, consequentemente, imutáveis: "Seu resultado é a construção não de conceitos fechados, mas sim, novamente, de campos de força marcados pela tensão. A verdade é pensada, desse modo, a partir do transitório, e não de uma suposta '*eternidade*' "(Idem, p. 84).

Enquanto produto cultural, *South Park* encontra-se preso numa fórmula mercadológica, a estrutura seriada. Formato proeminente nas televisões norte-americanas e, por isso mesmo, extremamente banalizado. Se, por um lado, seu inacabamento e sua falta de compromisso com a grande narrativa histórica podem ser criticados negativamente dentro do registro adorniano, por outro lado, o próprio Adorno identificou que: "os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras ressoa o terror mais radical" (Ibidem, p. 97). A proposição de Adorno identifica uma alteração profunda no terreno da estética, não mais sujeita ao primado do iluminismo: "essencial é pensar com Adorno essa nova passagem artística a partir da noção de sublime [...] o que entra na cena artística agora é a *mise en scene* de vidas danificadas, fragmentadas e esmagadas pelo real da história" (Ibidem).

Ainda sobre a obra de arte no século XX, o que foi observado foi uma profunda alteração no registro estrutural da arte e da literatura:"não se trata mais de pensar em uma construção de retóricas realistas, mas de uma quase antiestética da ruína e do fragmento" (Ibidem, p. 84):

> A teoria estética, que nasce para pensar o elemento sensual, submetendo-o às "faculdades superiores" do entendimento, aos poucos vai sendo suplantada pelas próprias manifestações artísticas que apontam para o fim do modelo clássico e para uma não possibilidade de amordaçamento do sensual. Pode-se falar, portanto, de um sistema estética-arte no qual a arte atua para desconstruir o estético (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 96).

Dessa forma, não nos furtamos à audácia de atribuir a *South Park* o mérito de figurar como uma das mais importantes obras de arte do final do século XX. Além disso, assim como a crítica adorniana, a crítica efetuada em *South Park* elege como alvo os ícones do *star system* contemporâneo, numa atitude que faz eco àproposição de Adorno. Ele identifica como traço constituinte da crítica radical justamente a presença dessa aporia em detrimento da sociedade: "Adorno tinha muito claro que a crítica radical deve ser necessariamente aporética e não se furtava diante dessa situação, de certo modo angustiante, em que se situa esse pensar" (Ibidem, p. 105). Além disso, ele também identifica a necessidade estrutural da manifestação aporética da obra de arte. Outro aspecto de proa do programa é a manifestação constante de uma aporia trágica: "A própria obra de arte, de resto, está submetida a esta aporia: ela deve ser autônoma e contrapor-se à sociedade, ainda que, ao afirmar-se como autônoma, se apresente como ideologia"(Ibidem, p. 105).

Uma figura de linguagem comum na retórica norte-americana recorrente no cinema e na televisão é:*"nós teremos que concordar em discordar"*[154]. Todas as vezes que essa referência é posta em cena é com o intuito de acabar com uma discussão logo no começo, demonstrando a inércia e falta de disposição em defender sua posição:

> Adorno e Horkheimer, na Dialética do esclarecimento, apontaram tanto para o fim da possibilidade do trágico na era da indústria cultural, uma vez que o "indivíduo trágico", aquele que resiste, deixou de existir, bem como para a apropriação do trágico por aquela mesma indústria cultural que o pasteuriza e o reduz aos seus fins (SELIGMANN-SILVA, 2010, P. 99).

Žižek enxerga com olhar crítico a apregoada liberdade pós-moderna, uma vez que, como dito anteriormente, estabelecer todos os discursos como válidos teria o mesmo efeito que invalidá-los. Essa pretensa liberdade de pensamento que o pós-moderno possibilita seria o estratagema perfeito para inviabilizar a ação prática: "a liberdade de pensamento não somente solapa a servidão social real, mas, na verdade, a sustenta" (ŽIŽEK, 2002, p. 17). Apesar de

[154]We have to agree in disagree.

sua radicalidade, entendo que essa crítica opera no sentido de restituir certa hierarquia que foi desestabilizada na passagem do pensamento moderno para o pós-moderno:

> A noção "totalitária" de um "mundo administrado", em que a experiência mesma da liberdade subjetiva seja a forma como surge a sujeição a mecanismos disciplinadores, é na verdade o verso fantasmático obsceno da ideologia (e prática) pública "oficial" da autonomia individual e da liberdade: a primeira tem de acompanhar a segunda, suplementando-a como sua cópia obscena e nebulosa (ŽIŽEK, 2002, p. 116).

Por essa razão, a pretensa liberdade pós-moderna seria a fachada perfeita para o funcionamento da ideologia como tal. Žižek postula que o caminho para a liberdade só se torna possível na obediência a um dogma inquestionável (Idem, p. 17), ao passo que demasiada abertura para a coexistência de discursos diversos transforma o pós-moderno numa babel de palavras e, no entanto, povoada de sujeitos incapazes de ação. Assim, tudo é posto como aparência, inclusive os discursos mais corrosivos. Uma antiga anedota pode ilustrar a situação: num congresso sobre a questão do racismo, brancos e negros discutiam veementemente para saber quem ocuparia os melhores lugares. Como os ânimos se exaltaram demasiadamente, um dos organizadores tomou a palavra ao microfone e proferiu o discurso a seguir: *Companheiros, estamos aqui hoje justamente para tentar equalizar nossas diferenças de maneira a construir um mundo melhor e livre de todo o preconceito, de forma que hoje não existem aqui nem brancos e nem negros, sendo todos verdes*. O discurso foi ovacionado pela multidão e o orador prosseguiu: *portanto, com o intuito de estabelecer ordem, façamos da seguinte maneira, os verde-claros sentam nas fileiras da frente e os verde-escuros nas fileiras do fundo.*

Em suma, sob o guarda-chuva do termo pós-moderno, uma infinidade de discursos encontraram abertura para se manifestar, numa tentativa de aliviar qualquer potencial revolucionário, transformando a liberdade pós-moderna no anverso obsceno do monopólio capitalista.

3.2. *South Park* como tragédia

Não existe humor a favor!

A afirmação acima visa justificar a posição da sátira na medida em que exibe a dificuldade de estabelecer um humor de situação. Posto de outra forma, indica uma necessidade constitutiva do sátiro em desdenhar dos discursos totalizantes, de orientação centrífuga.

Em *Blame Canadá*, Tony Johnson-woods explora três teorias distintas em torno da questão do cômico:

> Basicamente, existem três teorias sobre o riso: teoria do alívio, teoria da superioridade ou teoria da incongruência. Teóricos da superioridade afirmam que rimos do desconforto alheio. Teóricos do alívio acreditam que o riso expele energia nervosa e nos sentimos melhor quando rimos – é a escola do pensamento de que o "riso é o melhor remédio". Rir alivia a tensão de situações constrangedoras e até mesmo perigosas; rir alivia o medo. A teoria da incongruência declara que o humor surge do inesperado, do ilógico, do inapropriado. Conforme Pascal: "nada produz mais riso do que a surpreendente desproporção entre o que se espera e o que se vê". A teoria da superioridade foca nas emoções envolvidas no riso, a teoria do alívio considera as funções biológicas/psicológicas e a teoria da incongruência considera a dimensão cognitiva do riso (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 90).

Para que o humor possa ser bem sucedido é necessário que algo seja retirado de sua posição original. Quando o que é subtraído do objeto parodiado é algo que lhe confere caráter sagrado, o humor pode aproximar-se da profanação. Portanto, de acordo com Fiorin, em épocas de aporia manifesta os discursos satíricos tendem a submergir em maior profusão, encontrando eco numa população descrente de seus déspotas. Não por acaso o senso comum se manifesta na afirmação de que "seria cômico se não fosse trágico":

> É digno de nota que Adorno, ao refletir sobre esse movimento das artes em direção ao sublime, fale também, como vimos, de uma superação do trágico por meio de sua aproximação (e fusão) com o cômico. O cômico, desde a antiguidade, era o gênero que permitia a apresentação do "baixo" que a tragédia clássica vetava em suas representações (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 117).

Face ao acima exposto, seria então *South Park* uma possível manifestação estética da experiência trágica contemporânea? Entendemos que sim, à medida que, conforme já pontuado, segundo Adorno, o trágico somente pode evitar seu desaparecimento ao aproximar-se do cínico, assim como o sublime do ridículo:

> Na sua teoria estética ele reafirmou que o trágico "deixou de ser possível". Apenas com uma reação com o cômico o trágico pôde ainda tentar resistir ao seu desaparecimento: assim como o sublime transmigra para o ridículo e para o jogo. Adorno sonha com uma estética para além da mera aparência, tal como ele lê nas obras de Beckett. Para além da cópia e da afirmação mentirosa do cosmo e do indivíduo. Com um realismo cru – apanágio da comédia – sem cópia, a arte pode se manter em uma esfera crítica e distante da indústria cultural. (IDEM, p. 100).

É importante que tenhamos em mente que a experiência da tragédia ao longo do tempo foi substancialmente modificada, conforme demonstrado por Raymond Williams em *Tragédia Moderna*. Williams mapeou o conceito de tragédia no decorrer dos séculos, mostrando que o mesmo conceito pôde sofrer investimentos semânticos diferentes, acompanhando as transformações estruturais ocorridas na civilização ocidental. Segundo ele, devido a pressões ideológicas e dominantes, uma percepção temporariamente dominante de tragédia nos é oferecida como imutável e absoluta (WILLIAMS, 2002, p. 68). Interessa-nos justamente sua definição de tragédia moderna:

> Quando se chega a essa derradeira divisão entre sociedade e indivíduo, no entanto, deve se saber que a afirmação de uma crença em qualquer uma dessas instâncias é irrelevante. O que aconteceu, de fato, foi uma perda da crença em ambas, e é nessa nossa maneira de falar de uma perda da crença na totalidade da experiência da vida, como homens e mulheres podem vivê-la. Essa é certamente a mais profunda e mais característica forma de tragédia em nosso século (WILLIAMS, 2002, p. 182).

Portanto, para Williams, o pós-moderno seria um período essencialmente trágico, uma vez que, como dissemos anteriormente, é um período marcado pela individualização, em que o predomínio das *políticas do eu* caracteriza-se como tônica do viver pós-moderno. Por outro lado, sendo um período que se presta ao paródico e ao pastiche, especialmente em virtude da apropriação da arte pelos monopólios culturais, é também predominantemente um período que se presta ao cômico. Nesse ponto, encontramos nas teorias de Adorno, Žižek e Williams certa similaridade. Para Adorno, a obra de arte distancia-se do realismo na medida em que o Real tem seu espectro modificado. O Real, não mais eufemisticamente modificado para apreciação estética, tem seu espectro alargado e o grotesco deixa de representar um limite para a manifestação artística:

> (...) o asqueroso como limite do estético: sua aparição nas artes significaria a quebra da ilusão estética e a aparição da própria natureza. É justamente disso que se trata na arte contemporânea. Seu dispositivo visa a uma dissolução das molduras, da cena que traça os limites entre o dentro e o fora, o público e

> o privado, o externo e o íntimo, a natureza e a cultura (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 94).

Em *South Park*, podemos encontrar diversos exemplos do grotesco: as violentas mortes de Kenny, as mutilações, o bebê que é chutado para longe, pessoas ingerindo alimentos pelo ânus e excretando-os pela boca, os dóceis animais dos contos de fada transubstancializados em bestas sádicas etc. O que nos chama mais atenção é que toda essa exposição do grotesco tem como intuito (ao menos em sua dimensão interpretativa mais superficial) proporcionar riso e, para além dele, estranhamento com nossa própria situação-no-mundo:

> O véu que mantinha o real envolto e distante para apreciação estética ou científica começou a se romper. Este "vir à tona" é apresentado na esfera pública justamente através das encenações estéticas. Ele corresponde, no entanto, não a uma impossível erupção total do magma inconsciente, mas ocorre, como é bem conhecido, segundo o modelo de uma válvula de escape e a partir de uma perversa "divisão de trabalho" no qual o sistema econômico cobra tanto mais recalque, vigilância social e autorrepressão quanto também permite uma controlada aparição no campo das artes do que escapa e é esmagado pela prosa da vida cotidiana. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 94).

O véu a que Adorno se refere atenua o efeito do Real e, portanto, ao cair, possibilita que a obra de arte opere em outro regime. Essa analogia também é explorada por Žižek. O Real de Adorno seria em Žižek a realidade: "Lembremo-nos das doxas pós-modernas segundo as quais a "realidade" é um produto do discurso, uma ficção simbólica que erroneamente percebemos como entidade do real." (ŽIŽEK, 2002, p. 34). Žižek trabalha o conceito de Real associado à teoria lacaniana do nó-borromeano que compõe a tríade Real – Simbólico – Imaginário. Segundo Lacan, o real é um núcleo duro da cultura que sempre escapa à simbolização.

Žižek propõe falarmos de uma *paixão do real*, que determinaria a tônica do século XX, tema que será explorado mais profundamente a seguir. Por enquanto, nos mantemos somente na questão da possibilidade de leitura do programa como espaço de tematização da tragédia contemporânea. Entendemos que, seguindo os critérios operados pelos três autores (Adorno, Williams e Žižek), uma obra para ser trágica precisa contemplar os seguintes elementos: quebra de parâmetros clássicos através da inclusão do grotesco, da aporia e da alteração do real, confrontando assim um eu-sociedade e um eu-natureza, bem como a remoção de camadas ideológicas no âmbito discursivo. São justamente esses os elementos presentes com mais regularidade na constituição da série: a própria estética inacabada do desenho e os

movimentos truncados dos personagens operariam a partir da lógica da desconstrução fragmentária que Adorno propõe. Outro exemplo disso está nas constantes mortes de Kenny: cartuns trabalham com dois conceitos: a supressão da realidade (quando o personagem está andando e o solo acaba, ele anda mais cinco passos e somente ao olhar para baixo e perceber que vai cair é que ele realmente começa a despencar) e a supressão cronológica (a impressão de que o tempo não passa naquele universo). O perpétuo morrer/reaparecer de Kenny impede que a série possa ser colocada numa perspectiva cronológica, pois cronologicamente ela não faria sentido. Também, os EUA já trocaram de presidente três vezes e todos eles apareceram em algum momento no programa e, no entanto, os alunos ainda frequentam a quarta série. Outro indício seria a aporia manifesta em relação aos discursos de autoridade, em que não se espera dos líderes sociais realização significativa de nenhuma natureza: Bush é retratado como um idiota (no episódio *A ladder to heaven*, um jornalista pergunta para Bush se ele está *chapado*[155] ou se ele é simplesmente muito estúpido e Bush responde apenas que *chapado* ele não está). Clinton é retratado como um pervertido sexual que frequenta uma terapia de grupo unicamente com o intuito de aprender como continuar sendo pervertido e não ser flagrado. Al Gore é um lunático que pensa ser um super-herói (com direito a capa vemelha, numa analogia clara ao super-homem: ele anda com os braços esticados para cima, como geralmente as crianças fazem para imitar o super-homen), ou podemos ainda citar a estagnação de Jesus Cristo, que na série é um reles morador da cidade e apresentador de um *Talk-show* da TV Comunitária. No episódio *A little bit country* é postulado que o fundamento dos Estados Unidos seria dizer uma coisa e poder fazer outra completamente diferente (o episódio alude à invasão do Iraque). Em suma, centenas de outros exemplos da aporia manifesta nas narrativas de South Park poderiam ser citados. Com relação ao conceito de Real, falaremos dele mais demoradamente a seguir.

3.3. A paixão pelo real em *South Park*

Žižek define o século XX como um momento histórico de paixão pelo real, em contraposição ao grande projeto moderno do século XIX, definido como o século das utopias (políticas, sociais, científicas, tecnológicas, etc.). Para ele: "o momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do real como oposição à realidade social diária – o real em

[155] Gíria para descrever alguém sobre efeito de drogas (grifo nosso).

sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade." (2002, p. 19). É importante que se tenha em mente a distinção entre "real" e "realidade". A realidade, entendida em termos lacanianos, é uma trama simbólico-imaginária composta por palavras e imagens, ao passo que o Real é justamente aquilo que não encontra representação psíquica, que não foi simbolizado (COUTINHO e FERREIRA, 2011, p. 32). Esse conceito de paixão pelo real dialoga com outras teorias relativas à pós-modernidade, desde a concepção de absoluta transparência (cf. Adorno) ou de pós-ideologia que caracterizaria este século. Versa Adorno que "a sociedade, injustamente censurada por sua complexidade, transformou-se em algo demasiadamente transparente" (ADORNO *apud* SAFATLE, 2008, p. 11). Essa transparência pode ser entendida como a falta de pudor do poder hegêmonico em dispensar a maquiagem de seus mecânismos ideológicos. Nesse registro é possível compreender o desenvolvimento de uma estética da violência, seja política, sonora, visual etc. Basta olharmos ao nosso redor e perceberemos como os discursos publicitários, musicais, esportivos, etc. incorporaram determinada dose de violência. A nova febre esportiva atende pelo nome de MMA[156] e oferece aos espectadores verdadeiros espetáculos de selvageria num ringue octogonal cercado por um alambrado, onde lutadores de estilos diferentes se agridem como se fossem inimigos mortais, para depois se abraçarem como velhos amigos.

Ainda segundo Žižek, essa paixão pelo real converte-se em mero semblante do real, à medida que para o sujeito o cerne de sua fantasia lhe é intolerável. Sendo assim, teriam os sujeitos "mais satisfação ao dançar em torno deste do que se dirigindo diretamente a ele" (ŽIŽEK, 2006, p. 97). Desse modo, não há como o sujeito lidar com a violência quando esta lhe atinge diretamente. A virtualização da violência promovida pela espetacularização da guerra nas diversas mídias nos daria a impressão de que o terror está lá, longe. O que o 11 de setembro fez foi trazer para perto a violência em seu estado puro, como núcleo duro, não simbolizável do Real.

A leitura atenta dos tópicos anteriores deste capítulo deve sustentar a tese de que *South Park* é um dos expoentes dessa poética da violência a que tanto se presta nosso momento histórico. Em todos os episódios há algum tipo de violência, desde a repetitiva morte de *Kenny* ou dos comentários antissemitas que Cartman direciona para Kyle. O longa-metragem *South Park:maior, melhor e sem cortes* (1999) nos fornece diversas pistas sobre os conceitos que foram expostos, de forma que recuperaremos parte da sinopse sob o pano de fundo da

[156]Mixed Martial Arts: Artes marciais misturadas (tradução literal).

paixão do real de Žižek e também das questões apontadas no tópico 2.3 (Celebridades, Massa e Narcisismo).

O filme, diversamente do seriado, é um musical. Inicia com Stan cantando uma canção sobre a cidade em que vive. A letra da canção não se vale de nenhum eufemismo, pelo contrário, ele se sente feliz por viver numa cidade culturalmente atrasada, sendo que ele se refere a ela como *cidade caipira e montanhosa.*[157]A cena rememora uma famosa passagem do filme *O mágico de Oz* (1939), em que *Dorothy*, vivida por Judy Garland, canta *Somewhere over the rainbow*.[158] *Dorothy* idealiza um lugar depois do arco-íris, um lugar mágico, onde a felicidade encontraria seu ponto máximo. *Stan*, em contrapartida, contenta-se em viver em sua cidade imperfeita. Após o número musical, os meninos vão escondidos ao cinema para assistir ao filme *Asses on fire*[159], protagonizado pelos canadenses Terrance & Phillip. O filme é uma série de esquetes de humor contendo palavreado chulo e piadas envolvendo flatos, o que agrada (e muito) aos meninos: "É claro, eles existem puramente como um dispositivo irônico do desenho para demonstrar que somente piadas sobre flatos não fazem o humor acontecer" (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 94). A partir daí eles passam a incluir em seu vocabulário trivial termos como *uncle fucker* e *ass licker*[160]. Aqui recuperamos o conceito de identificação: sendo os comediantes eleitos como egos-ideais, passam a ser imitados. Como a linguagem utilizada pelas crianças é obscena, ela escandaliza o corpo docente e também os pais, que capitaneados pela mãe[161] de Kyle direcionam seu ódio (narcísico) ao Canadá, dando início a uma guerra entre os dois países. O aspecto interessante deste conflito é justamente a espetacularização da guerra. Capturados pelos norte-americanos, a dupla de comediantes é condenada à cadeira elétrica e a execução transforma-se num grandioso espetáculo, que inclui diversos números musicais. O show, apresentado por Sheila Broflovski (a maior puta do mundo inteiro, segundo a canção entoada por Cartman) e por Big Gay Al, relembra as festas

[157]Red neck mountain town.
[158]Algum lugar depois do arco-íris (tema do filme O Mágico de Oz).
[159]Bundas em chamas (tradução literal).
[160]Fodedor de tios e lambedor de bundas (tradução literal).
[161]Sheila Broflovski encarna uma espécie de líder fascista. A identificação entre a massa de pais e adultos se torna possível nos moldes em que estudamos no tópico 1.4. A regressão do espírito objetivo da massa a estágios incompatíveis com a realidade histórica. Ela une os americanos e canaliza a energia libidinal da massa para o elemento de fora, no caso, o Canadá. Cf. Freud:"Sempre é possível ligar um grande número de pessoas pelo amor, desde que restem outras para que se exteriorize a agressividade". (2011, p. 60). A canção *Blame Canadá* (culpe o Canadá) responsabiliza o país vizinho pelo mal ajustado comportamento das crianças. A massa adere aos versos da canção sem o menor exercício de reflexão e autocrítica. Em momento algum questionam a sua própria posição em relação à educação delas.

do *Grammy* e do *Oscar*. Aliás, a canção[162] entoada por Big Gay Al, assim como a canção de abertura, é de uma franqueza aterradora:

> Bombas estão voando/ pessoas estão morrendo/
> crianças estão chorando/ políticos estão mentindo também/
> O câncer está matando/ A Texaco está derramando/
> O mundo inteiro está indo para o inferno mas como está você?
>
> Eu estou super/ obrigado por perguntar/
> Consideradas todas as coisas / Tenho que dizer/
> eu não poderia estar melhor
>
> Eu sinto muito/ senhor aleijado/
> Mas simplesmente não consigo me sentir muito mal por você agora/
> Porque estou me sentindo/ insanamente super/
> Que nem o fato de você não conseguir andar/
> Consegue me deixar pra baixo agora...
>
> [Coro:] Sim, ele é super e está orgulhoso por ser gay

A canção entoada por Big Gay Al denuncia justamente a política neoliberal praticada nos dias atuais. Big Gay Al se sente livre por poder expressar sua condição homossexual e para ele isso é tudo que importa. Não importa quantos morrerão na guerra entre Estados Unidos e Canadá e também não importa quantos ficarão mutilados. Além disso, a performance de Big Gay Al entretem e espetaculariza o conflito, evitando o encontro com o real banho de sangue que está prestes a ocorrer. A crueldade da guerra é abafada justamente pela parafernália *hollywoodiana* que a envolve.

O que Žižek desenvolve com perspicácia é a percepção de que esta paixão pelo real transforma-se em mero semblante do real. Conforme Safatle assinalou no posfácio da mesma obra, "a astúcia dialética de Žižek lhe permite demonstrar como tal paixão pelo Real inverteu-se necessariamente em seu contrário, anulando seu verdadeiro potencial corrosivo" (SAFATLE *in* ŽIŽEK, 2002, p. 186). Dessa paixão pelo efeito espetacular do Real resulta uma paixão falsa, em que a busca incessante pelo real "transforma-se no estratagema perfeito para evitar o confronto com ele" (ŽIŽEK, 2002, p. 39). Assim, seria a zombaria praticada por

---

[162]Bombs are flying/ People are dying/ Children are crying/ Politicians are lying too/ Cancer is killing/ Texaco's spilling/ The whole world's gone to hell/ But how are you? I'm super/ Thanks for asking/ All things considered/ I couldn't be better I must say/I'm so sorry/ Mr. Cripple/ But I just can't feel too bad for you right now/ Because I'm feeling/ So insanely super/ That even the fact that you can't walk/ Can't bring me down/ [Background singers:] Yes he's super and he's proud to be gay (letra extraída de http://www.southparkstudios.com).

South Park apreciada pelas mesmas pessoas que agem como se as celebridades efetivamente fossem, de alguma maneira, *especiais*? Caso a resposta seja afirmativa, então não só a efetivação da crítica não será possível, como ousamos ir além e afirmar que impedirá os espectadores de confrontar a fantasia que legitima a autoridade das celebridades, conforme dito por Žižek: "hoje os crentes são assim – zombam de suas crenças, apesar de continuar a praticá-las, ou seja, apoiam-se nelas como a estrutura oculta de suas práticas diárias" (2002, p. 90).

Assim sendo, a recepção cínica de certa forma anula a crítica de *South Park*, resultando em seu contrário, e não somente resulta incapaz de demolir o *star system* como se torna um impeditivo ao enfrentamento da fantasia da celebridade:

> E é assim que a ideologia parece trabalhar hoje, no nosso autoproclamado universo pós-ideológico: executamos nossos mandatos simbólicos sem admiti-los e sem "levá-los a sério": apesar de funcionar como pai, este faz acompanhar essa função de um fluxo constante de comentários irônicos ou reflexivos sobre a estupidez de ser pai, etc (ŽIŽEK, 2002, p. 89).

Não seria esse o paradoxo do *status* célebre em nosso momento atual? As celebridades desfrutam uma vida repleta de oportunidades e, no entanto, desdenham dela como se a vida anônima nas grandes metrópoles fosse tão boa quanto. Em contrapartida, as audiências consomem cada aspecto da vida das celebridades, mesmo daquelas completamente sem importância (participantes de *reality-shows*, por exemplo), e da mesma forma, criticam a especialidade daqueles que estão sob os holofotes.

Lembremo-nos agora da proposição de Deleuze e Guattari (1997, p.156) de que o capitalismo é capaz de abarcar "tudo aquilo que lhe escapa". Essa proposição parece ilustrar perfeitamente o funcionamento da ideologia hoje:

> Estamos de novo perante a estrutura da transgressão inerente: hoje, a transgressão já não são as irrupções de temas subversivos reprimidos pela ideologia patriarcal dominante (como *a femme fatale* no fime *noir*), mas a imersão prazerosa nos excessos racistas/sexistas politicamente incorretos proibidos pelo regime liberal e tolerante preponderante. (ŽIŽEK, 2009, p. 127).

Esse parece ser o aspecto fundamental de crítica ao programa *South Park*. Em detrimento de todo o potencial corrosivo de seu discurso, o programa encontra-se inserido no espaço da grande mídia, em horário nobre e, portanto, legitimado pela ideologia dominante. Seu discurso encontra-se colonizado pelo *modus operandi* da indústria do entretenimento e

oferece aos expectadores meia hora semanal de "imersão prazerosa nos excessos contemporâneos". Além disso, pode e consegue ser distribuído livremente pela internet. A sagacidade da atitude capitalista reside em não censurá-lo de forma nenhuma e, dessa maneira, esvaziá-lo de seu verdadeiro potencial corrosivo:

> Portanto, se me permitem uma alusão de mau gosto ao *Homo sacer*, de Agamben, quero afirmar que o modo liberal dominante é o *Homo otarius*: ao tentar explorar e manipular os outros, acaba sendo ele o verdadeiro explorado. Quando imaginamos estar zombando da ideologia dominante, estamos apenas aumentando seu controle sobre nós. (ŽIŽEK, 2002, p. 90).

Talvez a censura desperte uma percepção diferente a respeito da crítica elaborada pelo programa, não somente aquela feita às celebridades, mas também a do ataque, em geral, a aspectos socialmente compartilhados e sintomáticos do viver contemporâneo, entremeado por palavras de ordem do mundo dos *media* e da publicidade e sob a pressão esmagadora do imperativo do gozo, sempre impossível de ser alcançado. Seria, portanto, o inverso obsceno do potencial crítico identificado no programa a adaptação cínica ao *star system* por aqueles que se ocupam das realizações de outros, no caso, as das celebridades, justamente pela impossibilidade de realizarem algo por si mesmos.

Conclusão: o elogio da profanação

No percurso dessa pesquisa procurou-se empreender uma análise que buscasse compreender *South Park*, programa que, por sua própria natureza semiótica (programa de massa, desenho animado, *sitcom* etc), aliado ao fato de sua incorreção política, seu discurso ultrajante e sua violência aparentemente gratuita, é geralmente desqualificado como superficial e desprovido de valor de crítica, posição simplista que buscamos recusar. Para exemplificar essa afirmação recorremos ao prefácio de *Taking South Park Seriously*[163] (2008), volume organizado por Jeffrey Andrew Weinstock, onde ele descreve as dificuldades do empreendimento que realizou. Segundo ele, mesmo em fóruns de debate a respeito da série foram encontradas resistências ao estudo de *South Park* como possibilidade de crítica sóciocultural legítima. Portanto, trata-se de rebater uma pseudo-crítica rasa *onipresente* que desqualifica o potencial crítico do programa, uma vez que "muitos fãs resistem vigorosamente à idéia de que *South Park*, um programa que eles apreciam, possa ter algo interessante a dizer sobre a cultura contemporânea (WEINSTOCK, 2008, p.2). Embora incapaz de esgotar as várias faces de um produto de extensa duração (mais de cinquenta episódios analisados de um total que ultrapassa duzentos, e não pára de crescer, visto que o programa está confirmado até 2016, quando completará vinte anos ininterruptos no ar), procurou-se, além do recorte objetivo (celebridade), considerar, ao menos brevemente, outros aspectos de grande valor para que o objeto pudesse se mostrar em toda sua complexidade e, para tal, elencamos brevemente os tipos de humor presentes na estrutura narrativa básica, as diversas críticas em relação à religião, à cultura e à organização econômica contemporâneos, visto que: "todos os textos são invariavelmente e inevitavelmente produtos de seu momento histórico e *South Park* não é diferente" (Idem, p.6).

No que se refere ao recorte específico da pesquisa empreendida, os resultados encontrados contemplam as hipóteses de pesquisa. Durante o desenvolvimento desse trabalho acalentamos a idéia de que South Park constrói um universo de crítica da cultura e sociedade contemporâneas e optamos pelo recorte específico da celebridade por entender que o modelo de superprodução semiótica de celebridades atuaria de maneira, grosso modo, universal, valorizando os mesmos atributos: beleza, dinheiro, sucesso etc. Essa universalidade da construção do *status* célebre na cultura ocidental explicaria a aderência do programa fora dos Estados Unidos, diversamente de outros recortes possíveis, como as questões étnicas e

[163] Levando *South Park* a sério (tradução nossa).

políticas, cuja dificuldade de transposição seria muito maior, visto que muitas vezes é necessário considerar outras formas de organização social, conforme buscamos demonstrar no primeiro capítulo ao compararmos os ordenamentos jurídicos norte-americano e brasileiro. Sendo assim, a crítica feita ao *star system* norte-americano pode nos ajudar a compreender as implicações do fenômeno aqui, ao menos em teoria. Em adição a essa hipótese, também levamos em consideração a possível falência de crítica do programa em virtude da predominância de um modelo de sujeito histórico que responderia de maneira cínica à interpelação. O programa interpela o sujeito para desvalorizar as celebridades, mas o sujeito não se engaja efetivamente nessa interpelação. Ele adere superficialmente a ela no decorrer do programa, mas isso não chega a mudar sua maneira de agir em relação às celebridades no que chamamos de vida real. Tal recepção cínica receberia a crítica como "um excesso permitido", no qual pode se dar ao luxo de imergir por trinta minutos.

Se, ao iniciarmos a pesquisa, havia então a suspeita a respeito de seu alto potencial de crítica, encontramo-nos nesse momento convencidos de que sim: sob uma casca de vulgaridade, perversidade e rebeldias aparentemente juvenis, o que se encontra é um trabalho de muito fôlego filosófico e sociológico. À sua maneira, o programa surge como uma afronta aos cânones da sociedade contemporânea. O embate revela o cinismo do sujeito pós-moderno e a presença latente da ideologia numa era apregoada como pós-ideológica e mais, nos revela a fragilidade das instituições e dos vínculos humanos nos tempos das micro-políticas do eu: "Seu humor de privada é divertido e bem menos perigoso que a hipocrisia daqueles que ocultam sua intolerância por trás de uma fachada de compassiva tolerância" (Ibidem, p.5).

O programa, desde seu surgimento, propõe-se como contrahegemônico, operando, no entanto, dentro de uma sistemática capitalista, sendo um filão de ouro para a indústria através da venda de *merchandises* diversos (camisetas, CDs, DVDs, *action figures*, calendários e uma infinidade de outros artefatos), além da publicidade, pois já em 1998 os espaços publicitários do programa eram vendidos por preços que chegavam a ser dez vezes mais altos que os praticados pelos demais canais na mesma faixa horária. Esta contradição, presente no programa desde sua gênese, chega a ser perturbadora. Se por um lado, o programa sugere ser um foco de resistência à hegemonia vigente, a saber, a cultura das classes médias, que têm na indústria cultural seu instrumento de dominação, em contrapartida, reforça a lógica de consumo fetichista do capitalismo tardio por meio de seus inúmeros produtos promocionais, ao tornar-se ele próprio objeto fetichizado pelo mesmo *star system* contra o qual se levanta de maneira tão pungente.

Posto isso, interessa debruçarmo-nos mais demoradamente sobre as dificuldades e desafios do empreendimento que aqui se conclui. Felizmente, a dificuldade de acesso ao *corpus* documental da pesquisa foi mínima, pelo fato de os próprios desenvolvedores do produto em questão manterem um site completo com todo o conteúdo disponível para consulta on-line. Inexplicável é o fato de não ter sido lançada no Brasil nenhuma temporada em DVD, apenas o longa-metragem. A maior dificuldade encontrada foi a falta de bibliografia disponível em lingua portuguesa a respeito do tema, especificamente, a respeito do programa. Em língua inglesa foram encontradas seis publicações, duas delas feitas com base em análises filosóficas e as demais, coletâneas de artigos apoiados em estudos culturais e midiáticos. Uma dessas publicações, em especial, chamada *South Park Conservatives: the revolt against liberal media bias*[164] (2005) merece menção justamente por não ter sido considerada relevante para a pesquisa ora empreendida, como foram as demais. O livro escrito por Brian C. Anderson[165] analisa o contexto global da grande mídia nos Estados Unidos e constata que a balança da guerra cultural[166] estaria pendendo para o lado dos conservadores em detrimento do pensamento liberal e que isso se deveria em grande parte à circulação de conteúdos predominantemente conservadores nos *media* em geral. Não entraremos no mérito da questão proposta por Anderson. Apesar de dar nome ao volume, somente um dos capítulos trata de *South Park* especificamente; os demais capítulos abordam outros aspectos da referida guerra cultural. No capítulo cinco, chamado *South Park anti-liberals*, Anderson faz uma leitura do programa como propagador de discursos conservadores: "a verdade mais profunda da politica de *South Park*: Parker e Stone fizeram do seu programa não somente o mais obceno mas também o mais hostil ao liberalismo na história da televisão" (ANDERSON, 2005, p.88 – tradução nossa). Refutamos as proposições de Anderson quanto ao conteúdo do programa. Cremos que o erro dele está justamente em projetar o enunciador para onde o seu dizer aponta, ofuscando a dimensão irônica do discurso no programa: "*South Park* não é simplesmente antiliberal nem anticonservador, mas antipolitico – uma sensibilidade que Anderson escolheu ler somente nos termos que apóiam sua própria visão politica". (BECKER *in* WEINSTOCK, 2008, p.148). A opção de Anderson em interpretar determinados recursos retóricos do programa *ipsis litteris* oblitera a percepção de que determinadas proposições são

[164]Os conservadores de South Park: a revolta contra o viés liberal da mídia.
[165]Editor senior do Jornal do Instituto da cidade de Manhattan e colaborador de diversos veículos como Wall Street Journal, The LA Times e The New York Post, entre outros.
[166]O termo guerra cultura diz respeito ao debate que se iniciou nos ano 80 a respeito da não-neutralidade da linguagem. A ofensiva da direita deu origem a expressão "politicamente correto" para designar normas de "conduta" para o uso da língua para classe, raça, gênero, orientação sexual, nacionalidade, etc.

postas de maneira bruta para provocar discussão, não podendo ser defendidas como a única visão do programa. O mesmo recurso retórico de que Anderson lança mão poderia ser utilizado para defender a idéia diametralmente oposta de que *South Park* é um programa anticonservador. Bastaria que fossem recortados determinados fragmentos que ataquem a posição conservadora, como no episódio *Kenny Dies*, onde o diabo e seu braço direito procuram uma maneira de impedir que sejam desligados os aparelhos que mantém Kenny em estado vegetativo, pois ele é esperado para liderar as tropas do céu através do PSP[167] de ouro, numa batalha entre céu e inferno. Para que os aparelhos não sejam desligados, o braço direito do diabo sugere que seja usado um recurso do qual sempre lançam mão quando precisam: "faremos como sempre fizemos, usaremos os republicanos". (Idem, p.156). Portanto, as políticas conservadoras anti-aborto, contrárias ao casamento homossexual e à eutanásia, por exemplo, seriam maléficas e, portanto, poderíamos totalizar discursivamente o programa como anticonservador.

Com base no acima exposto, procurou-se empreender a análise de maneira a compreender o objeto em toda sua contradição constitutiva. Para um olhar menos ingênuo essa "contradição" é justamente o mote de *South Park*: apresenta a visão conservadora como naturalizada, para, em seguida, mostrar, de modo mordaz e irônico, suas consequências ridículas e obscenas. Tão dificil quanto empreender esse tipo de leitura foi não sucumbir à tentação de endossar o *modus operandi* do programa em sua totalidade, afinal, por fazer parte da audiência para qual o programa é direcionado (homens entre 18 e 34 anos), a probabilidade de envolvimento com o discurso do programa se torna exponencialmente maior: "membros da geração X são caracterizados por ironia, apatia, sentimento de não-pertencimento e profundo cinismo no que diz respeito às instituições políticas oficiais". (BECKER *in* WEINSTOCK, 2008, p.148). Dessa forma, era necessária a reflexão mais demorada sobre o *corpus* antes de que assumíssemos quaisquer conclusões. Compreende-se que a crítica efetuada pelo programa é válida, embora por vezes, incompleta e não perfeita, pois: "ajuda os telespectadores a pensar mais criticamente acerca de suas próprias crenças". (GOSSAGE *in* STRATNER e KELLER, 2009, p.47). Apesar disso, reconhecemos que Parker e Stone, por vezes pesam demais a mão, mesmo para os padrões excêntricos estabelecidos pelo/no próprio programa e, quando isso ocorre, acabam por produzir provas contra si mesmos, ou seja, produzem conteúdo que permite que sejam desenvolvidas teses ou manifestações contrárias ao empreendimento que

[167] PSP (PlayStation Portable): console portátil fabricado pela Sony.

desenvolveram ao longo dos últimos quinze anos. Em *Scott Tennorman must die*[168], Cartman elabora e põe em prática um plano diabólico para se vingar de Scott Tennorman, um garoto mais velho que lhe vendeu os próprios pêlos pubianos. Apesar de Scott tê-lo humilhado por diversas vezes, seu castigo é muitíssimo maior do que seu delito: ele se alimenta de parte dos corpos de seus pais, sem saber. Cartman causa a morte deles num complexo plano de vingança que conta inclusive com a antecipação da traição de Stan e Kyle. Decidido a se vingar de Scott, Cartman escreve para a banda preferida de Scott, o *Radiohead*, dizendo que ele têm câncer em estágio terminal e que o seu último desejo era conhecê-los antes de morrer. Sensibilizados, eles cancelam a turnê e voam até os Estados Unidos. Nesse interim, Cartman conta para Stan e Kyle que irá se vingar de Scott e treinará um pônei para comer seu pênis. Eles avisam Scott disso. Cartman avisa a Scott que ele ganhou um pônei e o convida para participar de um festival de *Chilli* que ele está organizando. Scott prepara um Chilli cujo ingrediente especial é pelo pubiano e pede que seus pais vão até a fazenda para ver o pônei. Nesse momento são mortos como invasores, pelo dono da propriedade. Durante o festival Cartman revela a todos o êxito de seu plano, o que deixa Scott em prantos bem no momento em que o *Radiohead* chega a cidade, o que deixa Scott ainda mais humilhado. Ao final do episódio, Cartman lambe as lágrimas que escorrem de seu rosto, pois segundo ele, são doces as lágrimas da mais profunda tristeza. Se no começo do episódio Cartman parece um garoto mimado e ingênuo a ponto de acreditar que entraria na puberdade somente por comprar os pêlos pubianos de outrem e, depois, ser enganado seguidas vezes a ponto de pegar um ônibus para outra cidade acreditando que iria conseguir vendê-los num Festival de Pêlos Pubianos, é no momento em que revela o seu plano de vingança que ele se mostra frio e calculista. Seu plano é extremamente complexo, repleto de etapas e envolve involuntariamente diversas pessoas, incluindo Kyle e Stan, cuja não-aderência ao plano é antecipada e manipulada, fazendo com que eles pensem que estão boicotando o plano quando na verdade terminam por viabilizá-lo. Ao ver Cartman jubiloso lambendo as lágrimas que escorrem do rosto do órfão Scott, Eles (Stan e Kyle) chegam a conclusão que dali por diante é melhor não incomodarem Cartman novamente. Em outro episódio, 201, Cartman descobre que ele é filho de Jack Tennorman e portanto, ele matou seu próprio pai e chora copiosamente, não por isso e sim por que isso significa que ele é "metade-ruivo".

[168]Ainda esse ano será lançado o jogo Scott Tennorman's Revenge (A vingança de Scott Tennorman) para múltiplas plataformas (grifo nosso).

O argumento definitivo contra a tese de Anderson reside no próprio fato de Eric Cartman retratar o universo conservador de maneira estereotipada (não por ter matado os pais de Scott Tennorman, claro. A construção da personagem ao longo da série nos revela isso). Cartman não pode ser considerado um herói; muito pelo contrário, ele é a pessoa mais vil e egoísta que existe em toda cidade de *South Park*. Podemos afirmar sem sombra de dúvida que ele carrega os traços de um sociopata. Segundo Žižek (2006, p.22), um dos traços característicos da posição sociopata é justamente o uso instrumental da linguagem. Seus movimentos são friamente calculados, como, por exemplo, quando ele diz ser o melhor amigo de Kenny para herdar o PSP, ou quando ele finge salvar Butters de um hecatombe nuclear somente para escondê-lo e poder ir em seu lugar no passeio para *Casa Bonita*. Quando Kyle se sente culpado por eles deixarem Butters levar a culpa por terem vandalizado a casa do professor, Cartman não entende por que o outro se sente culpado, porque ele simplesmente não consegue se importar com outra pessoa que não seja ele:

> Ele (o sociopata) usa a linguagem, não é envolvido nela, e é insensível a dimensão performativa. Isto determina a atitude de um sociopata em relação à moralidade: embora ele seja capaz de discernir as regras morais que regulam a interação social, e até de agir moralmente na medida em que verifica que isso serve aos seus objetivos, falta-lhe o senso visceral do certo e do errado [...] Para ele, a moralidade é uma teoria que aprendemos e seguimos, não algo com que nos identificamos substancialmente. Fazer o mal é um erro de cálculo, não um ato culpável (IDEM).

Voltemos então para as questões que nos motivaram a empreender a pesquisa. A profanação da celebridade operada por *South Park* provocaria um curtocircuito que removeria o véu de sacralidade que a envolve, invalidando-a como ego-ideal, sugerindo a necessidade de novas marcações de posição no que diz respeito à identificação. Segundo Žižek (2003, p.185), uma escolha só pode ser livre quando podemos modificar livremente o conjunto das coordenadas de nossas escolhas e não quando a única escolha que temos é cerceada por um conjunto de coordenadas pré-estabelecidas. Um palpite um pouco mais arriscado seria o de que esse movimento profanatório que quebra a ilusão da celebridade abriria o caminho para a emancipação do sujeito dessa estrutura alienadora. Interpretamos que a motivação dos enunciadores do programa ao desenvolverem suas narrativas profanatórias seria essa, a idéia de que na fase adulta não precisamos mais de modelos de conduta, ao menos não tantos e definitivamente não esses que o *Star System* nos oferece como sendo os únicos modelos possíveis: *Hey Bono*, por que você quer que eu doe o meu dinheiro para os pobres enquanto suas empresas investem no *Facebook*? Não devemos optar entre os modelos de conduta

oferecidos e sim, modificar as coordenadas dos nossos modelos. No mínimo, *South Park* nos ensina a não levar essas figuras tão a sério, o que já é bastante, ainda que insuficiente, visto que, apesar de extremamente competentes em apontar diversos pontos negativos no modo de viver contemporâneo, o programa não esboça nenhuma construção alternativa efetiva, daí que alguns pensadores afirmam que o programa, de fato, exploraria a fragilidade e apatia do sujeito pós-moderno. Segundo Groening (*in* WEINSTOCK, p.116): "*South Park* trata os estereótipos como parte do dia-a-dia, ridicularizando-os e não oferecendo possibilidades para desfazer o preconceito". No entanto, entendemos que esse é justamente o dispositivo retórico de que o programa faz uso: reduzir e revelar o ridículo/obsceno de uma sorte de posturas que são falseadas pelos sujeitos em suas práticas diárias. O que nos leva de volta à nossa segunda hipótese, de que a recepção cínica anula a potência crítica do discurso, revelando a presença incontestável de tomadas de posições ideológicas na sociedade.

Dissemos anteriormente que *South Park* é estruturado como uma sátira, por atender a quatro quesitos elementares:

1) fantasia (geralmente grotesca);

2) um apontamento moral firme;

3) um objeto de ataque;

4) um propósito educacional.

Com base nessa estrutura é possível argumentar que o programa oferece a cada episódio pequenos diagnósticos a respeito dos problemas contemporâneos e nesse aspecto difere dos similares, uma vez que esse diagnóstico é enunciado às claras (*you know, I learned something today...*). Em outros produtos como *Os Simpsons*, a crítica aparece de maneira subjacente (necessita ser lida) e, como foi demonstrado, o texto é comprometido desde sua concepção uma vez que traz o parodiado para participar, transformando-se num pastiche reverente a este, possibilidade que Hutcheon aventou e que consideramos no capítulo dois. Se olhado através desse viés, o texto de *South Park* goza de uma liberdade sem precedentes, o que possibilita que o programa se apresente da maneira ácida que procuramos representar com os exemplos analisados anteriormente. O método de *South Park* mostra-se, no entanto, perigoso, pois, ainda assim é possível que recortes convenientes sejam feitos ao texto para que o mesmo pareça servir como apologia a aspectos que de fato, sabe-se que são condenados por ele: "No processo de exagerar humoristicamente outras posições, *South Park* tem a tendência de fazer coisas como o anti-semitismo e a islamofobia parecerem muito divertidas" (SIENKIEWICZ e MARX, 2009, p.17). O diagnóstico de *South Park* sobre o cinismo foi desenvolvido em *You're getting old.* Stan completa dez anos e começa a enxergar tudo como se fosse "merda",

literalmente, não conseguindo diferenciar um cartaz de cinema de uma foto de um excremento dentro de um forno de microondas. O diagnóstico de Stan é o de que ele tem uma condição que, embora comum, parece não ter cura ou tratamento, pois ele se tornou um "cuzão cínico[169]". A condição de Stan bloqueia sua possibilidade de engajamento em qualquer coisa, e mesmo sua amizade com Kyle extremece, uma vez que sua visão turva de que tudo ao seu redor é feito de merda o torna uma pessoa desagradável e apática. Stan é, portanto, um sujeito cínico numa sociedade cuja premissa básica é o direito de dizer uma coisa e fazer outra completamente diferente. Essa talvez seja a crítica mais contundente desenvolvida por Parker e Stone acerca de seu próprio país:

> [Cartman]: Eu aprendi algo hoje. Esse país foi fundado por alguns dos mais espertos pensadores que o mundo já conheceu. E eles sabiam de uma coisa: Uma verdadeira grande nação pode ir à guerra, e ao mesmo tempo, agir como se não quisesse a guerra.
> [Randy]: Ele está certo. A força desse país é a habilidade de fazer uma coisa e dizer outra. (fragmento extraído do episódio *A little bit country*)

Muito mais do que uma crítica específica aos Estados Unidos, talvez essa seja a definição definitiva do tempo contemporâneo: um momento histórico que permite que sujeitos cínicos possam dizer uma coisa e agir de maneira totalmente diferente. Como resultado, temos um sociedade tida como "aberta" e tolerante e no entanto, estagnada e mergulhada em ideologia justamente a partir dessa clivagem entre o dizer/fazer imanentes aos sujeitos. Em suma, a construção discursiva em *South Park* nos revela uma cidade confusa e fragmentada onde nada ocorre e somente a catástrofe consegue, momentaneamente, envolver o corpo social: a eminência de um ataque terrorista em *Cartoon Wars*, a hecatombe ambiental provocada pelo ego daqueles que adquiriram um carro híbrido em *Smug alert* ou o aquecimento global provocado pelos flatos excessivos em *Spontaneous combustion* etc. Em *South Park* encontramos heróis (poucos) e grandes idiotas (muitos). Com relação ao sujeito histórico contemporâneo, ele é retratado em *South Park* como uma criatura sempre perdida, esperando por orientação e buscando preencher essa falta (*lack*) constitutiva, consumindo objetos e estilos de vida. Enquanto os sujeitos permanecerem nesse estado de alienação, não importa o quão violentamente as celebridades sejam mortas em South Park, aqui elas continuarão vivas, relevantes e, influentes.

---

[169] A cinical asshole (tradução literal).

BIBLIOGRAFIA
Fontes referenciadas/consultadas

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Exclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
____.*O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

AMARAL, Mônica. *O Espectro de Narciso na modernidade: de Freud a Adorno*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

ANDERSON, Brian C. *South Park Conservatives: The Revolt Against Liberal Media Bias*. Washington. DC. Regenery, 2005.

ARP, Robert. *South Park and philosophy: you know, I learned something today.*USA: Blackwell, 2007.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BAUMAN, Zygmut. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Difel, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação.* Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de *François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília:Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CÁMARA, Sérgi. *O Desenho animado*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, 2ª edição.

DURÃO, Fábio Akcelrud *et al* (org). *A Indústria Cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008

FRANÇA, Vera V. "A felicidade ao seu alcance": que felicidade, e ao alcance de quem, afinal? *In*: FILHO. João Freire (org). *Ser Feliz hoje*. Rio de Janeiro: FGV, 2010

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin, 2011

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo: Ática, 2008.
____. *Elementos de análise do discurso.* São Paulo: Contexto, 2009, 14ª edição.

FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1989, 2ª edição.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática, 1996.
____.*A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. *A ironia da Comunicação*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2001.

JORGE, Marco Antonio Coutinho e FERREIRA, Nádia Paula. *Lacan: o grande Freudiano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JOHNSON-WOODS, Tony. *Blame Canada! South Park and contemporary culture*. New York: Continuum Books, 2007.

LEWIS, Anthony. *Liberdade para as idéias que odiamos*. São Paulo: Aracati, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 2009, 12ª Edição.

LUNKES, Fernanda Luzia. *O sujeito e o corpo: construções heterogêneas no filme clube da luta*. São Paulo: Annablume, 2010.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder. Do vinil ao Download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORIN, Edgar. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NASIO, J. D. *A Fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NESTERIUK, Sérgio. *Dramaturgia de série de animação*. São Paulo: Creative Commons, 2011.

OKSALA, Johanna. *Como ler Foucault*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011

PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. Francisco Alves, 2007.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Tópicos de Semiótica*. São Paulo: Annablume, 2008.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 28ª edição.

ROJEK, Chris. *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2 ª edição, 2010.

STRAUSS, Neil. *Everyone loves when you're dead*. New York: HarperCollins Publishing, 2011.

STRAYNER, Leslie, KELLER, James R. (Org). *The Deep End of South Park: Critical Essays on Television's Shocking Cartoon*. Washington, DC: Paperback, 2009.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org). *Taking South Park Seriously*. New York: Sunypress, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.
____.*Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
____.*Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARTIGOS

BARTH, Maurício. *Bart Simpson: o ultimo dos rebeldes*. Revista Anagrama: revista científica interdisciplinar da graduação-USP. Ano 4 edição 2. Dez 2010 – Fev 2011.

CHANEY, Michael A. *Coloring Whiteness and Blackvoice Minstrelsy: Representations of Race and Place in* "*Static Shock*," "*King of the Hill*," *and* "*South Park*".
http://www.heldref.org/.
J Pop Film Telev 31 no4 Wint 2004
Acesso em: 27/09/2010

GILLESPIE, Nick & WALKER, Jesse. *South Park Libertarians.*
Reason Magazine, December 2006.
http://reason.com/archives/2006/12/05/south-park-libertarians
Acesso em: 27/09/2010

PRADO, José Luiz Aidar. *Convocação nas revistas e construção do "a mais" nos dispositivos midiáticos*. texto apresentado no encontro da SBOJor de 2009 na ECA-USP

SIENKIEWICZ, Matt e MARX, Nick. *Beyond a Cutout World: Ethnic Humor and Discursive Integration in South Park*.
http://www.press.uillinois.edu/journals/jfv.html
Acesso em: 27/09/2010

SOLOMON, Jay. *Not a defense of South Park*.
http://www.thezenofsouthpark.com/In_Defense_of_South_Park
Acesso em: 12/06/2012
____. *Faith: the value of believing in the impossible*
http://www.thezenofsouthpark.com/Free_Sample_Chapter_of_The_Zen_of_South_Park.html
Acesso em 05/06/2012

THOMAS, Dustin. *Cartoon Wars: South Park Vs. Family Guy*
http://www.articlesbase.com/publishing-articles/cartoon-wars-south-park
Acesso em: 27/09/2010

REVISTAS

WILD, David. *South Park under attack*. Rolling Stone. Julho 1999: 85-86
_____. *The Triumphy of No-Brow Culture*. Rolling Stone. Fevereiro 1998: 32-37

COLLINS, James. *Gross and grosser*. Time, vol.151. Março 1998: 47-48

RICHMOND, Ray. *Draw to be wild*. Hollywood Reporter, 2003: S1-S14

MARIN, Rick. *The rude tube*. Newsweek, Março 1998:57-62

WEBSITES

http://www.southparkstudios.com/
Acesso em: 01/10/2010

http://www.spscriptorium.com/SPMedia/Scanned/SPScans.htm
Acesso em: 22/09/2010

http://www.southparkstuff.com
Acesso em: 14/10/2011

http://southpark-zone.blogspot.com.br/
Acesso em: 20/04/2012

http://south-park-downloads.blogspot.com.br/
Acesso em: 20/04/2012

VIDEOS

6 Days to Air: the making of South Park (2011)
documentário exibido pelo canal Comedy Central
41 min.

Chef Aid: behind the menu - the making-of mockumentary (1998)
documentário exibido pelo canal Comedy Central
23 min.

Anexo A – Lista de episódios selecionados[i]

Episódio[ii]	Título em inglês	Título em português[iii]	Página(s)
184(13)	Margaritaville	Cidade das margaritas	12,14,15,62
163-65(11)	Imaginationland trilogy	Terra da imaginação (trilogia)	12,14,15,33
200/1(14)	200/201	200/201	12,99,136
129(9)	Best friends forever	Melhores amigos para sempre	12,13
147(10)	Make love not warcraft	Faça amor não jogue warcraft	12
12(1)	Mechastreisand	Mega-Streisand	13,70,90,113
28(2)	Spooky Fish	Peixe fantasma	13,46,91
6(1)	Death	Morte	14,15,27,38
87(6)	Red hot catholic love	Ardente amor católico	14,34,37
1(1)	Cartman gets an anal probe	Cartman tem uma sonda anal	21,40
68(4)	Super best friends	Super melhores amigos	22
11(1)	Tom's Rhinoplasty	Rinoplastia do Tom	27
137(9)	Trapped in the closet	Trancado no armário	12,30,35,98,99
18(2)	Conjoined fetus lady	Moça do feto	30
79(5)	Butters very own episode	Episódio do Butters	31
50(4)	Cartman's silly hate crime	O tolo crime de ódio de Cartman	31
105(7)	Christian rock hard	Cristãos tocam pesado	31,70,117
123(8)	Stupid spoiled whore video playset	Kit de video da puta mimada e estúpida	32,93,97
98(7)	Krazy Kripples	Aleijados malucos	32,102,103
89(6)	Beeb's boobs destroy society	Os peitos de Beeb destróem a sociedade	32
33(3)	Spontaneous combustion	Combustão espontânea	33,139
57(4)	Do the handcapped go to hell	Os deficientes vão para o inferno	33,102
139(9)	Bloody Mary	Sangue de Maria	34
136(9)	Ginger kids	Crianças ruivas	35
108(7)	All about mórmons	Tudo sobre os mórmons	35
151/2(10)	Go, god, go	Vai, Deus, vai	35
104(7)	*South Park* is gay	South Park é gay	38
53(4)	Cartman Joins NAMBLA	Cartman se afilia a NAMBLA	39
31(2)	Prehistoric Ice man	Homem de gelo pré-histórico	42
88(6)	Free hat	Chapéu grátis[iv]	51
193(13)	The F Word	A palavra com F	51

66(5)	It hits the fans	Chocando os fãs	52
212(15)	Royal pudding	Pudim real	54
196(14)	Sexual healing	Assédio sexual	54,55
15(2)	Cartman's mom still a dirty slut	A mão do Cartman continua sendo uma vagabunda	64
13(1)	Cartman's mom is a dirty slut	A mão do Cartman é uma vagabunda	64
27(2)	Chef Aid	Concerto para o Chef	66,89,105,115
78(5)	Kenny dies	Kenny morre	66,135
101(7)	Fat butt and pancake head	Bundad gorda e cabeça de panqueca	67
56(4)	Something you can do with your finger	Algo para fazer com seu dedo	68,105
51(4)	Timmy 2000	Timmy 2000	69
162(11)	More crap	Mais Merda	93
60(4)	Trapper Keeper	Fichário	97
114(8)	The passion of jew	A paixão do judeu	100
91(6)	A ladder to heaven	Uma escada para o céu	101,126
58(4)	Probably	Provavelmente	102
169(12)	Britney's new look	O novo visual de Britney	104,109
128(9)	Wing	Wing[v]	105
117(8)	The Jeffersons	Os Jefersons	107
189(13)	Dead celebrities	Celebridades mortas	107,108,109
76(5)	The Entity	A individualidade	109
0[vi]	Spirit of christmas	Espírito de natal	114
32(3)	Rainforest schmainforest	Floresta tropical	115
214(15)	Crack baby athletic association	Associação atlética de bebês viciados	70,116
100(7)	A little bit country	Um pouquinho *country*	126,139
69(5)	Scott Tennorman must die	Scott Tennorman deve morrer	136
107(7)	Casa Bonita	Casa Bonita	137
216(15)	You're getting old	Você está envelhecendo	139
142/3(10)	Cartoon wars	Guerra dos cartuns	139
141(10)	Smug Alert	Alerta presunçoso	139
75(5)	How to eat with your butt	Como comer com a bunda	-
77(5)	Here comes the neighborhood	Aí vem a vizinhança	-

109(7)	Butt out	Afaste-se	-
145(10)	Manbearpig	Homem-urso-porco	-
150(10)	Hell on earth 2006	Inferno na terra 2006	-
154(11)	With apologies to Jesse Jackson	Desculpas a Jesse Jackson	-
168(12)	Tonsil trouble	Problema de amigdalas	-
176(12)	Breast câncer show ever	O melhor show pro câncer	-
180(12)	Elementary school musical	Musical do ensino primário	-
182(13)	The Ring	O anel	-
186(13)	Fishsticks	Espeto de peixe	-
197(14)	The tale of scrootie Mcboogerballs	O conto de escroto McCatota	-
Filme	South Park: bigger, longer and uncut (1999)	South Park: Maior, melhor e sem cortes	26,69,114,127

[i]Até o fechamento desse trabalho foram exibidos 230 episódios. Até o final de 2012 deverão ser exibidos mais 7, Totalizando 237 episódios. Como a série está confirmada até o final de 2016, considerando que desde a oitava temporada a quantidade de episódio se mantém fixa (14 episódios), o programa dever alcançar a marca de 279 episódios, completando 20 anos ininterruptos no ar (grifo nosso).

[ii]O número entre parenteses refere-se à temporada (season). Esse número facilita o acesso ao episódio na mídia incluída a dissertação.

[iii]A tradução dos títulos dos episódios foi feita pelo autor e não leva em consideração as traduções feitas para o Canal VH1, que atualmente transmite o programa South Park dublado.

[iv] Chapéu grátis: O título “Free Hat” apresenta um duplo sentido impossível de ser traduzido. Além da alusão a “Chapéu grátis” pode também ser traduzido como “liberte o Hat”. Esse duplo sentido da língua inglesa é explorado pelo episódio, pois ao oferecerem chapéu grátis para incentivar a participação de pessoas em uma reunião que procura protestar contra as alterações que George Lucas fez em seus filmes considerados clássicos, os garotos acabam promovendo uma manifestação pela liberdade de um psicopata que assassinava bebês.

[v] Wing é uma cantora chinesa que é agênciada por Cartman e cia. e não pode ser confundido com wing (inglês) = Asa.

[vi] Spirit of Christmas é um pré-piloto animado por Parker e Stone, que traz o embate entre Jesus Cristo e Papai Noel.