

MATEUS PRANZETTI PAUL GRUDA

**O DISCURSO POLITICAMENTE INCORRETO E DO
ESCRACHO EM *SOUTH PARK***

ASSIS

2011

MATEUS PRANZETTI PAUL GRUDA

O DISCURSO POLITICAMENTE INCORRETO E DO ESCRACHO EM *SOUTH PARK*

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Psicologia
(Área de Conhecimento: Psicologia e
Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. José Sterza Justo

Trabalho financiado pela CAPES

ASSIS
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G885d Gruda, Mateus Pranzetti Paul
O discurso politicamente incorreto e do escracho em South
Park / Mateus Pranzetti Paul Gruda. Assis, 2011
127 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista
Orientador: Prof. Dr. José Sterza Justo.

1. Humor, sátira, etc. 2. Desenho animado. 3. Psicologia
social. I. Título.

CDD 158.2
741.58

MATEUS PRANZETTI PAUL GRUDA

**O DISCURSO POLITICAMENTE INCORRETO E DO
ESCRACHO EM “SOUTH PARK”**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Psicologia
(Área de Conhecimento: Psicologia e
Sociedade)

Data da aprovação: 16/06/2011

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROF. DR. JOSÉ STERZA JUSTO – UNESP/Assis

Membros: PROF. DR. RAFAEL SIQUEIRA DE GUIMARÃES – UNICENTRO/ Irati

PROF. DR. NELSON PEDRO DA SILVA – UNESP/Assis

TODOS E TUDO
CITADOS NESTA DISSERTAÇÃO--
MESMO AQUILO BASEADO
NA VIDA REAL--É TOTALMENTE TOLO.
AS REFLEXÕES FEITAS SÃO... POBRES.
COMO O TEXTO A SEGUIR CONTÉM
LINGUAGEM GROSSEIRA E IMPRÓPRIA,
NÃO DEVE SER LIDO POR NINGUÉM.

GRUDA, M. P. P. **O discurso do humor politicamente incorreto e do escracho em *South Park***. 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

RESUMO

Neste trabalho fazemos uma análise do humor politicamente incorreto e escrachado do desenho animado estadunidense *South Park* tendo como norte: (1) que embora a comicidade na contemporaneidade esteja neutralizada e abrandada pelo humorismo *light* e politicamente correto, o discurso humorístico propagado por nosso *corpus* de estudo pode estar em sintonia com as características mais essenciais e inerentes a este gênero da linguagem (crítica, acidez, sarcasmo, caricatural, escatológico, grotesco); (2) e que quando o texto Southparkiano (episódios compostos por narrativas, diálogos e imagens) inverte os discursos hegemônicos possibilitaria reflexões acerca destes, atentando para que tanto esses discursos contra-hegemônicos, quanto os discursos hegemônicos, são infalíveis, não sendo estritamente corretos e/ou verdadeiros.

Palavras-chave: *South Park*. Humor. Politicamente Incorreto. Desenho animado.

GRUDA, M. P. P. **The politically incorrect humor and the backbiting discourse in South Park**. 2011. 127 p. Dissertation (Master in Psychology)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

ABSTRACT

In this work we do an analysis of politically incorrect humor of the American South Park cartoon with a north: (1) although the comic discourse in contemporary is neutralized and softened by the light humor and the politically correct, the humorous discourse propagated by the corpus of our study can be in keeping with the essential features and inherent to this genre language (critic, acidity, sarcasm, caricature, scatological, grotesque); (2) and that when the South Park's text (episodes composed narratives, dialogues and images) reverses the hegemonic discourses it could enable reflections about them, paying attention to these counter-hegemonic discourses and hegemonic discourses are both infallible, not strictly correct and/or true at all.

Key-Word: South Park. Humor. Politically Incorrect. Cartoon.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	08
1. INTRODUÇÃO	09
2. DISCURSO: LINGUAGEM EM FUNCIONAMENTO	12
2.1 Análise do Discurso e Análise do Conteúdo	16
3. O DISCURSO DO HUMOR.....	20
3.1 Antiguidade	21
3.2 Idade Média/Renascimento	23
3.3 Modernidade	31
3.4 Contemporaneidade	35
4. <i>SOUTH PARK</i>	42
4.1 História	42
4.2 Características gerais	44
4.3 Personagens	51
4.3.1 Principais	51
4.3.2 Secundários.....	53
5. MECANISMOS DO CÔMICO NA LINGUAGEM <i>SOUTHPARKIANA</i>.....	58
5.1 Intertextualidade	60
5.2 Ironia.....	63
5.3 Paródia e Sátira.....	66
5.4 Pastiche.....	67
5.5 Grotesco.....	68
6. TEMAS CONTEMPORÂNEOS EM <i>SOUTH PARK</i>	72
6.1 Capitalismo.....	72
6.2 Apologia às Diferenças.....	80
6.2.1 Palavras dicionarizadas	85

6.3 Medicalização.....	87
6.4 Ambientalismo/Ambientalistas	92
6.4.1 Povo japonês X golfinhos e baleias orca	98
6.5 Democracia.....	99
 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
 ANEXOS	115

PREFÁCIO

Este trabalho teve seu embrião gerado a partir de uma intervenção realizada no ano de 2007, quando Diego Russo - um colega de minha turma do Curso de Psicologia - e eu tivemos a idéia de promover um anti-evento no espaço da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Assis. Naquela época, discussões e debates de obras audiovisuais, sobretudo filmes, ocorriam em abundância¹, inclusive havendo semanas completas com esse tipo de atividade.

Como ambos estávamos apaixonados pelo desenho animado *South Park*, tomamo-lo como objeto para discussão e pusemos em curso a realização do **I Grande Ciclo de Estudos e Debates “South Parkianos” do Oeste-Paulista**. Com ele pretendíamos satirizar e escarnecer: as discussões constantes sobre obras de arte ditas maiores – afinal em nosso “evento” o objeto de estudo seria em teoria algo menor, desimportante, tosco; o excesso de eventos acadêmicos, muitos nos quais se abordam qualquer coisa, de qualquer jeito; a necessidade de alguns docentes, discentes e/ou funcionários em promover eventos visando apenas à promoção de si mesmo; a sede dos alunos por certificados de participação. De saída, o nome imponente e megalomaniaco que utilizamos – Grande Ciclo -, já denotava a superestimação necessária para se chamar a atenção do público “consumidor”. No entanto, o próprio irônico título contrastava com a abrangência e as proporções atingidas: a região Oeste Paulista.

Divulgamos, dentro de nossas possibilidades, “amplamente” por meio de um cartaz (Anexo A) e pela prática conhecida como “boca-a-boca”. Contamos com a colaboração do professor José Sterza Justo, docente do Departamento de Psicologia Evolutiva, Social e Escolar da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Assis, que se dispôs, inclusive, a trajar terno e gravata como forma de mostrar-se que tinha compreendido a grandiosidade do evento², fazer uma anti-fala³ após a exibição dos episódios. Por fim, assinou os certificados⁴ que foram entregues somente àqueles que ficaram até o final da intervenção.

Dessa experiência e de outras discussões posteriores decidi que era possível encarar o discurso humorístico do desenho animado *South Park* como *corpus* de pesquisa. Assim, elaborei um projeto de mestrado do qual, posteriormente, nasceu à dissertação que se segue.

¹ Prática que perdura até o presente e, provavelmente, prosseguirá ocorrendo *ad eternum*, visto que a discussão, análise e debates envolvendo obras cinematográficas é prática corrente e antiga no meio acadêmico.

² Vide as condições em que foi realizado (Anexo B)

³ Anti-fala por, ao invés de falar dos temas contidos nos episódios, ou suscitar debates acerca destes, o docente se ateve a ironizar a situação em si, ressaltando o fato de que somente ele falaria sobre o que bem quisesse.

⁴ Papéis de recibo comprados em uma loja de artigos de R\$ 1,99.

1 INTRODUÇÃO

Nosso *corpus* de estudo, *South Park*, é um desenho animado. Além de focalizá-lo por conta de seu discurso humorístico politicamente incorreto, nos atemos a este, enquanto texto de nosso objeto de estudo, pois compreendemos o desenho animado como uma linguagem particular de bastante força discursiva na sociedade contemporânea. Levando também em consideração a potência semiológica que este tipo de produção detém em uma sociedade da informação como é a nossa atualmente. Pela ótica da análise do discurso, podemos ir mais além e afirmar que os desenhos animados são muito mais do que uma forma de expressão através de traços e cores. Eles contêm e emitem: ideologia, críticas, posições políticas, valores de diversas ordens (sociais, morais, religiosas), enfim, de maneira geral, produzem subjetividade.

Nosso trabalho tem a seguinte estrutura: em um primeiro momento flertamos com o referencial teórico da Análise do Discurso (AD) da escola francesa (ORLANDI, 1981, 1996, 1999, 2001; BRANDÃO, H., 1995; MAINGUENEAU, 1997, 1998, 2008; POSSENTI, 2002, 2005, 2006), elegendo pontos metodológicos enunciados por Orlandi (1981, 1996, 1999, 2001), sobretudo, nos pautando pela sua concepção de discurso. Adiantamos que não é nosso propósito tomar a AD como objeto da pesquisa, mas tão somente como recurso metodológico para analisar o humor de *South Park*.

Após delinear e delimitar discurso como linguagem em funcionamento, partimos para nosso objeto de estudo: o discurso do humor. Contudo, não estudamos qualquer tipo de humor, mas principalmente o humor politicamente incorreto produzido em *South Park*.

Para explicitar as peculiaridades e caracterizá-lo, fizemos em nosso terceiro capítulo um recorte histórico, atentando inicialmente para os aspectos inerentes ao que compreendemos por **humor**. Evidentemente, não demos conta de todos os meandros já descritos acerca deste gênero da linguagem. No entanto, nem fora a nossa pretensão reescrever a gênese do discurso humorístico. Apenas selecionamos aquilo que julgamos mais pertinente ao nosso trabalho e conseqüentes reflexões. Logo após o percurso histórico sintetizamos os aspectos do humor já descritos a fim de caracterizar o escaço do humor politicamente incorreto.

Neste terceiro capítulo, cabe acrescentar, seguimos e propomos a seguinte cronologia: **Antiguidade Clássica** (século IV a.C. ao século V d.C.), onde buscamos retratar as concepções de cômico e riso presentes na Grécia Antiga e no Império Romano; **Idade Média e Renascimento** (século V ao século XVII), tomando como um norte a obra *A Cultura*

Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais de Bakhtin (1996); **Modernidade** (século XVIII ao final do século XIX), tempo dos iluministas, dos conceitos universalistas, do desenvolvimento do individualismo e da racionalização do mundo; e, por fim, a **contemporaneidade** (século XX e início do século XXI), articulando, sobretudo, as idéias de sociedade humorística de Lipovetsky (2005) com as concepções e reflexões acerca do humor politicamente correto e incorreto na atualidade.

Uma premissa que consideramos importante de nosso trabalho é de que o discurso do humor politicamente incorreto pode ser considerado como constituinte da subjetividade atual, ao adentrar na seara daquilo que não se pode dizer. Julgamos, ainda, que ele é um possibilitador à reflexão não apenas dos discursos sérios e oficiais, mas também dos contra discursos, pois esbrachando ambos, ao seu modo mordaz, convida o leitor, telespectador, ouvinte a encará-los (discursos hegemônicos e contra-hegemônicos) como falíveis e questionáveis, ao invés de acreditar que tais discursos são detentores de verdades absolutas, rígidas e providas de completa certeza.

No capítulo quatro nos aprofundamos em nosso *corpus*, relatando a história do desenho animado *South Park*. Procuramos descrever as características estéticas e de conteúdo principais e elencamos alguns personagens.

Um apontamento a se fazer é que nosso objeto de estudo é peculiar, pois ao tratarmos de humor corremos alguns riscos. O mais evidente é o de acabar explicando as piadas, o que certamente destroça seus intentos e efeitos. Para tentar evitar este tipo de situação tomamos algumas precauções.

A primeira delas está no quinto capítulo, anterior às análises de temas contemporâneos em episódios de *South Park*. Nele arrolamos algumas questões que proporcionam o funcionamento do humorismo, tais como: a intertextualidade, a ironia, a sátira, a paródia, o grotesco e o pastiche. Com isso, imaginamos que quando descrevermos o enredo, as características de personagens e situações expostas de um modo geral, o leitor poderá fazer conexões entre os mecanismos descritos previamente e o sarcasmo presente em *South Park*. Além disso, ao longo do texto, há notas de rodapé explicando algumas referências culturais, políticas, cotidianas, entre outras, que o desenho animado utiliza a fim de, eventualmente, auxiliar no entendimento da zombaria pretendida.

Entretanto, a principal precaução é referenciar que no sítio oficial de *South Park* é possível assistir a todos os episódios da série de forma *online* e gratuita. Inclusive, sugerimos fortemente ao leitor que o faça antes de prosseguir com a leitura do trabalho, pois assim, para

muitos provavelmente, as análises farão sentido, além de, talvez, tornar as próximas páginas do presente texto mais agradáveis.

No sexto capítulo estão presentes as análises dos episódios, as quais estão separadas por seções que englobam o tema principal enfocado e escrachado em cada conjunto de episódios. Estes e temas contidos no capítulo são respectivamente: “*Gnomes*”, “*Something Wall-Mart This Way Comes*” e “*A Very Crappy Christmas*” (sobretudo, referências críticas ao capitalismo); “*Conjoined Fetus Lady*”, “*Timmy 2000*” e “*The F Word*” (apologia às diferenças); “*Timmy 2000*” e “*Cherokee Hair Tampons*” (críticas a medicalização e as medicinas naturais); “*Rainforest Schmainforest*”, “*Douche and Turd*” e “*Whale Whores*” (problematizações acerca do ambientalismo/ambientalistas); “*Douche and Turd*” (apontamentos sobre o sistema político baseado na democracia).

Por fim, apresentamos nossas considerações e reflexões finais envolvendo a temática do humorismo politicamente incorreto e do escracho no contemporâneo, evidentemente, tendo como foco principal o nosso supracitado *corpus*: *South Park*.

2 DISCURSO: LINGUAGEM EM FUNCIONAMENTO

Linguagem e cultura são constituintes básicos do homem e do seu mundo (BAKHTIN, 1992; BENVENISTE, 1989; BLIKSTEIN, 1995; SAUSSURE, 2000; SODRÉ, 1973). O processo de hominização é indissociável da linguagem, quer o tomemos no seu desenrolar filo ou ontogenético. Ao produzir linguagem, o homem é capaz de se desprender da imediatividade das determinações que recaem sobre ele e operar, não mais com reações automáticas, mas com condutas mediadas pelo sentido das coisas que o afetam. Assim, quanto mais desenvolvida for a linguagem, significar, interpretar, atribuir sentido, representar, comunicar, compartilhar significação e leituras de si e do mundo são mais fecundos.

O homem é o ser falante por excelência, significando isso que ele se constitui na e pela linguagem como enfatizaram muitos autores em campos diferentes da ciência, como o da antropologia, da lingüística, da filosofia, da sociologia e da própria psicologia, tomando por exemplos: Lévi-Strauss (1967), Bakthin (1992), Benveniste (1989), Saussure (2000), Ducrot e Todorov (2001), Foucault (1999), Berger e Luckmann (1974), Lacan (1998), entre outros.

No “cipoal” das teorias da linguagem, como se refere Blikstein (1995) ao emaranhado de correntes teóricas e estudos que a tomaram como objeto principal, rumaremos, nesta pesquisa, por uma corrente de estudos que entende a linguagem não apenas como constituinte fundamental do homem e do seu mundo, mas também como produção social, de cultura e de subjetividade. Nesta perspectiva, a linguagem deixa de ser vista tão somente como instrumento de comunicação, em sua função expressiva, ou como instrumento de representação pelo qual o homem substitui vantajosamente o tato direto dos objetos do mundo por um signo capaz de intermediar sua relação com a natureza e com outros homens. Passa a ser vista, também, como produtora de realidade, produtora de relações sociais e produtora do sujeito.

Quando pensamos a linguagem humana como instrumento de comunicação, de interação e produção social esta está estruturada em forma de discurso (BRANDÃO, H., 1995), podendo se apresentar de forma verbal ou não-verbal. O discurso pode se manifestar de várias maneiras pretendendo comunicar inúmeros sentidos e significações conforme o contexto em que se insere, segundo as condições nas quais é produzido e, sobretudo, conforme a ideologia à qual se vincula.

Uma forma de se tentar compreender os sentidos do discurso, sejam aqueles produzidos e contidos implicitamente na linguagem ou aqueles dados explicitamente em sua superfície, é pela *Análise do Discurso*. Segundo Orlandi (1999, p. 15) “[...] o discurso é assim

palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando [...]”; – portanto, a análise discursiva é feita se debruçando sobre os efeitos e sentidos produzidos pelos artifícios da linguagem utilizados na construção do texto (material tomado para análise) e pelas suas relações com a exterioridade que o “emoldura”, ou seja, o contexto em que está inserido e que é também tomado como produtor de sentido. Além do que,

Para a análise de discursos, todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de “vozes” ou citações, cuja autoria fica marcada ou não, vindas de outros texto preexistentes, contemporâneos ou do passado (PINTO, M., 2002, p. 31).

Linguagem em funcionamento é a linguagem praticada, em circulação, veiculada por instituições como a mídia, a educação, a ciência, a religião, a arte ou por práticas conversacionais diversas espalhadas pelo cotidiano.

O fundamental neste entendimento da linguagem é que:

[...] não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação (ORLANDI, 1999, p. 21).

Assim, o discurso será pensado como construído coletivamente. Portanto, a Análise do Discurso levará em conta não o discurso de um sujeito isolado, imutável, mas sim *um* tipo de discurso que tem suas significações de ordem coletiva, “[...] o signo, que é social por natureza [...]”, lembrando Saussure (2000, p. 25) em seu *Curso de Lingüística Geral*. Isto não significa, *a priori*, dar uma supra-importância ao processo sócio-histórico em si, embora haja uma consideração especial pelo que é descrito por Maingueneau (1997) como os conflitos históricos, sociais, entre outros, que se cristalizam nos discursos.

Além disso, “[...] somente a língua torna possível a sociedade.” (BENVENISTE, 1989, p. 63); logo, os sentidos propagados pela e na linguagem são concebidos e construídos socialmente. Contudo, há dúvidas quanto às significações pré-concebidas e naturalmente aceitas. O filme “Enigma de Kasper Hauser” (1974), de Herzog, e o livro de Blikstein que analisa esta obra nos levam a várias indagações quanto à representação do que é real pela linguagem. Blikstein escreve

Conhecer o mundo pela linguagem, por signos lingüísticos, parece não bastar para dissolver o permanente mistério e a perplexidade do olhar de Kasper Hauser. Talvez porque a significação do mundo deve irromper antes mesmo da codificação

lingüística com o que recortamos: os significados já vão sendo desenhados na própria percepção/cognição da realidade (BLIKSTEIN, 1994, p. 17).

O discurso é uma forma articulada e estruturada da linguagem, pelo qual há a constituição dos sujeitos e da produção dos sentidos (ORLANDI, 1999). Contudo, na sua construção social, o discurso é impregnado pelas ideologias.

Um de nossos pressupostos neste trabalho é o de que há discursos articulados a grandes enunciados ou máximas sociais amplamente reconhecidos, compartilhados e instalados no corpo social. Tal instalação e enraizamento se dão pela repetição, muitas vezes exaustiva, transfigurados em diferentes textos e por matrizes psicológicas que desde um solo cognitivo ou emocional-afetivo constituem um território subjetivo e reforçam seu sentido de veracidade.

Outro pressuposto é o de que a linguagem é, enquanto produção social, parte das relações de poder e se presta como instrumento de dominação, controlada pelas forças hegemônicas. Foucault (1987) destaca com bastante veemência o efeito homogeneizador que os agenciamentos de enunciação, articulados com poderes constituídos, produzem ao alinhar, por classificação ou domesticação, discursos dispersos e heterogêneos. Barthes (1988, p. 13), de maneira bastante radical, denunciou o efeito dominador da linguagem ao afirmar categoricamente que “toda a linguagem é fascista”, não exatamente por interditar, mas por “obrigar a dizer” dentro do convencionalismo e de uma dada gramática da língua. Mas ele próprio, no mesmo texto, também reconhece que não há como viver fora da língua e que a alternativa possível para o sujeito é trapacear com ela, tal como faz a literatura e a poesia.

No presente texto, o discurso do **humor politicamente incorreto** e do **escracho** produzido e difundido no desenho animado estadunidense *South Park* é compreendido como possibilidade de “trapacear com a língua” e como forma ou tipo de discurso que possibilita uma produção de sentido contra-hegemônica ou diferenciada dos discursos dominantes. O humor é tomado como um discurso à deriva, caracterizado pela busca de inversão e a deformação do que é sério e/ou é instituído.

Um apontamento que não podemos deixar de fazer diz respeito ao idioma, uma vez que a língua falada pelo discurso *Southparkiano*⁵ é o inglês. Para tal, recorreremos às legendas produzidas para a televisão e/ou as contidas nos *DVDs* já lançados da série, acrescidas de nossas próprias traduções. A maioria dos episódios escolhidos já foi dublada

⁵ Utilizaremos sempre tais formas: *Southparkiano*, *Southparkiana* e variações, com letra maiúscula e sem aspas, ao nos referirmos ao discurso propagado por *South Park*, pois compreendermos que em sua linguagem há um emaranhado de características humorísticas, estéticas e de conteúdo que, como veremos mais profundamente em nossa seção 4.2 (p. 44), nos faz vê-lo como uma prática discursiva singular.

para o português e veiculados na televisão brasileira, o que possibilitaria utilizar ambas “versões” como objeto de análise. No entanto, adotamos a opção pelos episódios legendados e no idioma original.

Como o escracho é o objeto deste trabalho, pareceu-nos, à primeira vista, que a tradução seria um limitante para as inversões promovidas pela comicidade. Porém, “[...] só há, aparentemente, um tipo de piada que não pode ser repetida, ou que não é transcultural: as que dependem estritamente de fatores lingüísticos e, portanto, só podem funcionar no interior de uma língua ou de línguas estreitamente aparentadas.” (POSSENTI, 2002, p. 61).

Além deste estudo de Possenti (2002), o debate travado entre Schmitz (1996; 1998) e Brezolin (1997), publicado na revista *TradTerm*, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP, demonstra que, de fato, é possível atingir e manter os efeitos do discurso humorístico, mesmo quando este é traduzido de uma língua para outra.

Além disso, ressaltamos que o recorte desta pesquisa não é o campo lingüístico, como já pontuado, mas buscaremos analisar o discurso *Southparkiano* como um discurso permeado por imagens e por signos plásticos produzidos em um contexto, em um cenário social, também produtores de sentido. Salientamos, inclusive, que os assuntos e/ou os conteúdos temáticos escolhidos para análise são comuns às realidades sócio-culturais da sociedade estadunidense e da brasileira; – portanto não têm suas significações estancadas pelas diferenças idiomáticas.

Desse modo, divulgar idéias e conceitos que definem e descrevem objetos do saber depende do uso que se faz da língua; que esse uso possa dizer o contexto histórico de um povo, de sua cultura, de sua ideologia; que possa projetar dados na sua realidade cultural no âmbito da universalidade (BARROS, 2006, p. 83).

A nossa Análise do Discurso toma os temas escolhidos como investidos de certa universalidade, deixando a preocupação com as nuances de tradução ou idiossincrasias culturais em segundo plano, até por que

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. **Ela trata do discurso.** [...] e os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da Lingüística (ORLANDI, 1999, p. 15-16, grifos nossos).

Em outras palavras, os discursos e os enunciados serão aqui entendidos como para além da língua, frutos de produção coletiva situados histórica e socialmente.

2.1 Análise do Discurso e Análise do Conteúdo

Antes de terminarmos este capítulo, para efeito de esclarecimento, comparemos em linhas gerais a metodologia que utilizamos com outro método recorrente nas pesquisas em ciências humanas: a Análise de Conteúdo. Dentre esses aparatos teórico-analíticos existem tanto afastamentos, quanto aproximações. Com referência aos primeiros, podemos pontuar que

[...] na análise de conteúdo, parte-se da exterioridade para o texto, enquanto na análise do discurso francesa, ao contrário, procuramos conhecer essa exterioridade [sócio-histórica e ideológica] pela forma como os sentidos se trabalham no texto, em sua discursividade. No que diz respeito ao social, não são os traços sociológicos empíricos, mas as formações imaginárias, que se constituem a partir das relações sociais que funcionam no discurso (LIMA, 2008, p. 81).

Outras diferenças que podemos apontar é a de que enquanto na Análise do Discurso se busca compreender o funcionamento do texto/discurso, em Análise de Conteúdo se tem por objetivo encontrar classificações, estruturas e/ou categorias possíveis dentro do mesmo. E, além disso,

[...] a análise de conteúdo procura extrair sentidos dos textos, como *voyeur* [...], respondendo à questão: o que este texto quer dizer? A AD [análise do discurso], como vimos, considera que a linguagem não é transparente. Desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: “como” esse texto significa (LIMA, 2008, p. 82).

De modo geral, os princípios teóricos que norteiam a Análise do Conteúdo estão alicerçados, majoritariamente, em uma visão positivista de ciência, uma vez que estão centrados “[...], sobretudo, na crença de que a ‘neutralidade’ do método seria a garantia de obtenção de resultados mais precisos” (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p. 309). Dessa forma, a pesquisa em Análise do Conteúdo deve se pautar pela busca de uma objetividade e pelo rigor metodológico e técnico⁶ ao longo da investigação a fim de se poder validá-la.

Em Análise do Discurso é impossível descolar o investigador do objeto de estudo, pois uma das características singulares deste referencial é de que “[...] cada material exige que seu analista, de acordo com a questão que formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria [...]” (ORLANDI, 1999, p. 27), em outras palavras, embora o dispositivo teórico e os conceitos a disposição do pesquisador sejam os mesmos, o dispositivo analítico será

⁶ Embora, dentre os passos de análise, haja a chamada *leitura flutuante*, a qual é “[...] intuitiva, muito aberta a todas as idéias, reflexões e hipóteses, numa espécie de *brain-storming* individual [...]” (BARDIN, 1977, p. 75).

particular para cada investigação, pois aquele (dispositivo analítico) estará moldado partindo da “[...] questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise.” (ORLANDI, 1999, p. 27).

Outro ponto para o qual chamamos atenção é a concepção de linguagem que norteia ambos os processos analíticos. Em *Análise de Conteúdo*, aquela é vista “[...] como representação da realidade *a priori*: [portanto] a linguagem seria apenas um veículo de transmissão de uma mensagem subjacente, sendo esse conteúdo que se pretende chegar com uma pesquisa em *Análise de Conteúdo*.” (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p. 311). Já na *Análise do Discurso*, como vimos anteriormente,

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente (na medida em que está engajada numa intencionalidade) e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia (BRANDÃO, H., 1995, p. 12).

Ressaltamos também que em *Análise do Discurso* a interpretação sempre será qualitativa, enquanto que em *Análise de Conteúdo* esta, mesmo com a perspectiva rígida ao método como já colocamos, poderá ser tanto de ordem qualitativa, quanto de ordem quantitativa⁷.

Para encerrarmos nossas comparações e ilustrarmos o que elencamos, tomemos **um simples e hipotético exemplo prático de pesquisa**. Apontando uma dentre as formas possíveis que o trabalho transcorreria ao se usar um ou outro referencial. Imaginemos que almejássemos estudar a representação dos símbolos religiosos em *South Park*.

Segundo a *Análise de Conteúdo*, nosso *corpus* de estudo seria, a princípio, todos os episódios do desenho animado. Assim, primeiro realizaríamos uma leitura do *corpus*, visando formular hipóteses provisórias, como por exemplos: qual religião é mais satirizada? Alguma delas é descrita como melhor que outra? A partir destas poderíamos proceder: (a) *uma análise temática*, “[...] – quer dizer, da contagem de um ou vários temas ou itens de significação, numa unidade de codificação previamente determinada” (BARDIN, 1977, p. 77); ou, (b) *uma análise léxica e sintática*, na qual o “[...] material de análise [são] os próprios significantes.

⁷ “A abordagem quantitativa funda-se na **frequência** de aparição de certos elementos da mensagem. A abordagem não quantitativa [qualitativa] recorre a indicadores não frequências susceptíveis de permitir inferências; por exemplo, a **presença** (ou a **ausência**), pode constituir um índice tanto (ou mais) frutífero que a frequência de aparição.”; “[...] pode-se dizer que o que caracteriza a análise qualitativa, é o facto de a inferência – sempre que é realizada – ser fundada na presença do índice (tema, palavra, personagem, etc.), e não sobre a frequência da sua aparição, em cada comunicação individual.” (BARDIN, 1977, p. 114 e 115-116, grifos da autora).

[assim] Trabalha-se então directamente no código: unidades semânticas e sintaxe (vocabulários, características gramaticais...)” (BARDIN, 1977, p. 82).

Em nosso exemplo, ao usar a análise temática agruparíamos os episódios que versassem acerca de cada religião exposta, como: catolicismo, islamismo, judaísmo, mormonismo. E, se optássemos pela análise léxica ou sintática, teríamos de elencar as qualidades, as críticas, os adjetivos, entre outros, utilizados para descrever cada religião. Quanto aos resultados, estes

[...] são tratados de maneira a serem significativos (“falantes”) e válidos. [...] O analista, tendo à sua disposição resultados significativos e fiéis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósitos dos objectivos previstos, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas (BARDIN, 1977, p. 101).

Já sob o referencial da Análise do Discurso, tomando este mesmo exemplo de pesquisa, selecionaríamos previamente somente os episódios que nos interessassem, pois em Análise do Discurso, “[...] a constituição do *corpus* e a análise estão intimamente ligadas; decidir o que faz parte do *corpus* já é decidir acerca das propriedades discursivas.” (ORLANDI, 1999, p. 63). Assim, pretenderíamos compreender como o discurso acerca dos símbolos religiosos no desenho animado funciona e, para isso, analisaríamos o contexto sócio e histórico que *South Park* está inserido, a forma pela qual propaga seu discurso, a que ideologias o desenho animado está vinculado e se vincula, dentre outras características. “Feita a análise, e tendo compreendido o processo discursivo, os resultados vão estar disponíveis para que o analista os interprete de acordo com os diferentes instrumentais teóricos dos campos disciplinares nos quais se inscreve e de que partiu.” (ORLANDI, 1999, p. 28).

Por fim, atentemos para o que pontua Lima (2008, p. 87): “[...] a análise de conteúdo e a análise do discurso não se excluem, mas trazem resultados diferentes sobre o *corpus* de trabalho [...]”. Assim, em um mesmo trabalho é possível coexistirem ambos os aparatos teórico-analíticos, desde que haja ciência de que estes detêm perspectivas epistemológicas distintas e métodos particulares para se abordar os textos.

Diríamos que, em nosso trabalho, flertarmos mais com os princípios teóricos e metodológicos vinculados à Análise do Discurso francesa, do que com aqueles apontados pela Análise do Conteúdo. Sobretudo, por compreendemos a linguagem – estruturada em forma de Discurso, para além de mero suporte ou meio de transmissão de informação. Mas, também, ao procedemos à seleção dos elementos (episódios) do *corpus* (*South Park*) a partir deste e, não exatamente como ocorreria na Análise do Conteúdo, de questões formuladas previamente.

E, embora juntemos os episódios em eixos temáticos (capitalismo, ambientalismo, entre outros), o que estaria mais atrelado à Análise do Conteúdo, tal agrupamento não ocorre em função de indagações específicas e prévias para cada um destes. Os temas não foram concebidos *a priori*, mas concomitantemente à escolha dos episódios que pretendíamos utilizar.

Além disso, em cada grupo temático não estão contidos todos os episódios de *South Park* que versam acerca dos temas, a escolha do que comporia o *corpus* foi nossa – como pressupõe a Análise do Discurso, e se outros pesquisadores intentassem realizar um trabalho como o nosso, haveria possibilidade total das escolhas, tanto dos elementos que constituem o *corpus*, como dos teóricos lidos e referenciados para se analisar o objeto de estudo, serem outras.

3 DISCURSO DO HUMOR

O humor é um acompanhante de longa data do ser humano. Ao longo da história seu discurso teve momentos de maior aceitação e difusão, em outros foi relegado, maldito e proibido, no entanto, nunca deixou de existir, de ser propagado e relevante enquanto expressão da subjetividade humana.

Suas características dicotômicas, ser revolucionário e reacionário, fazer chorar e rir, seus mistérios, a capacidade de envolver multidões, a apropriação individualista do mesmo enquanto lazer, a ditadura do riso, enfim, tudo que o envolve nunca deixou de inquietar e interessar, vide o volume de estudos acerca de esta temática ser praticamente incontável, bem como, pelo fato, de pensadores das mais diversas correntes e áreas do conhecimento já terem se debruçado a refletir e analisar particularidades do humorismo.

Como a linguagem *Southparkiana* é marcada inalienavelmente pelo humor e pelo escracho, se faz necessário um recorte histórico sobre a gênese desse gênero da linguagem. Entretanto, frente a já citada enorme gama de conhecimento já produzido acerca do humorismo, nosso recorte histórico é inevitavelmente tendencioso e incompleto, até mesmo porque estabelecer *uma* história completa sobre o humor é impossível já que fatalmente esta “[...] seria ora ofensivamente seletiva, ora interminável” (MINOIS, 2003, p. 15).

Inclusive, antes de enveredarmos por nosso percurso histórico propriamente dito, pontuamos que fazemos uso indistinto dos termos **cômico**, **humor**, **riso**, **escárnio** e **escracho**⁸. Compreendemos que cada um deles surge em uma época diferente, o que acarreta em definições e usos particulares. Contudo, em nosso trabalho, tomamos todos eles como providos de um mesmo sentido geral. Não nos interessa aqui perseguir a etimologia de cada palavra utilizada. Nosso foco é o discurso do humor, portanto é o contexto sócio-histórico que dá os contornos próprios a ele em cada época, bem como produz implicações em suas características.

Assim, para não transparecer que estamos voluntariamente cometendo imprecisões terminológicas ou anacronismos neste nosso capítulo, inclusive pelo fato do mesmo se tratar de uma radiografia da história do discurso humorístico, achamos por bem deixar isto

⁸ No texto “Ninguém entende de humor” de Ziraldo (PINTO, Z., 1970), o autor aponta algumas distinções e características inerentes e particulares a cada um destes termos, propondo até qual deveria ser usado ao se falar de determinadas situações. Contudo, ele reforça que suas explicações não pretendem **definir**, nas palavras dele: “não creio em definições na medida em que acho que elas só conseguem *pegar* um determinado instante de uma coisa em permanente mutação. Prefiro *situar* o meu objeto e não defini-lo. Aliás, é só dar uma olhada na palavra *definir*. Ela exige que a coisa esteja estática, finita, terminada. No caso do *Humor*, então não dá mesmo pé. Ele é dialético!” (PINTO, Z., 1970, p. 30, grifos do autor).

explicitado. E, para além disso, gostaríamos de também salientar, que temos ciência de que esta história do discurso humorístico é estritamente ocidental e ocidentalizada e que a divisão entre os períodos aqui proposta tem a sua perspectiva fundamentada nos pensadores (ARÊAS, 1990; BAKTHIN, 1996; BATISTA NETO, 1989; HOBSBAWM, 1995; MACEDO, 2000; MINOIS, 2003; TARNAS, 2002) que recorreremos ao longo de toda esta nossa seção.

3.1 Antiguidade (IV a.C. – V d.C.)

As formulações mais antigas que localizamos sobre o humor provêm dos filósofos Platão (428-348 a.C.) e Aristóteles (348-322 a.C.). Ambos descreveram os gêneros de forma dicotômica, separando a comédia (a qual carrega o discurso do humor) da tragédia. Segundo Arêas (1990), a partir dos escritos aristotélicos datados do século IV a.C., é que se estabelece esta divisão didática, por assim dizer, dos gêneros.

Aristóteles (2005), em sua obra “Poética”, fez a diferenciação entre ambos os gêneros descrevendo a tragédia profundamente, enquanto relegou sua atenção à comédia, “[...] como se tratasse de um gênero menor, espécie de contrário ou paralelo grotesco da poesia séria [...]” (ARÊAS, 1990, p. 13). O filósofo pontuou como principal divisor o fato das comédias representarem os homens de modo inferior ao que eram na atualidade, enquanto a tragédia intentava demonstrá-los como superiores. E para explicitar a negatividade que atribuía à comédia definia seu principal instrumento, o riso, como “[...] um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Desta dicotomização pode-se depreender uma diferença proeminente, já na Grécia Antiga, de valoração estética e crítica entre os gêneros, a qual prosseguiu no curso da história.

A comédia não era prestigiada como manifestação artística, era vista como manifestação “popularesca”, uma expressão menor – como Aristóteles caracterizou –, tida como mera “[...] zombaria indecorosa ou como uma expressividade rasteira desprovida de maiores preocupações estéticas [...]” (JUSTO, 2006, p. 120). Em contraposição, os gêneros da epopéia e da tragédia reproduziam e estavam identificados com as classes sociais mais nobres e, portanto, gozavam de maior prestígio no que tangia à produção artística, como se pode depreender da descrição de tragédia do próprio Aristóteles (2005, p. 24)

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, serem umas partes executadas com simples metrficação e as outras, cantadas.

No entanto, é curioso salientar que no teatro grego antigo os dois gêneros se confundiam e até eram misturados. Por vezes, pequenas alterações no tom do texto ou de abordagem de determinado assunto proporcionavam se passar da comédia para a tragédia. A diferenciação e a separação provieram da necessidade intelectual dos pensadores em formular classificações (MINOIS, 2003).

O humor e o riso, que as antigas comédias proporcionavam, se prestavam a escarnecer os desvios morais, os vícios, a animalidade humana, representando-os de forma virulenta a fim de moralizar a sociedade, ou para representar um saudosismo a uma época em que os homens estavam próximos aos deuses, ou seja, a comédia na Grécia Antiga era principalmente conservadora e não revolucionária.

Aristófanes (445-386 a.C.) foi um dos primeiros grandes autores de comédias e seu texto seguia o que apontamos acima, pois, embora fosse de “[...] um cômico rude, agressivo, que não poupa nada nem ninguém: os apaixonados, os políticos, os filósofos, os próprios deuses são ridicularizados.” (MINOIS, 2003, p. 38), pretendia o “[...] o confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social.” (MINOIS, 2003, p. 40).

Após a Guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.) se faz necessário preservar os valores democráticos e as personalidades públicas. Assim a comédia devastadora, obscena e moralizante é limitada e vigiada dando lugar à comédia nova, a qual mantém a última característica que elencamos da comédia antiga, mas substituindo o riso escarnecedor e provocador pelo riso alegórico e adocicado. Descreve Minois (2003, p. 51):

Terminam os falos, os excrementos, as grosserias, as agressões verbais contra os políticos. A nova comédia, a *néa*, dirige-se a um público mais selecionado, mais culto, mais abastado, que agora paga seu bilhete de entrada e não vem para ver insultar os políticos, mas para apaziguar-se honestamente, diante de um espetáculo que corrobora as convenções sociais e exorciza o medo da subversão. Os domínios gêmeos da política e da obscenidade cedem lugar aos assuntos domésticos, às relações sentimentais, conjugais e familiares em que a moral sempre salva.

Prosseguindo nossa breve síntese acerca do discurso humorístico vamos ao cômico dos grandes herdeiros das tradições e cultura da Grécia Antiga: os romanos. No Império Romano o humor é bastante similar ao anteriormente praticado, tanto as comédias escritas e encenadas, como a zombaria comedida dos intelectuais, oradores, juízes, se fundamentavam majoritariamente no conservadorismo, sendo reacionárias. Como no humorismo propagado

anteriormente por Aristófanes, visavam igualmente à moralização, atacando os vícios, e buscavam a manutenção da ordem estabelecida.

A isto se contrapunha o humor popular presente nas festas, como as Saturnais (festa celebrada no mês de dezembro em homenagem ao deus Saturno – deus romano da agricultura, justiça e força –, equivalente ao deus grego *Cronos*) e as Lupercais (festa realizada em fevereiro em tributo ao deus Pã – deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e dos pastores –, chamado de Luperco ou *Lupercus* pelos romanos), onde tudo e todos estavam sob a égide do riso, que, nestes casos, não era nem um pouco moderado. Os festejos se caracterizavam como rituais de inversão permitidos: homens se vestiam de mulheres e vice-versa; em pleno dia se acendiam as tochas como se a noite já tivera caído; as posições sociais eram trocadas; a linguagem tinha os termos usualmente utilizados deturpados; dentre outras características.

Mesmo com algumas diferenças com relação ao cômico grego, o humor romano, de uma forma geral, pretendia regressar ao instituído, sagrado e tradicional. Até mesmo o caos visto nas festas – o mundo colocado às avessas – servia justamente para reforçar a ordem. Afinal, o período que se permitia afrontar as normas era temporário e previsto para acontecer em uma determinada época e em um determinado tempo. Na descrição de Minois (2003, p. 105, grifos nossos)

A comédia [romana] funciona como válvula de segurança da sociedade civil, como evasão de um mundo às avessas. [...] São condutas de evasão fora do mundo real que têm por finalidade consolidar esse mesmo mundo, evitar sua subversão e revolução pela derrisão codificada, circunscrita no tempo e no espaço. Condutas de substituição que implicam forte dose de agressividade no riso festivo e teatral: trata-se de descarregar, por um riso desenfreado e barulhento, o excesso de energia hostil. **O riso contribuiu muito para a longevidade do mundo romano.**

E o declínio do Império Romano transcorreu como consequência das inúmeras crises de ordem econômica, política, moral que atravessava. Mas, em meio a tal processo, o poder político, temendo perder sua autoridade, barra a derrisão e a zombaria, o que também contribuiu para o desmoronamento desta instituição. Assim, segundo Minois (2003, p. 109, grifos nossos),

[...] o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores, deve ser utilizado apenas com parcimônia, sob forma muito apurada, cada vez mais artificial e maneirada. O riso grosseiro sob vigilância, o riso fino totalmente adulterado: **a decadência do mundo romano é também a decadência da sua hilaridade.**

3.2 Idade Média/Renascimento (V – XVII)

No começo da Idade Média, com o enfraquecimento do Império Romano, a igreja cristã foi se tornando hegemônica, uma vez que “[...] era a única instituição que mantinha alguma semelhança de ordem social e cultural civilizada no Ocidente” (TARNAS, 2002, p. 181), e, por ter “[...] um significado supra-humano, sua hierarquia tinha absoluta autoridade, suas leis eram definitivas.” (TARNAS, 2002, p. 172), assim foi exercendo uma influência cada vez maior na sociedade como um todo. Um mecanismo importante para a manutenção da força eclesiástica, semelhantemente ao que ocorrera com o poder político romano, fora a repressão ao cômico. Segundo Tarnas (2002, p. 180),

Pela época do papa Gregório, o Grande (o arquiteto e modelo do papado medieval, que reinou na virada do século VI) [...] O teatro público, os circos e os feriados festivos do paganismo haviam sido substituídos pelos dias santos, festejos, procissões e celebrações sacramentais cristãs.

Termos como culpado, indecente, vergonhoso, debochado, luxúria, sujo e outros foram colados neste gênero discursivo (MINOIS, 2003). Esta “cruzada” contra o humor fora articulada, sobretudo, pelos grandes teólogos da época, os também chamados Pais da Igreja.

Clemente de Alexandria (150-215) associou o cômico ao domínio do baixo, impondo limites, condições e obrigações para o riso, “[...] segundo Clemente, conquanto o riso não pudesse ser totalmente suprimido do comportamento dos homens, era preciso, pelo menos, seus efeitos nefastos controlar e disciplinar.” (MACEDO, 2000, p. 56). Santo Ambrósio (340-397) “[...] também se mostra categórico: em qualquer circunstância, o riso é inconveniente, contrário aos ensinamentos de Cristo e, para dizer tudo, diabólico” (MINOIS, 2003, p. 126). São Jerônimo (347-420) desaconselhava que se fizessem troças. Segundo Minois (2003, p. 128) o pensamento deste teólogo diante do cômico se resumia na seguinte linha: “rir e regozijar-se com o século não é coisa de homem sensato, mas de um frenético”. João Crisóstomo (344-407) foi “[...] o responsável pela formulação dos argumentos clássicos que viriam a ser reiteradamente utilizados por moralistas e escritores posteriores [...]” (MACEDO, 2000, p. 57), suas idéias mais difundidas foram de que o riso detém essência demoníaca e de que Jesus jamais teria rido. Santo Agostinho (354-430) julgava o humor desprezível, considerando o pranto muito mais nobre, praticamente um dever dos homens sábios e sensatos.

A comicidade, portanto, parece não se combinar com o cristianismo, afinal isto não lhe é natural, uma vez que tal religião é intrinsecamente séria, tanto que nesta época era

impossível encontrar qualquer passagem bem humorada na Bíblia sagrada⁹. Inclusive, apenas constam nas Escrituras a dessacralização do riso e a divisão entre riso positivo e riso negativo, conforme Minois (2003, p. 120) descreve

A concepção bíblica do riso é, de fato, clássica e equilibrada. Ela se revela até mais moderna que aquela do mundo greco-romano, uma vez que dessacraliza o riso, que não tem mais nada a ver com o sobrenatural. [...] O riso é um comportamento estritamente humano, logo alheio ao mundo divino, surgido depois da queda e o que é um dos símbolos da decadência da condição humana. Distinguem-se simplesmente um riso positivo (*sâkhaq*, o riso alegre) e um riso negativo (*lâag*, o riso zombeteiro).

Porém, uma particularidade que distingue a neutralização do cômico por esta estrutura de poder, a Igreja, foi à incorporação de um riso pasteurizado, o qual

[...] pode provocar alegria, mas ele não suprime o medo; antes, os une numa espécie de sentimento contraditório, tendo por elemento inseparável o arrepio e o riso sagrado. [...] Nesse sistema, o sagrado não é questionado pelo riso; ao contrário, é reforçado pelo elemento cômico, que é seu duplo e seu companheiro, seu eco permanente (GOUREVITCH, 1975, p. 87-89 apud MINOIS, 2003, p. 140).

Assim, o cristianismo, com toda a plasticidade que lhe garante a longevidade que detém, subverteu a simples proibição e censura ao cômico, pois se o demonizou por um lado, não o deixou se fortificar enquanto discurso contra-hegemônico e libertário. A seguinte frase do domínio popular resume a postura da Igreja medievalista perante o humor: “há um tempo e um lugar para rir e um tempo e um lugar para chorar”.

Além disso, segundo Macedo (2000, p. 127),

Vale a pena mencionar a existência, na tradição bíblica ou nos provérbios medievais aparentemente oriundos desta matriz de pensamento, do que Luiz Felipe Baeta Neves (1974, p. 37) chamou de ‘ideologia da seriedade’, ou seja, a valorização da seriedade e do bom senso, associando-os à maturidade, ao equilíbrio e aos comportamentos considerados razoáveis, em oposição à comicidade, aproximada dos tolos, das crianças, e distanciada dos adultos. O riso e a comicidade, nessa perspectiva, seriam incontrolláveis por não conhecer domínios interditos, podendo invadir áreas proibidas e sacralizadas, depreciando-as e enfraquecendo-as, ou então negando-as.

Neste período os gêneros estavam apartados e o cômico, como se podia supor, dada à diferente valoração existente dentre estes, era reservado às camadas populares e às práticas pagãs, como podemos depreender do seguinte apontamento feito por Bakhtin

⁹ “[...] mas na segunda metade do século XX, o tom muda. O humor está na moda, o riso é de bom gosto. Na ‘Sociedade Humorística’ contemporânea, ser desprovido de senso de humor é uma doença, quase um vício. De repente, todo mundo – a começar pelos crentes – redescobre o riso bíblico” (MINOIS, 2003, p. 115).

Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica [...]. Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma nova visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente deliberadamente não-oficial, exterior à igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, **um segundo mundo e uma segunda vida** (BAKHTIN, 1996, p. 4-5, grifos do autor).

Nota-se que o cômico se apresentava como outro viés para a leitura das práticas e dos costumes sérios e instituídos pelo poder. A criação de outro mundo era um modo de se expressar uma ordem, realidade, sociedade, contra-hegemônica. Minois (2003) afirma que, tal como na antiguidade, a oposição construída durante as festas servia, sobretudo, para reforçar a ordem e as regras estabelecidas. Eco (1984, p. 349) faz coro a este pensamento ao colocar que

O cômico parece popular, libertário, subversivo porque dá licença de violar a regra, mas ele a dá justamente a quem introjetou de tal forma essa regra que passou a presumi-la como inviolável. A regra violada pelo cômico e de tal modo conhecida que não há necessidade de reforçá-la.

Bakhtin discorda deste ponto de vista, para ele o riso não ratificava o instituído, ao contrário possibilitava questioná-lo e desprovê-lo do sentido de verdade absoluta e irretocável. Segundo este autor, o riso na Idade Média detinha três características particulares: era universalista, ligado a liberdade e estava relacionado com a verdade popular não-oficial. Isto tudo significava que o humor propagado nas festas populares detinha contornos de ambivalência e universalidade e, portanto,

[...] não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos do medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 1996, p. 105).

Em outros termos, por este viés, o cômico medieval não pretendia implodir ou substituir o sério e o instituído, mas sim apontava para mutabilidade e mobilidade das concepções, regras e crenças, colocando “[...] ênfase na **alternância** e na **renovação**, inclusive no plano social e histórico.” (BAKHTIN, 1996, p. 70, grifos do autor).

Além disso, Bakhtin delinea a seguinte distinção

Na cultura clássica, o **sério** é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. **Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação**. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe

que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso (BAKHTIN, 1996, p. 78, grifos do autor).

No entanto, como já vimos, os poderes se utilizam sim da linguagem humorística, contudo, não em sua modalidade mais ácida, mordaz e questionadora, mas, tal qual veremos na seção dedicada ao riso na contemporaneidade, de um modo simplesmente alegre, *light*, adocicado e divertido.

Minois faz outro contraponto interessante a estas idéias de um riso popular libertário de Bakhtin (1996).

O riso medieval é obrigatório. A unanimidade é a regra. Ao contrário do que Mikhäil Bakhtine [sic] pretendia, não é um riso popular de contestação, mas um riso de massa e de exclusão. A Idade Média exclui e marginaliza, pelo riso, aqueles que violam seus valores, ou que querem mudá-los, como o testemunham o charivari¹⁰ ou o humor dos sermões (MINOIS, 2003, p. 240).

Porém salientamos que o autor, neste trecho, se além ao cômico propagado por grupos específicos, os quais eram moralistas e reacionários e somente se utilizavam do riso como instrumento para a imposição de suas idéias. Sem dúvida, o cômico que ali havia era tirânico e exclusivo, tanto por não se dar de forma amplamente coletiva, bem como, por não pretender produzir reflexões.

Prosseguindo na história, entre os séculos XIV-XV, chegamos ao período denominado pela expressão Baixa Idade Média, marcado, principalmente, por três características desoladoras e duradouras, que constituíram o cenário deste tempo histórico: a Guerra, a Peste e as fomes. (BATISTA NETO, 1989).

A Guerra dos Cem Anos, ocorrida entre os anos de 1337-1453 provoca inúmeras baixas na França e na Inglaterra; apesar disso, há um aumento significativo da população européia; o sistema feudal entra em crise ocasionando a escassez de alimentos e a multiplicação do número de cidades (MINOIS, 2003); o crescimento urbano desordenado acarretava, entre outras mazelas, condições precárias de higiene o que agravava e contribuía para a disseminação de doenças, como a peste negra, a qual se disseminou rapidamente pelo continente europeu, reduzindo significativamente a população européia, historiadores

¹⁰ Charivari era uma prática ritualizada, a qual “[...] apresentava-se na forma de um desfile, cujos participantes apareciam mascarados ou fantasiados, realizando gestos cômicos, insultuosos e obscenos, provocando enorme algazarra com gritos, risos e cantos, batendo em caldeirões, caçarolas, guizos, arreios de animais.” (MACEDO, 2000, p. 224). E seu “[...] objetivo era humilhar, execrar, revelar as fraquezas ou a impotência de qualquer indivíduo que [se] desviasse das normas estabelecidas pela coletividade – inclusive as autoridades.” (MACEDO, 2005, p. 394).

apontam que esses índices podem ter chegado a mais de um terço (BATISTA NETO, 1989); profetas anunciam o fim do mundo e a chegada dos anticristos; “vicejavam a magia negra e a veneração ao demônio; havia flagelação grupal, dança da morte nos cemitérios, missas negras, a Inquisição, torturas e gente queimadas nas fogueiras.” (TARNAS, 2002, p. 247).

O cenário é notavelmente terrível e doloroso e as estruturas de poder (Igreja e Estado) fomentam a disseminação e enraizamento do medo na subjetividade coletiva, além de recrudescerem diante do cômico ao tornarem as festas, mais uma vez na história, vigiadas, controladas e disciplinadas. No entanto, neste momento, as restrições ao humor se fazem de modo mais sutil. Os poderes instituídos tomam para si o encargo de organizar as festividades, deste modo e, conforme Macedo (2000, p. 243),

[...] na medida em que as autoridades municipais, as famílias aristocráticas e até mesmo a monarquia passaram a interferir na organização e realização das festas, eles tornaram-se meios de expressão de seu poder e influência. [...] Sem deixar de ser uma festa popular, os cortejos dos séculos XV e XVI perderam em espontaneidade e autonomia (Heers, 1982, p. 144).

Além de se tornarem meros rituais de reificação das normas, onde inclusive um dos objetivos era exatamente “[...] substituir o riso agressivo e subversivo por um **riso de convenção, puramente lúdico**” (MINOIS, 2003, p. 266, grifos nosso). Assim, os festejos e rituais

No decurso do século XVII, momento em que as formas de sensibilidade ocidentais receberam os influxos decisivos para a constituição dos hábitos e costumes ‘modernos’, **o processo de domesticação do carnaval pôde ser completado**, e a festa terminou por ser enquadrada dentro dos limites desejados pelas autoridades civis e religiosas (MACEDO, 2000, p. 247, grifos nosso).

Avançando no tempo, temos que mesmo “com este pano de fundo de grande violência, morte e decadência cultural, ocorreu o ‘renascimento’.” (TARNAS, 2002, p. 247). E ao longo da Renascença o discurso humorístico tem novamente seus sentidos e usos alterados e/ou retomados.

O mundo se demonstra muito mais complexo do que o pensamento medieval possibilitava:

[...] as invenções técnicas desempenharam um papel essencial na formação da nova era. [...] entraram em uso disseminado no Ocidente, com imensas ramificações culturais: a bússola magnética, permitindo as façanhas da navegação que abriu o Globo à exploração européia; a pólvora, contribuindo para o fim da velha ordem feudal e a ascensão do nacionalismo; o relógio mecânico, fator de decisiva mudança no relacionamento do Homem com o tempo, a Natureza e o trabalho, separando e

libertando a estrutura das atividades humanas da predominância dos ritmos da Natureza; e a imprensa, que produziu um fabuloso aumento no aprendizado, levando tanto as obras clássicas como as modernas a um público cada vez mais amplo e erodindo o monopólio do conhecimento há muito nas mãos do clero (TARNAS, 2002, p. 247).

Frente ao que foi exposto, transcorreu a ascensão da burguesia o que modificou as relações sociais e, como diz Tarnas (2002, p. 249), iniciou uma “[...] transformação radical das estruturas sociais [...]”, corroendo o esquema estabelecido e vigente ao longo da Idade Média (*aristocracia guerreia, clero reza e servos trabalham na terra*). As grandes navegações, que possibilitaram a descoberta de novos continentes, culturas, modos de vida, ampliam o universo conhecido fomentando o desenvolvimento e a expansão econômica.

No campo filosófico o humanismo e o antropocentrismo ganham força e os diversos ramos da ciência (astronomia, física, matemática, biologia, anatomia, entre outros) se desenvolvem largamente, trazendo e consolidando idéias, como exemplo, o modelo de um Universo heliocêntrico proposto por Copérnico, que fora defendido e tornado plausível pelas observações via telescópio por Galileu, que se chocavam de frente com os preceitos ferrenhamente impostos pela Igreja,

O que, evidentemente, ocasionou um recrudescimento da Igreja para com os propagadores de tais idéias. Giordano Bruno – astrônomo e filósofo – foi queimado na fogueira por heresia em 1600, o copernicanismo foi proibido, os livros de Galileu foram parar no Índice, além do astrônomo ser interrogado pela inquisição e, posteriormente, sendo obrigado a se retratar publicamente (TARNAS, 2002).

Inclusive, este conflito entre a Igreja e Galileu “[...] significou um embate cultural contra a Ciência e, implicitamente, da Religião contra a Ciência. A retratação forçada de Galileu significava a derrota da Igreja e a vitória da Ciência.” (TARNAS, 2002, p. 283).

As principais concepções até então formadas sobre o humor, tomado como algo menos prestigiado ou mesmo maldito e diabólico, sofrem outras mudanças. Aos poucos este vai sendo englobado pela “alta cultura” e pelas artes o que, conseqüentemente, implicou em uma maior valoração no campo estético e da expressividade (JUSTO, 2006). Por exemplo, surgem diversos estilos literários alicerçados no humor, tais como o macarrônico, o picaresco, o burlesco, entre outros. Além disso, passa a ser possível o cômico adentrar na seara do pensamento filosófico, pois, segundo Minois (2003, p. 294),

[...] o riso pode constituir uma visão global do mundo, que ele pode ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival da concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. O riso não é divertimento, pode ser uma

filosofia: eis uma das grandes descobertas da renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura.

O maior expoente deste riso filosófico é François Rabelais (1484-1553), autor que teve o mérito de “[...] ter realizado a síntese entre o cômico popular medieval, de base corporal, e o cômico humanista, de base intelectual.” (MINOIS, 2003, p. 274), uma vez que através de seus escritos aproximava o sublime (vida, morte) ao terreno (excrementos, órgãos genitais), como é notável nas seguintes afirmações de Bakhtin (1996, p. 195)

[...] em Rabelais os excrementos, por exemplo, não tinham a significação banal, estritamente fisiológica que se lhes atribui hoje. Eram, ao contrário, considerados como um elemento essencial na vida do corpo e da terra, na luta entre a vida e a morte, contribuíam para a sensação aguda que o homem tinha da sua maternidade, da sua corporalidade, indissolivelmente ligadas à vida da terra.

Todavia, esse ligeiro prestígio e aceitação do humorístico não perduram por muito tempo. Ao surgirem as monarquias absolutistas, com todo poder político centralizado e tendo como suporte a religiosidade, o riso novamente é rechaçado e perseguido. Um fato exemplar para isto é o de que a figura do bobo da corte desaparece enquanto a representação inversa do soberano, passando a ser somente um divertimento privativo do rei.

Ocorre um retorno às concepções de que “[...] o riso é a desordem, o caos, a contestação. Não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado. **O recreio terminou.**” (MINOIS, 2003, p. 317, grifos nossos). Martinho Lutero, pensador do Protestantismo, afirma que “o mundo às avessas é um mundo perverso.” (MINOIS, 2003, p. 321). A moralização volta a se dar pelo cômico reforçador da normatividade e pela interdição e mal dizer daquele humorismo ligado a crítica social politizada e escarnecedora e de cunho popular libertador, o qual era universalizado e universalizador.

Neste período, a obra de Rabelais é inclusive revisitada de forma deturpada, pois a linguagem obscena, as cenas escatológicas, todo sarcasmo ácido é suprimido e/ou modificado. Ou seja, uma vez mais, o cômico oficialmente aceito e difundido é aquele normatizado, policiado e reificador das normas e convenções sociais

[...] excluindo, pela ironia, os desvios, os marginais e os contestadores de qualquer espécie. Há alvos bem precisos. **Sério, pedagógico**, ele demonstra aos homens de bem quanto é ridículo um avaro, uma pessoa que procura sair de sua condição, um ímpio, uma mulher que quer sábia, um doente imaginário (MINOIS, 2003, p. 413, grifo nosso).

Contudo, evidentemente, este não era completamente hegemônico, o humor descrito anteriormente por Bakhtin (1996), embora com restrição, circulava mesmo que clandestinamente. Este cômico clandestino tinha

[...] visão global do mundo e toma o partido dele. O mundo é mau, e nada podemos fazer contra isso; então, o melhor é rir. Esse riso **se dirige ao mundo todo e a toda a comédia humana**. É um riso mais de espectador que de ator e abrange todas as nuances possíveis: da bufonaria grosseira ao humor mais delicado, do riso rude ao cinismo superior (MINOIS, 2003, p. 413, grifo nosso).

O humor como vimos, de um modo geral, vai se tornando “crítico” (moralizante e reificador, como já apontamos) e privatizado, mas principalmente, como no exemplo da extinção da figura do bobo da corte, “[...] perde sua característica pública e coletiva. Metamorfoseia-se em prazer subjetivo diante deste ou daquele fato divertido isolado.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 114).

Maurice Lever (1983, p. 287-288) resume assim a evolução do século XVII: “À medida que se avança no século, observa-se uma degenerescência do riso. Privado, pouco a pouco, desse universalismo que lhe permitia, na Idade Média e na Renascença exprimir a verdade primordial sobre o mundo, ele perde ao mesmo tempo seu poder regenerador e libertador [...]” (MINOIS, 2003, p. 359-360).

3.3 Modernidade (XVIII – meados do XX)

Chegamos ao século XVIII, período marcado, principalmente, pelo surgimento e consolidação do movimento Iluminista. Na definição de Japiassú e Marcondes (2001, p. 137):

Movimento filosófico, também conhecido como Esclarecimento, Ilustração ou Século das Luzes, que se desenvolve particularmente na França, Alemanha e Inglaterra no séc.XVIII, caracterizando-se pela defesa da ciência e da racionalidade crítica, contra a fé, a superstição e o dogma religioso. Na verdade, o Iluminismo é muito mais do que um movimento filosófico, tendo uma dimensão literária, artística e política. No plano político, o Iluminismo defende as liberdades individuais e os direitos do cidadão contra o autoritarismo e o abuso do poder. Os iluministas consideravam que o homem poderia se emancipar através da razão e do saber, ao qual todos deveriam ter livre acesso. O racionalismo e a teoria crítica no pensamento contemporâneo podem ser considerados herdeiros da tradição iluminista.

Cooper (1671-1713) propaga a idéia de que o bom humor está na raiz da fé e, portanto, deveria ser reintroduzido no seio da religiosidade. Essa idéia levou diversos religiosos a repudiarem tal tese, afirmando que a tendência ao riso leva a erosão das instituições, autoridades, enfim, de todo corpo social (MINOIS, 2003). Curiosamente, de forma um tanto contraditória, Cooper também dizia que “[...] sem a liberdade de rir, de caçoar

e fazer humor, não há progresso da razão. [Assim] Shaftesbury [Cooper] enuncia aí, em 1711, o que seria o espírito das luzes [para com o riso].” (MINOIS, 2003, p. 451). Contudo, esta liberdade ao cômico, enunciada por Cooper, é bem limitada pelos iluministas de um modo geral, uma vez que o riso moderno é totalmente formatado conceitualmente, aprisionado em categorias e delegado aos especialistas do riso. Conforme, aponta Minois (2003, p. 409, grifos nossos):

O riso não é mais um sopro vital, um modo de vida; tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa moral, social, política, religiosa ou anti-religiosa. **Ele se decompôs em risos mais ou menos espirituais, em risos funcionais**, correspondendo a necessidades precisas. **O ridente generalista deu lugar aos especialistas, quase se pode dizer aos profissionais, com tudo o que isso significa de competência e enfraquecimento**. Tal como no esporte, em que o amador procura saúde e bem-estar mediante uma prática equilibrada e o profissional granjeia glória e dinheiro por meio da superação e de recordes, o riso, a partir do século XVIII, tem seus atletas de alto nível, seus artesões do ridículo – sem nuance pejorativa –, dos quais Voltaire é o campeão, e tem também seus amadores, cuja prática cotidiana recebe agora o nome de humor.

Uma das maiores manifestações dessas características do pensamento iluminista, que não se restringiam somente ao humorismo da época, mas sim aos ideais do período como um todo, é o **enciclopedismo**, o qual consistia em condensar todos os conceitos humanos existentes no mundo em um único lugar: a enciclopédia, onde as definições ali formuladas seriam universais, sólidas e duradouras. Como exemplo, em 1771, a *Encyclopaedia Britannica*¹¹ inclui o verbete humor em seus volumes. A definição apresentada se atém principalmente ao que desencadeia o riso, se equilibrando entre explicações de cunho psicológico e, principalmente, anatômico.

Em tempos de predomínio da Razão, manifestações como “a loucura perde seu aspecto bufão da renascença. Ela não faz mais rir; provoca medo. O riso [então] racionaliza-se, intelectualiza-se. É o riso cerebral da zombaria.” (MINOIS, 2003, p. 440). Enquanto anteriormente, o riso “[...] suscitado pelo bobo, por mais agressivo que pudesse parecer, acabava sendo sempre gratuito e inofensivo, pois tinha a sua origem em alguém ridículo: [Em decorrência] o signo da loucura neutralizava o potencial subversivo da palavra permitida.” (MACEDO, 2000, p. 136).

¹¹ Definição no sítio oficial da enciclopédia. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/276309/humour>>. Acesso em: 15 Jan. 2011.

Neste momento, por volta do século XIX, no auge daquilo que Foucault (2004) chamou de sociedades disciplinares¹², os comportamentos catárticos e desviantes são apartados e sufocados pelas classificações dos saberes dominantes. Assim, o louco, o ridente, entre outros, passam a ser considerados perigosos e devem ser excluídos do convívio público, “[...] pois manifestam todos a mesma resistência à uniformização moral e social” (FOUCAULT, 1978, p. 546).

De um modo geral, podemos afirmar que, os adjetivos que mais dão contornos fidedignos ao humor moderno são os seguintes: **disciplinado, individualizado/privatizado e intelectualizado**.

Disciplinado por se categorizado e englobado em formas pré-estabelecidas e intelectualmente reconhecidas: pela formalização e desenvolvimento de figuras de linguagem, como a ironia, a sátira, o sarcasmo, a aceitação das caricaturas como forma de expressão artística, além das definições mecanicistas e fisiológicas que buscam racionalizar o ato de rir.

[...] o riso se **disciplina**: é preciso compreender o desenvolvimento dessas formas modernas do riso, que são o humor, a ironia e o sarcasmo, como um tipo de controle cuidadoso e infinitesimal exercido sobre as manifestações do corpo, nisso análogo ao adestramento disciplinar analisado por Foucault. De um lado e do outro, trata-se de compor os argumentos maciços e confusos isolando indivíduos, de romper as familiaridades e comunicações não-hierárquicas, de instituir barreiras e divisões, de domesticar constantemente as funções, de produzir “corpos dóceis”, mensuráveis e previsíveis em suas reações. [...] A mecanização do corpo disciplinado responde a espiritualização-interiorização do cômico: a mesma economia funcional visando impedir os gastos desordenados, o mesmo processo celular produzindo o indivíduo moderno (LIPOVETSKY, 2005, p. 114-115, grifo do autor).

A individualização é um processo inerente à época, vide a eclosão da estética e do modo de vida apregoado pelos românticos, pois, enquanto

O riso medieval é coletivo, ritualizado, dando conta de realidades sociais e culturais orientadas por condutas próprias e específicas. O riso moderno, codificado e expurgado de suas conotações grosseiras e obscenas, valoriza atitudes individuais e

¹² Nas próprias palavras do autor, a sociedade disciplinar é formada “[...] nesse movimento que vai das disciplinas fechadas, espécie de ‘quarentena’ social, até o mecanismo indefinidamente generalizável do ‘panoptismo’. Não que a modalidade disciplinar de poder tenha substituído todas as outras; mas porque ela se infiltrou no meio das outras, desqualificando-as às vezes, mas servindo-lhes de intermediária, ligando-as entre si, prolongando-as, e principalmente permitindo conduzir os efeitos de poder até os elementos mais tênues e mais longínquos. Ela assegura uma distribuição infinitesimal das relações de poder.” (FOUCAULT, 2004, p. 177). Desta forma, o autor coloca como características centrais dessas sociedades fundamentadas na disciplinarização: “[...] as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas [...] [visando] três critérios: tornar o exercício do poder o menos custoso possível [...]; fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados a seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível, sem fracasso, nem lacuna; [e] ligar enfim esse crescimento ‘econômico’ do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce (sejam os aparelhos pedagógicos, militares, industriais, médicos), em suma fazer crescer ao mesmo tempo a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema.” (FOUCAULT, 2004, p. 178-179).

fustiga comportamentos não condizentes com a lógica e o bom senso (MACEDO, 2000, p. 254).

Bakhtin (1996) pontua que essa coletividade do riso popular medieval permitia que se escarnecesse a tudo e todos (inclusive o seu autor), ao passo que o riso moderno, por ser puramente satírico, lógico e particular, exclui o autor de ser objeto da zombaria.

O processo de intelectualização do humor na modernidade é uma síntese de todas as outras características arroladas (defesa da cientificidade e da racionalidade crítica; disciplinarização; individualização). Como descreve Macedo (2000, p. 253-254)

Na realidade, quem estabeleceu os critérios de separação entre o ridículo e a seriedade não foram os moralistas ou pensadores medievais, e sim os modernos. [...] A fronteira entre a seriedade e a derrisão foi estabelecida fora dos quadros de referência da Idade Média, e, em nosso entender, ilustra o tipo de comportamento dito “moderno”. O referencial tomado para realizar tal separação decorre, segundo pensamos, do pensamento renascentista e pós-renascentista, fundamentado na razão e em princípios morais perpassados pelo individualismo.

Ainda neste contexto de predomínio da Razão e de intelectualização, situamos o chiste freudiano como mais um dos reflexos destas dimensões para com um elemento específico do discurso humorístico¹³: o chiste¹⁴, ou como traduz Mezan (2003), a frase de espírito¹⁵. Em sua obra “Os Chistes e sua Relação com Inconsciente” (1995), Freud esquadrinhou este tipo de manifestação do humor procurando categorizá-la e compreendê-la a fundo, além de relacionar aspectos desta (tais como caráter, formação, efeitos) com alguns conceitos psicanalíticos (princípio de economia da energia psíquica, investimento psíquico, condensação, elaboração onírica, inconsciente, entre outros) – como, até mesmo, podemos depreender dos títulos de cada capítulo do texto: *a técnica dos chistes; os propósitos dos chistes; o mecanismo do prazer e as psicogêneses dos chistes; os motivos dos chistes: os*

¹³ Freud (1995) não concordaria com tal assertiva. Para ele, os *chistes* se diferem do *humor*, pois enquanto os primeiros são “[...] formados como um compromisso entre o inconsciente e o pré-consciente.” (p. 217), o humor tem “[...] sua localização psíquica no pré-consciente” (p. 217). Além disso, distingue que nos chistes o prazer provém “de uma economia na despesa com a inibição.” (p. 218) e no humor este se associa a “[...] uma economia na despesa com o sentimento.” (p. 218). Entretanto, como expusemos no início deste capítulo, fazemos uso indistinto dos termos, considerando-os todos como co-relatos por julgarmos expressarem um discurso humorístico geral.

¹⁴ **Chiste**, resumidamente, é um breve dito conceituoso, engraçado e espirituoso.

¹⁵ Escreve Mezan (2003, p. 112): “Convém distinguir desde já, a frase de espírito da anedota comum: esta provoca apenas um efeito cômico, enquanto a frase de espírito obedece a processos de elaboração muito mais complexos, não sendo o cômico necessariamente um deles. Além disso, como veremos, a frase de espírito se dá inteiramente no domínio da linguagem, enquanto o cômico brota, na maioria dos casos, do gestual e do visual. A anedota simplesmente relata uma cena cômica, obtendo um efeito de segundo grau, sempre dependendo da visualização imaginária da situação abordada. São estas características do que Freud chama o *Witz* que nos levaram a traduzir este termo por ‘frase de espírito’, e não, como é habitual, por ‘chiste’: esta palavra, além de ser um espanholismo, não dispensa a conotação da história humorística.”

chistes como processo social; a relação dos chistes com os sonhos e o inconsciente; e, os chistes e as espécies do cômico.

Para tal, elenca diversos ditos ao longo do texto, explicando no que se diferenciam enquanto formação chistosa, quais mecanismos estão presentes para poderem ser considerados chiste ou não. Inclusive, também faz uma analogia entre os processos de formação dos sonhos, explanada em seu *A interpretação dos sonhos* [1900] e retomada no capítulo final de *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905], e de formação dos chistes.

De um modo geral, as postulações freudianas representavam “[...] um brilhante apogeu do projeto do Iluminismo, trazendo até mesmo o inconsciente humano para a luz da investigação racional.” (TARNAS, 2002, p. 352). Em outros termos, “com essa memorável percepção dos determinantes inconscientes da vida humana, Freud entrou na linhagem copernicana direta do pensamento moderno que progressivamente relativizou a posição do ser humano.” (TARNAS, 2002, p. 448). Contudo, ao mesmo tempo, o pai da psicanálise

[...] destruiu radicalmente todo esse projeto iluminista ao revelar que, por baixo ou além da mente racionalista, existia um repositório de forças irracionais avassaladoras que não se entregavam espontaneamente à análise racional ou à manipulação consciente, em relação às quais o ego consciente do homem era um epifenômeno delicado e frágil (TARNAS, 2002, p. 352).

3.4 Contemporaneidade (XX e início do XXI)

Avançando um pouco mais em nosso percurso, deparamo-nos com, na expressão utilizada por Hobsbawm (1995), o “Breve Século XX”¹⁶. Breve, pois, segundo o ponto de vista deste autor, foi um século que compreendeu os anos que vão do início da Primeira Guerra Mundial em 1914 à dissolução da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) em 1991. Ao longo deste período, sobretudo no “extremo inicial” – a Primeira Grande Guerra (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) –, o mundo passou por profundas mudanças.

Inicialmente, aponta Hobsbawm (1995), pelo fato de que os conflitos mundiais assinalaram o desmoronamento da até então dominante civilização ocidental do século XIX – capitalista, liberal, burguesa, ilustrada, “[...] convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria [...] e cujos maiores Estados

¹⁶ Salientamos que o autor em seu *prefácio e agradecimentos*, desta mesma obra (HOBBSAWM, 1995), atribui à formulação do conceito *Breve Século XX* ao cientista húngaro Ivan Berend.

constituíam o sistema da política mundial.” (HOBSBAWM, 1995, p. 16). Diz ele, que esta (civilização ocidental do século XIX)

[...] foi abalada por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais que levaram ao poder um sistema que se dizia a alternativa historicamente predestinada para a sociedade capitalista e burguesa e que foi adotado, primeiro, em um sexto da superfície da Terra, e, após a Segunda Guerra Mundial, por um terço da população do globo. Os imensos impérios coloniais erguidos durante a Era do Império foram abalados e ruíram em pó. [...]

Mais ainda: uma crise econômica mundial de profundidade sem precedentes pôs de joelhos até mesmo as economias capitalistas mais fortes e pareceu reverter a criação de uma economia mundial única, feito bastante notável do capitalismo liberal do século XIX. [...] Enquanto a economia balançava, as instituições da democracia liberal praticamente desapareceram entre 1917 e 1942; restou apenas uma borda da Europa e partes da América do Norte e da Austrália. Enquanto isso, avançavam o fascismo e seu corolário de movimentos e regimes autoritários (HOBSBAWM, 1995, p. 16-17).

As duas grandes guerras ceifaram a vida de um contingente gigantesco, como jamais se vira em todos os outros conflitos já travados. Tanto porque, como nunca ocorrera antes, mesmos as populações civis se tornaram alvo às ofensivas militares. O claro ímpeto em guerrear com todo esforço e a qualquer custo entre os países envolvidos explicam “[...] a **crescente brutalidade e desumanidade** do século XX. Sobre essa curva ascendente do barbarismo após 1914 não há, infelizmente, dúvida séria.” (HOBSBAWM, 1995, p. 56, grifos nossos). Desumanidade que culmina no uso de tecnologia militar desenvolvida, como no caso das bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos sobre as cidades japonesas de Hiroxima e Nagasaki, com a qual matar o outro se tornou um simples apertar de botões (HOBSBAWM, 1995).

Após o encerramento do segundo conflito, em 1945, temos a bipolarização do mundo entre os EUA e a URSS, representado respectivamente o modelo capitalista e o socialista, dando início à chamada Guerra Fria, na qual

Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar humanidade. Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimista, pois a Lei de Murphy é uma das mais poderosas generalizações sobre as questões humanas (“Se algo pode dar errado, mais cedo ou mais tarde vai dar”). À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês – *mutually assured destruction*) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária (HOBSBAWM, 1995, p. 224).

A conhecida resposta de Einstein, em uma entrevista concedida no ano de 1949: “I do not know how the Third War will be fought, but I can tell you what they will use in the Fourth – rocks!”¹⁷ (EINSTEIN, 2005, p. 173), diz muito deste temor por um conflito nuclear que aniquilaria tudo o que fora construído pela humanidade.

Em um contexto de constante ameaça e de perspectivas desoladoras quanto ao futuro, Minois (2003, p. 564, grifos nossos) expõe que resta ao mundo

[...] rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde se encaminha, mas vai rindo. Ri para agarrar-se a alguma continência. Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo do escuro. Tendo esgotado todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso; **então ele fanfarreia, tenta ser cool e soft, ri totalmente de qualquer coisa**, até para ouvir o som da própria voz.

Seguindo essa perspectiva, o discurso humorístico começa a ser incorporado, acoplado e principiando a ser vinculado como produto por diversas manifestações, sobretudo por meio dos novos veículos de comunicação de massa, como o cinema e, principalmente, o rádio, os quais se encontravam cada vez mais fortalecidos e difundidos no cenário do pós-guerras (HOBSBAWM, 1995). Além disso, acompanhando o trecho que destacamos, diríamos que o humorismo praticado neste momento se calcava em um riso fácil (“cool e soft”) e desmedido (“ri tolamente de qualquer coisa”). Como um representante disto, poderíamos destacar as chamadas “comédias pastelão” – calcadas, basicamente, na chamada comédia física, na qual os protagonistas se “esborracham” no chão, arremessam tortas nas faces uns dos outros, dentre outras características –, as quais faziam muito sucesso na época.

Como consequência deste processo de difusão massiva do discurso humorístico, Minois (2003, p. 569, grifos nossos) aponta que

O humor e a ironia generalizam-se no século XX, mas um e outro são constatações de impotência, condutas que permitem ultrapassar o absurdo do mundo, do homem, da sociedade. Nesse sentido, esse século que ri de tudo pode ser aquele da morte do riso, **de um certo riso**.

Podemos supor que, este “certo riso” que, segundo o autor, morreu no século XX, se trataria de um humorismo subversivo, crítico e não-oficial. No entanto, ainda que o humor tenha se tornado produto para consumo e tenha sido banalizado através da massificação, entendemos que “este certo riso” ainda respira como apontaremos adiante.

¹⁷ Eu não sei como que a Terceira Guerra Mundial será travada, mas eu posso lhe dizer o que usarão na Quarta Guerra Mundial – pedras! (em nossa tradução).

Assim, na atualidade, o discurso do humor e o código em que está engendrado, vilipendiados em diversos momentos da história, acabam se firmando como uma das principais formas de mediação com o mundo e, inclusive, estarem disseminados e presentes nas mais diversas esferas sociais e discursivas, tais como: a publicidade; a cobertura jornalística; a moda; a indústria do entretenimento (cinema, programas televisivos e de rádio, sítios na internet, espetáculos); o meio político; as manifestações da sociedade civil (composta pelas organizações não-governamentais, movimentos sociais, sindicatos, movimento feminista); nas obras de arte; nos métodos pedagógicos, tanto na educação formal, como na informal – a seguinte frase: “aprender tem que ser divertido” resumiria a conexão que há entre ensino e o discurso humorístico; entre tantas outras.

Nesta mudança de posição da sociedade para com o humor no mundo atual ocorre uma perda de seu poder combativo e contestador, segundo Birman (orelha do livro de: KUPERMANN, 2003): o humor torna-se cínico. De acordo com Justo (2005, p. 121, grifos nossos)

Um cinismo que abomina qualquer projeto coletivo e social, que produz o apagamento do outro, dos conflitos, aniquila o sujeito virulento e, em seu lugar, cria um mundo higienizado, superficial, **disseminando atitudes politicamente corretas e a valorização de tudo que seja *light***, incluindo as condutas.

Assim, o humor se torna tão-somente um produto para consumo individual, isto, evidentemente, se seguir os padrões elencados. Em outras palavras, se fizer concessões para ser aceito, ao se adequar à superficialidade de um consumo fácil, assimilar um tom politicamente correto e assumir um caráter *light*.

Lipovetsky (2005, p. 115, grifos do autor) escreve que

Atualmente estamos além da era satírica e da sua comicidade mordaz. Por meio da publicidade, da moda, dos aparelhos eletrônicos, dos desenhos animados e dos **quadrinhos** quem não percebe que o tom dominante e inédito do cômico já não é o sarcástico, mas, sim, **lúdico**?

Há uma substituição do humor negativo (sarcástico, caricatural, ácido) por um positivo e desenvolto, um cômico juvenil e adolescente baseado na ausência de pretensão alguma, onde nada, nem ninguém têm e/ou deve ser levado a sério, em outras palavras tudo é ou deve ser **divertido**. Como um exemplo, piadas sujas ou que escracham de forma crítica e impiedosa algo/alguém não devem sequer ser verbalizadas, ao passo que gracejos meramente lúdicos e “engraçadinhos” são prontamente aceitos e estimulados a todo momento pelo social.

No tempo atual, “fazer a festa tornou-se obsessão” (MINOIS, 2003, p. 594). Porém, diferentemente dos festejos no Império romano e no período medieval como já relatamos, não se pretende implodir a ordem, inverter os papéis instituídos ou reificar valores morais, na festa contemporânea “o interesse econômico é evidente: [pois] a sociedade [atual] de consumo dever ser uma sociedade eufórica.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 602)

Por essa série de características, o referido autor classifica a sociedade contemporânea como sendo uma *Sociedade Humorística*, na qual o código do cômico está amplamente difuso e aceito. Dessa forma, o clima reinante deve ser “descontraído”, portanto, a seriedade e a sisudez estão “fora da moda” e os discursos **devem ser leves e despojados**,

Na realidade, é para um trabalho de afrouxamento dos signos, a fim de livrá-los de toda gravidade, que se emprega o discurso humorístico, verdadeiro vetor da democratização dos discursos pelo viés da dessubstancialização e da neutralização lúdica (LIPOVETSKY, 2005, p. 131).

Em outras palavras, o discurso humorístico leve e divertido, ao retirar e “neutralizar” qualquer peso que as palavras venham a ter, contribui para o processo de esvaziamento dos e nos sentidos, o que se tornou tão comum no mundo atual. Por conta dessa homogeneização dos discursos, padronizados pela superficialidade, Lipovetsky (2005) atribui um caráter “democrático” ao humorismo da atualidade. Assim, não há divisões, conflitos ou dicotomias, os sentidos e os sujeitos, de forma geral e sem distinções, não são e não devem ser levados a sério.

Além disso, o citado cinismo destroça a possibilidade de combatividade e a acidez do humor, como nos lembra o cartunista Angeli, em uma entrevista ao *Custe o Que Custar*, programa humorístico da televisão. Disse ele: “a ditadura demorou muito tempo, por exemplo, para entender o humor. Agora, no humor atual. Eu acho que agora está um escárnio tão grande que eles entendem e não estão nem aí!” (ANGELI, 2008). Portanto, além de objeto para consumo (com as já referidas restrições) por meio da simples diversão, o humor, em muitos casos, já foi neutralizado pelas estruturas de poder. Deixou seu possível viés revolucionário de lado, uma vez que as pessoas não o vivenciam como disparador de reflexões. Muitos daqueles que fazem humor também se esquecem, por vezes, que o discurso humorístico tem, em seu caráter irreverente, uma crítica radical, essencialmente revolucionária, dirigida às práticas sociais, ao poder e aos costumes (JUSTO, 2006).

Pensando o humorismo e o discurso do politicamente incorreto no mundo atual, pode-se chegar a uma bifurcação contraditória, pois caminhos diferentes apontam leituras possíveis. Seriam elas: a) o cinismo e a superficialidade como marcas da contemporaneidade

(JAMESON, 2001; HARVEY, 1992) e; b) o discurso politicamente correto e do respeito à diferença que também permeia a sociedade atual (TOURAINÉ, 2003). Ambos os pontos de vista são possíveis, pois se por um lado na atualidade se implode qualquer projeto coletivo o que, portanto, faz com que os sujeitos se individualizem mais e o humor seja banalizado, vilipendiando até mesmo “[...] os problemas mais cruéis da humanidade como a violência, a fome a miséria.” (JUSTO, 2006, p. 124). Por outro, o policiamento social do “respeito” às diferenças, expressado através do discurso **politicamente correto**, por vezes impede e/ou engessa a catarse e as possíveis reflexões que um humor ácido, crítico e escrachado proporcionariam envolvendo temas que tangem a estas (mas, não só) questões.

Como consequência, o humor tem seus sentidos e propósitos primordiais silenciados. Se em outros tempos estava ligado ao escárnio, à crítica ácida e agressiva, ao riso zombeteiro e ao discurso não oficial, o humor atual acaba por se tornar instrumento do esvaziamento de sentido tão em voga no contemporâneo. Assim, as ideologias, as posições e os discursos são neutralizados pelos gracejos lúdicos e supostamente divertidos.

Mas, apontamos que o **humor politicamente incorreto** seria uma forma de humorismo diametralmente oposta àqueles praticado e veiculado na contemporaneidade, dentre outras características, por estar em consonância com características expressivas e inerentes a este gênero da linguagem, conforme pudemos notar ao longo de nosso levantamento histórico e bibliográfico.

Há também autores que concordam com este apontamento. Para ilustrar, citemos apenas Travaglia (1990) e Arruda (2005), que vêem crítica no humor contemporâneo e a utilização do código cômico/humorístico como possibilitador de reflexões.

Para Travaglia (1990, p. 55, grifos nossos), em linhas gerais,

O humor é uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, **com funções que ultrapassam o simples fazer rir**. Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; **uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão de mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios**.

Assim, prossegue ele, “o humor permite pois fugir ao controle social, lograr o próprio censor, gerando com isso prazer que pode resultar em riso.” (TRAVAGLIA, 1990, p. 58) e tendo um caráter “essencialmente sociológico o humor busca sacudir certezas milenares e evidências recebidas em todos os domínios sagrados ou profanos.” (TRAVAGLIA, 1990, p. 68). Por conta de tais apontamentos, o autor afirma que o humor é visto

[...] como um recurso, um meio, um caminho, um instrumento, uma arma usada em todas as sociedades para descobrir (através da análise crítica do homem e da vida) e revelar as verdades escondidas e falsificadas, permitindo uma visão especial da vida, uma nova visão do mundo pela transposição de conceitos, uma ampliação dos contatos com nossas realidades (TRAVAGLIA, 1990, p. 67).

Arruda (2005, p. 64, grifos nossos) coloca que

[...] do ponto de vista social e político, **o humor desempenha um papel fundamental na sociedade no que concerne ao ataque à censura, ao que é pré-estabelecido, ao controle social e ao estabelecimento de outras possibilidades nesses mesmos âmbitos.** Com o intuito de desafiar a autoridade do discurso oficial, através de críticas e de denúncias depreciativas, o humor torna possível o que pela via do sério seria considerado “crime” e desacato.

Como dissertamos, o humor foi sendo englobado pelas manifestações culturais, se tornando, inclusive, objeto de consumo. Assim, está presente nos diversos modos de manifestação da mesma, como: televisão, rádio, tirinhas de jornal, quadrinhos, as charges políticas, *blogs*, redes sociais. Dentre as formas citadas, a televisão será destacada, tomando como objeto um tipo específico de programa veiculado por este meio: os desenhos animados.

Enfim, o que podemos subtrair de mais substancial na história do humor é que ele, a cada tempo, fez aparições contundentes e corrosivas e, por conta disso, foi sendo combatido. Cada época fustigou um tipo de humor e, ao mesmo tempo, desenvolveu estratégias de lidar com ele, fosse pela simples proibição ou por mecanismos mais sofisticados de controle, como a domesticação. Podemos afirmar que um dos principais confrontos do humor na atualidade é com o discurso politicamente correto e a principal estratégia de neutralização é sua banalização e transformação em objeto de consumo fútil e pueril.

4 SOUTH PARK

South Park, criação de Trey Parker e Matt Stone, é um desenho animado norte americano que foi ao ar pela primeira vez em 1997, sendo exibido nos Estados Unidos (EUA) pelo canal *Comedy Central* e no Brasil pelas emissoras: *MTV*, *Locomotion*, *Multishow* e *VH1*, a qual atualmente veicula os episódios da animação em território brasileiro.

O desenho animado retrata uma cidadezinha fictícia, montanhosa e gélida, localizada no estado do Colorado, EUA. Os personagens principais são quatro garotos (Anexo C), que, na primeira temporada da série, estão no 3ª ano da Escola Elementar (no Brasil, corresponderia ao Ensino Fundamental) e tem oito anos. Os garotos são: Stan Marsh; Kyle Broflovski; Eric Cartman e Kenny McCormick.

4.1 História

Os detalhes minuciosos quanto à origem de *South Park* são variáveis dependendo da fonte utilizada, porém algumas informações se repetem, seguindo mais ou menos a ordem que aqui compilamos.

A série foi um desdobramento de dois curtas animados produzidos por Parker e Stone. O primeiro chamado “*The Spirit Of Christmas (Jesus Vs Frosty)*”¹⁸ foi realizado em 1992, quando ainda estudavam na *University Of Colorado* (Trey Parker estudou e se formou em matemática e Matt Stone estudou, sem se formar, teórica musical), utilizando apenas cartões de papel, cola e uma filmadora antiga. Nesta animação primitiva já há protótipos daqueles que seriam os principais personagens em *South Park*, bem como de bordões que ficariam marcados no desenho animado (Cf.: nota de rodapé 18 – nesta mesma página).

No ano seguinte, enquanto ainda estavam na Universidade, criaram um trailer falso para um filme que poderia ser produzido. O título da película era “*Cannibal! The Musical*”. Com a aceitação e o incentivo de amigos, Parker e Stone montaram uma produtora, a

¹⁸ O enredo mostra quatro garotos construindo um boneco de neve, o qual ganha vida quando lhe é colocado um chapéu mágico, se tornando assim Frosty, o boneco de neve. No entanto, o boneco é mau, possuindo grandes tentáculos, com os quais mata Kenny. Assim, o principal bordão de *South Park* é utilizado pela primeira vez: “*Oh my God! Frosty killed Kenny!*” (Oh, meu Deus! Frosty matou o Kenny!). As crianças procuram Papai Noel para ajudá-los, porém ele é Frosty disfarçado e, desta vez, mata outro dos garotos. Os dois restantes fogem chegando a um presépio onde há Jesus ainda bebê, este voa até o boneco de neve conseguindo vencê-lo ao retirar o chapéu mágico do boneco vilão. Em seguida, uma das crianças diz outra frase marcante de *South Park*: “*You know, I learned something today...*” (Sabe, hoje eu aprendi alguma coisa...), completando que agora compreendera o verdadeiro sentido do espírito do Natal: presentes. Assim, as duas crianças vão para as suas casas abrirem os presentes que seus pais lhe compraram.

Avenging Conscience. Através dela, conseguiram levantar os recursos necessários e terminaram o filme. Embora, neste mesmo ano, o longa-metragem tenha sido rejeitado pelos organizadores do *Sundance Film Festival*, a dupla conseguiu que o filme fosse exibido em uma sessão alternativa, na qual estava presente Brian Graden, executivo da *Fox* (JOHNSON-WOODS, 2007). Impressionado com o que viu, o referido executivo pediu aos dois rapazes um projeto piloto para um possível programa televisivo. Assim, em março de 1994, os dois se mudaram para Los Angeles (EUA).

Mesmo com nenhuma das idéias desenvolvidas pela dupla ter agradado Graden, este pagou cerca de dois mil dólares para que Parker e Stone criassem outro curta-metragem de animação, o qual daria para alguns amigos, como uma espécie de cartão de Natal. O executivo da *Fox* ainda sugeriu que aproveitassem a idéia do curta-metragem com os quatro garotos, realizado na época da faculdade. Em dezembro de 1995 foi finalizado “*The Spirit of Christmas (Jesus VS. Santa)*”¹⁹, o qual, segundo consta, custou aproximadamente 750 dólares. Neste segundo curta, os traços e personagens já estão praticamente idênticos aos de *South Park*.

Graden fez uma série de cópias e enviou aos amigos. Rapidamente o vídeo se tornou um sucesso *underground*, sendo copiado e distribuído largamente por diversos meios, principalmente pela internet, e em diversos nichos (shows de *rock and roll* e nas mãos de atores, roteiristas e pessoas envolvidas de alguma forma com a indústria do entretenimento). Por sua disseminação massiva mediante a internet, “*The Spirit of Christmas (Jesus VS. Santa)*” é considerado por alguns como um dos primeiros vídeos virais da história – vídeos virais são aqueles que, por causarem grande impacto em seus espectadores, são disseminados rapidamente por estes através da e pela internet. A propósito: algumas celebridades de Hollywood também receberam sua cópia do curta pelas mãos do ator George Clooney, que depois faria a voz do cachorro Sparky, no episódio “*Big Gay Al's Big Gay Boat Ride*”, da primeira temporada (1997) da série animada.

¹⁹ O enredo não é tão diferente da 1ª animação: inicialmente, os garotos são surpreendidos com a aparição de Jesus, o qual está procurando o Shopping da cidade. As crianças o levam até lá. Ao chegarem ao complexo comercial, Jesus encontra Papai Noel, com o qual trava uma discussão: este diz que o Natal é sobre dar presentes, enquanto o outro insiste que tal festividade é para comemorar o seu nascimento. Papai Noel declara que desta vez sobrá apenas um deles e ambos começam a lutar arremessando “magias” em direção ao oponente, uma dessas atinge, matando acidentalmente, o personagem Kenny. Engalfinhados no chão, as duas figuras apelam para que as crianças os ajudem. Papai Noel lembra os presentes que já ganharam, enquanto Jesus afirma que morreu pelos pecados deles. Frente a esse dilema, as crianças se perguntam: “O que Brian Boitano faria?” (Brian Boitano, patinador no gelo norte-americano, já ganhou diversas medalhas olímpicas), o qual surge dizendo que nesta época do ano devemos ser bons uns com outros. Os garotos então dizem que Papai Noel propaga a celebração do Natal e se Jesus não existisse aquele também não existiria. Com isso, ambos param de brigar e vão tomar um suco de laranja. Os garotos felizes por terem conhecido alguém tão importante: Brian Boitano, concluem novamente que o Natal é sobre dar presentes.

No ano seguinte, o desenho animado foi exibido no “*Spike and Mike's Sick And Twisted Festival of Animation*” e em 1997 ganhou da *Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles* o prêmio de melhor animação.

Com o reconhecimento atingido, Parker e Stone passaram a desenvolver a idéia de um programa inteiro baseado em “*The Spirit of Christmas*”. O nome seria “*The Mr. Hankey Show*” e estrelaria o personagem Mr. Hankey, um pedaço de merda falante que traz presentes no natal às crianças que se comportaram bem ao longo do ano. Graden, ao invés de somente se portar como um executivo – agora amigo da dupla – interveio novamente sugerindo que focassem nos quatro garotos e na cidade (WEINSTOCK, 2008). Assim Parker e Stone batizaram o programa com o nome pelo qual ficaria famoso: ***South Park***.

Em março de 1996, a dupla já tinha fechado um contrato com Debbie Liebling, produtora de programação da *Comedy Central*, passando a se dedicar na produção do episódio piloto da série: “*Cartman Gets an Anal Probe*”, que ficou pronto em outubro do mesmo ano. No entanto, *South Park* não se iniciou imediatamente, pois não fora bem aceito nas exibições prévias com grupos focais. Mesmo assim Parker e Stone continuaram a escrever roteiros para novos episódios até que a *Comedy Central* resolveu apostar no programa, assim *South Park* foi ao ar pela primeira vez em 13 de agosto de 1997.

A imensa audiência atingida pelo desenho animado garantiu que mais seis episódios fossem produzidos e, após a exibição de quatro deles, a emissora fechou novo acordo estendendo o número para treze. Em 1999, eles lançaram um filme intitulado “*South Park: Bigger, Longer and Uncut*”, o qual teve a canção tema “*Blame Canada*” indicada ao Oscar de melhor música. Em virtude do crescimento da audiência do desenho animado, Parker e Stone foram tendo seus contratos prolongados e renegociados. Atualmente (abril/2011) a dupla terá de produzir 14 episódios por temporada até 2013.

4.2 Características gerais

Uma das características mais marcantes, a julgar pelos curtas que originaram tudo, se refere ao traço da animação, inicialmente feita com a sobreposição de inúmeros cartões de papel coloridos. No episódio piloto da série, “*Cartman Gets an Anal Probe*”, foram utilizados cerca de 5000 pedaços de papel e cada cena teve de ser filmada individualmente. Provavelmente, esta concepção de animação simplória, se deu aos recursos inicialmente parcos para a produção. No entanto, diríamos que essa estética “tosca” pode ter sido usada também de maneira deliberada em prol do escracho e do caricato.

Além disto, a estética “tosca” faz com que os personagens deixem de representar corpos de pessoas reais, estimulando o telespectador a se voltar totalmente para os conteúdos expostos, sobretudo, as teses desenvolvidas.

As the simple visuals mask a complex technique, so too the simple *South Park* life masks the complexities of contemporary life. Politically, limited animation eschews the bourgeois Love of “realism” and replaces it with avant-garde styles. The abstract form encourages viewers to engage with the content more thoughtfully – they are not distracted by “realism” (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 78).²⁰

O gosto pela quebra dos próprios paradigmas e regras também existe e se deve ao fato de que do segundo episódio em diante a animação foi toda realizada por meio dos mais sofisticados programas de computador, apenas emulando o inconfundível traço *Southparkiano*.

Após algumas temporadas no ar, o desenho animado foi ganhando novos recursos gráficos, os quais não deixaram de ser satirizados pelos próprios criadores. No episódio “*Free Hat*”, por exemplo, no qual criticam as chamadas “versões do diretor” de grandes filmes como “*Guerra nas Estrelas*”, escracham a si mesmos ao mostrarem trechos, visivelmente cheio de efeitos computadorizados, do 1º episódio “*Cartman Gets an Anal Probe*”, apresentando esta versão como sendo “muito melhor” do que a inicialmente produzida.

Na vinheta de abertura, Parker e Stone substituem os garotos cantando o tema de *South Park*, enquanto vão de ônibus para a escola, por uma série de pequenos trechos entrecortados da série, os quais demonstram muito movimento e ação, com os dizeres, em caixa alta, pulando sobre a tela: “FASTER”, “MORE EXPLOSIONS”, “COOLER”, “BETTER ANIMATION”, “SMARTER”, “IMPROVED WALK CYCLES”, finalizando com um (irônico): “YOU LOVE IT”²¹. Ainda assim, principalmente em seus primeiros episódios, as características menos sofisticadas, a nosso ver, é que chamam mais a atenção e, em razão delas, a série animada passou a ser facilmente reconhecida.

Na estética “tosca” de *South Park*, somado a mobilidade precária em 2D das personagens, algo que limita os seus movimentos – já que andam dando pulos secos – temos a falta de expressões faciais e a similaridade física existente entre todos (os olhos grandes e

²⁰ Como o visual simples mascara uma técnica complexa, a vida simples em *South Park* também mascara as complexidades da vida contemporânea. Politicamente, uma animação limitada evita as formas burguesas calcadas no “realismo”, recorrendo a estilos de vanguarda. O abstrato incentiva que os telespectadores se atenham mais ao conteúdo dos episódios do desenho animado – evitando se distraírem pelo “realismo”. (em nossa tradução)

²¹ MAIS RÁPIDO. MUITAS EXPLOSÕES. MAIS LEGAL. ANIMAÇÃO MUITO MELHOR MAIS INTELIGENTE. MANOBRAS RADICAIS. VOCÊS AMAM ISTO.

redondos, mãos e pés idênticos, a cabeça arredondada, os corpos proporcionais – excetuando-se o de Cartman, que é gordo), o que nos permite destacar o quanto **os discursos** verbal e não-verbal propalado por cada personagem são de fundamental importância para a constituição e a caracterização de cada um dos habitantes da pequena cidade.

Ainda mais: cada personagem é reconhecido pelo que faz e pelo que fala. Há também os gorritos e luvas coloridas que os identificam instantaneamente, embora isto possa ser facilmente diluído se estiverem trajando as mesmas roupas, como ocorre no episódio “*Super Best Friends*” (Anexo D) da 5ª temporada (2001).

O olhar dos personagens também merece destaque, sobretudo nas primeiras temporadas. Este se direciona para a câmera, ou seja, encara o telespectador. Com esta técnica o desenho animado cria uma divisão entre o mundo artificial da animação e o mundo real (JOHNSON-WOODS, 2007).

Of course, cartoon characters are not meant to be “real” – that would limit their satiric and parody possibilities. Throughout the course of the series, the characters have done what live actors cannot: they have crapped out of their mouths, morphed into mechanized monsters, died and come back to life. Figuratively, they can do offensive things with relative impunity; crapping out of their mouths and cannibalism are potentially less offensive when done by a cartoon character. They can say and do the most outrageous things because they are, after all cartoon character. The cruder the depiction, the less “human” they look, and the greater the comedic effect (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 79).²²

Cada episódio dura cerca de 20 de minutos e é dividido em quatro atos, seguindo a sequência: introdução com a apresentação de um problema (1º ato); desenvolvimento e desdobramentos da problemática (2º e 3º ato); resolução da questão inicial e conclusão (4º ato). O último ato pode ser um fechamento elaborado com reflexão e “lição de moral” acompanhadas do bordão de Kyle (“*You know, I’ve learned something today...*”), levando até 5 minutos, ou somente por uma *gag*²³ final, com duração de pouco mais de 30 segundos. Após o 14º episódio da 6ª temporada (2002), embora os episódios passem a ter somente três atos, a estrutura Introdução/Desenvolvimento/Resolução/Conclusão é mantida, há somente uma extensão maior entre cada etapa ao longo do episódio.

²² Evidente que personagens de desenho animado não pretendem ser “reais” – isto limitaria suas possibilidades satíricas e paródicas. Ao longo da série animada, os personagens fazem coisas que atores humanos não poderiam: cagam pela boca, se transformam em monstros mecânicos, morrem e ressuscitam. Em um sentido figurado, eles podem fazer coisas ofensivas com relativa impunidade; cagar pela boca e a prática do canibalismo é potencialmente menos ofensivo quando realizado por um personagem de desenho animado. Eles podem dizer e fazer as coisas mais ultrajantes, afinal são apenas personagens de um desenho animado. Quanto mais cru representarem o humano, maior será o efeito cômico. (em nossa tradução)

²³ *Gag*: qualquer efeito cômico, geralmente muito breve, inserido numa representação. (Cf.: MICHAELIS, 2000)

Aqui é notável que a concepção de *enredo* aristotélica apresentada na “Poética” (ARISTÓTELES, 2005) ainda é bastante vigente. Centrada, sobretudo, em uma divisão narrativa entre *começo*, *meio* e *fim*, onde, nas palavras do filósofo, o

[...] começo é aquilo que, de per si, não segue necessariamente a outra coisa, mas após o quê, por natureza, existe ou se produz outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o quê não há nada mais; meio o que de si vem após outra coisa e após o quê outra coisa vem (ARISTÓTELES, 2005, p. 26-27).

Segundo Wimsatt e Brooks (1971, p. 44), os termos que abarcam cada divisão (começo, meio e fim) “[...] acentuam e realçam uma coesão particularmente íntima das causas.”. Para Aristóteles, as causas, exprimidas pelas relações de causalidade, são umas das principais características para a construção do *enredo*, uma vez que todas as ações e os desdobramentos das mesmas “[...] devem nascer da própria constituição da fábula [do enredo], decorrendo por necessidade ou verossimilhança de eventos anteriores; muita diferença vai entre acontecer isto, dum lado, por causa daquilo e, doutro, após aquilo.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 30).

Há as exceções dos episódios seriados nos quais ou as histórias se interligam diretamente, ou necessitam serem visto em seqüência por se tratarem de apenas “um” episódio dividido em partes. São eles: a tríade “*Cat Orgy*”, “*Two Men in a Hot Tub*” e “*Jewbilee*”; os episódios duplos “*Cartman Mom Is a Dirty Slut*” e “*Cartman Mom Is Still a Dirty Slut*”, “*Do The Handicapped Go To Hell?*” e “*Probably*”, “*Cartoon Wars I*” e “*Cartoon Wars II*”, “*Go God Go I*” e “*Go God Go XII*”, “*Pandemic*” e “*Pandemic 2: The Startling*” e “*200*” e “*201*”; e os episódios triplos “*Imaginatioland I*”, “*Imaginatioland II*” e “*Imaginatioland III*”, e “*The Coon 2*”, “*Coon and Friends*” e “*Coon Versus Coon and Friends*”.

O fato de as personagens principais serem crianças também merece nota. A liberdade que o discurso infantil pode ter sobre o discurso adulto é acentuada. Assim, os dilemas, os assuntos e as polêmicas mais interditos e/ou tabus podem e são discutidos pelos garotos de *South Park*. Tais discussões não são pautadas ou engessadas pela moral materno-paterna, escolar, religiosa, ou seja, de um modo geral, estão distanciadas da moral impingida e institucionalizada pela sociedade.

Throughout the series, the children cope with life at school of abusive teachers and ineffectual counselors. At home, they have to contend with murderous, censorious, and stupid parents. Society presents them with philosophical conundrums: **Is**

euthanasia right? What about homosexuality, stem cell research, and war? Such issues are usually, in television land, part of the adult experience, but **by filtering these problems through children, the world and its hypocrisies are exposed** (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 164, grifos nossos).²⁴

Parker e Stone provavelmente almejavam, ao utilizar crianças como personagens, que o universo e o discurso *Southparkiano* tivessem como principal premissa um olhar menos contaminado e apriorístico sobre as coisas, pois, como aponta Johnson-Woods (2007), o mundo filtrado pelo infantil escancara a hipocrisia do mesmo. Outra suposição que também podemos levantar é a de que o ato de dar voz a garotos de 10 anos é estratégico, pois se fundamenta em uma perspectiva de que o discurso destes não é levado a sério, ou seja, não é passível de atenção ou preocupação e, por isso, qualquer coisa, por mais polêmica, pesada ou incômoda que seja, pode ser dita, afinal isto é meramente coisa de criança. Embora, as regras no discurso das crianças e, principalmente ao tratarmos de Stan, Kyle, Cartman e Kenny, são desprovidas de freios e amarras.

South Park delights in deliberately subverting conventions. It disregards the strictures of institutions such as the family, politics, religion, and school. **The children rule, not the parents or the schools or the preachers.** Naturally, the show's excesses attracted criticism (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 76, grifos nossos).²⁵

A maioria dos adultos do desenho animado é problemática, desequilibrada e pouco consciente do papel formador e de autoridade que deveriam ter para as crianças, tanto que estas raramente recorrem àqueles para sanar suas dúvidas, ou para que os ajudem em seus dilemas práticos e/ou existenciais. O único adulto em quem confiam e com o qual procuram respostas é o Chef (Cf.: diversos exemplos elencados na p. 54), cozinheiro da escola. Inclusive, ao contrário do esperado, muitas vezes, são os garotos e garotas de *South Park* que dão lições e auxiliam no “crescimento”/esclarecimento da comunidade *Southparkiana*. De certa forma, podemos afirmar que isso que expomos, também ironizaria uma psicopatologia “convencional”, na qual a criança é sempre a problemática e tem de ser “curada” e orientada pelos adultos “sadios”, pois os papéis de problemático e sadio são invertidos.

²⁴ Ao longo da série, as crianças lidam com a vida escolar, com professores e coordenadores ineficazes. Em casa, têm pais assassinos, censores e estúpidos. A sociedade faz com que se deparem com dilemas filosóficos, como: é correta a prática da eutanásia? E quanto à homossexualidade, pesquisas com células-tronco, e as guerras? No mundo televisivo, tais questões estão atreladas ao mundo adulto, porém filtrando-as pelo olhar infantil o mundo e suas hipocrisias são escancaradas. (em nossa tradução)

²⁵ *South Park* se diverte com sua deliberada subversão das convenções. Desconsiderando as críticas de instituições como: família, políticos, religiosos e escola. As regras são as das crianças, não dos pais, da escola ou dos padres. Naturalmente, o excesso do desenho animado atraiu diversas críticas. (em nossa tradução)

Para exemplificar citamos os seguintes episódios: em “*Chef Goes Nanners*”, a cidade está dividida em se alterar ou não a bandeira de *South Park*. A escola realiza um debate em torno da questão, o qual, por uma manobra política da prefeita, visando tirar qualquer ônus pela decisão, torna-se um referendo para se resolver o dilema, o que de fato acontece. Em “*Crippe Fight*”, as crianças, ao perderem o seu instrutor do grupo de escoteiros de *South Park*, Big Gay Al, personagem aberta, estereotipado e assumidamente gay, lutam para que os homossexuais sejam aceitos e admitidos neste grupo (escoteiros).

Alguns autores comparam o humor de *South Park* com o humor carnavalesco descrito por Bakthin (1996). Halsall (2008) afirma que o humor *Southparkiano* está altamente conectado ao humor produzido no “carnaval rabelaisiano”, uma vez que o desenho animado intercala níveis de paródia e sátira para escrachar/detonar muitos dos símbolos e figuras que são icônicas na cultura estadunidense. Ampliaríamos tais considerações dizendo que atinge símbolos e figuras icônicas da cultura ocidental e escracha, tal qual o humor carnavalesco, todo tipo de dogma ou de autoritarismo.

Carnival laughter is a method by which popular culture in general, and *South Park* in particular, provides liberation from constraint. This laughter breeds irreverence, which in turn encourages freedom from rituals and rules, social expectations, hierarchical divisions, and official dogma. **In an age of “political correctness”, *South Park* eschews the correct, indeed, it revels in the socially inappropriate as it pushes, oversteps, and ultimately decimates boundaries of social decorum** (HALSALL, 2008, p. 24, grifos nossos).²⁶

Johnson-Woods (2007) diz que o desenho animado encarna o espírito carnavalesco, que se fundamenta na inversão dos papéis e convenções instituídas, no caótico, no profano, como apontamos, sobretudo nas descrições de Bakthin (1996), em nosso recorte histórico (seção 3.2), pois “it doesn't just poke fun at society, it positively glories in upsetting the politically correct. It adopts a carnivalesque style in its depiction of the contemporary world. Carnivals eschewed all that was correct.” (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 75).²⁷

A linguagem altamente chula e, por vezes, vulgar, os palavrões a esmo proferidos por simples garotos de aparência “fofa” também contribuíram muito para o reconhecimento do desenho animado, bem como, é um dos principais elementos lembrados quando se trata de

²⁶ O riso carnavalesco é um método pelo qual a cultura popular e *South Park*, especialmente, prevêem libertação das restrições. Este riso produz irreverência, a qual, por sua vez, estimula a libertação dos rituais e regras, das expectativas sociais, divisões hierárquicas e dos dogmas oficiais. Na era do “politicamente correto”, *South Park* evita o correto e se demonstra como socialmente inadequado, ao empurrar, ultrapassar e, finalmente, dizimar os limites do decoro social. (em nossa tradução)

²⁷ *South Park* não apenas goza da sociedade, mas também se vangloria de escrachar o politicamente correto. Adotando um estilo carnavalesco em sua representação do mundo contemporâneo. Carnavalizando se afasta daquilo que é correto. (em nossa tradução)

South Park. Segundo Arango, psicanalista argentino, os palavrões detêm todo este poder de envolver justamente por estes estarem ligados a violação do interdito, explica ele

O “palavrão” ou palavra obscena é portanto aquela que viola as regras da cena social; a que sai do texto consagrado e diz e mostra o que não deve ser visto nem ouvido. [...] Sabemos que os “palavrões” são palavrões porque são obscenos. E são obscenos porque nomeiam sem hipocrisia, eufemismo ou pudor o que nunca deveria ser mencionado em público: a sexualidade luxuriosa e autêntica (ARANGO, 1991, p. 14, grifos nossos).

Diríamos que de forma global, os termos utilizados e as falas *Southparkianas* são, de fato, obscenidades, pois isto está em sintonia com a própria etimologia da palavra *obsceno*, a qual trata daquilo que está fora tanto da cena social, como destacamos no trecho citado de Arango, quanto da cena lingüística, a qual é politicamente correta e cheia de obrigações formais. Por isso, “the laughter that this show encourages comes from the release from “proper” linguistic discipline.” (HALSALL, 2008, p. 24).²⁸ E

What is so productive about vulgarity – and particularly the profanities in South Park – is that it violates the norms of official speech. As Bakhtin argues, the language of the carnival is both abusive and regenerative; words both humiliate and revive. Carnival language provides liberation and renewal (HALSALL, 2008, p. 30).²⁹

No longa-metragem de *South Park*, “*Bigger, Longer & Uncut*”, há claramente o conflito entre a linguagem oficial e apropriada e a linguagem não-oficial e inapropriada, pois no filme a mãe de Kyle, Sheila Broflovski, revoltada com o humor escatológico, grotesco e infestado de palavras de baixo calão do novo filme de Terrance e Phillip, empreende uma verdadeira guerra contra os palavrões, mobilizando até mesmo o governo. Visando banir o uso das “malditas” palavras pelas crianças, faz com que se empreguem técnicas de psicologia comportamental, semelhantes às utilizadas em Alex DeLarge, protagonista da obra “*Laranja Mecânica*” (1971), como a associação de estímulo negativo. No longa-metragem *Southparkiano* isto se dá através do V-chip, um microchip afixado nas crianças, que aplica um pequeno choque toda vez que estas proferem algum xingamento. “In effect, the V-chip represented the policing of language.” (HALSALL, 2008, p. 32).³⁰

²⁸ O riso que *South Park* incentiva provém da libertação da lingüística disciplinada e apropriada. (em nossa tradução)

²⁹ O que é tão produtivo na vulgaridade – e particularmente na profanação em *South Park* – é que este viola as normas do discurso oficial. Como afirma Bakhtin, a linguagem no carnaval é ao mesmo tempo destruidora e regeneradora; as palavras humilham e ressuscitam. O riso carnavalesco provê libertação e renovação. (em nossa tradução)

³⁰ De maneira geral, o V-Chip representa o policiamento da linguagem. (em nossa tradução)

4.3 Personagens

4.3.1 Principais

Stan Marsh

Vive com a família, a qual é composta por Sharon (mãe), Randy (pai), Marvin (avô paterno) e Shelley (irmã mais velha). Ele é uma liderança no grupo dos garotos; espécie de herói do quarteto que enfrenta aquilo que julga errado. É guiado principalmente pela emoção e, de maneira geral, é um garoto “normal” e de “bom coração”. Além disso, é o único dos meninos que tem uma experiência amorosa duradoura, bem como, sofre das decepções decorrentes do término destas, pois tem uma namorada (Wendy Testaburger) por diversas temporadas, mas é “dispensado” por ela.

Exemplificando em alguns episódios: em “*Fun With Veal*” as crianças descobrem que vitelo é carne de filhotes de vaca e, por causa disso, Stan faz com que seqüestrem um bando de “boizinhos” que seriam sacrificados. Contudo, o garoto vai além e deixa de comer carne, o que quase o leva a morte. Em “*Trapped in The Closet*”, Stan é proclamado o novo Messias da Cientologia³¹. No entanto, ao descobrir pela própria cúpula dos cientologistas que a religião serve apenas a enriquecê-los não consegue mentir aos fiéis e expõe toda a farsa dos dogmas desta religião. Em “*The Biggest Douche in The Universe*”, se empenha em desmascarar um suposto médium, que possui um programa na televisão e diz falar com pessoas mortas. Em “*Red Man’s Greed*”, tem de fazer uma “viagem interior” e ter uma visão para descobrir a cura da SARS³² e salvar a população de *South Park*.

Kyle Broflovski

Sua família é Sheila (mãe), Gerald (pai) e Ike (irmão mais novo, adotivo e de origem canadense). É o garoto racional e, provavelmente o mais inteligente do grupo, visto que o

³¹ Seita religiosa, a qual “[...] começou a tomar forma em 1950, quando Lafayette Ron Hubbard publicou o livro *Dianética – A Ciência Moderna da Saúde Mental*. A obra inaugurou o ramo editorial da auto-ajuda, foi um grande sucesso de vendas e fez a fama de Hubbard. O livro diz que o homem é um ser imortal e que o caminho para a felicidade está em apagar da memória as experiências negativas (chamadas de “engramas”) que encontra durante a vida. “A mente armazena todas as coisas ruins que aconteceram a uma pessoa para, mais tarde, lançá-las novamente sobre ela, gerando as neuroses, psicoses e excentricidades de personalidade”, escreveu Hubbard. No livro, o autor anuncia a descoberta do que ele chama de mente reativa, uma parte do cérebro que age abaixo do nível da consciência, influenciando nossos medos, inseguranças e comportamentos irracionais. Nosso sofrimento é causado por essa mente reativa, e eliminando a dor dessa área podemos ficar mais inteligentes e viver melhor.” (TONON, 2008).

³² Sigla do inglês: *Severe Acute Respiratory Syndrome*. A SARS é uma doença respiratória severa que atingiu diversos países do mundo, sobretudo partes do leste e sudeste asiático, no ano de 2003.

bordão “sabem, hoje eu aprendi alguma coisa”, seguido de um discurso reflexivo, é utilizado somente por ele nas primeiras temporadas. Por ser judeu acaba sendo diferenciado dos outros, o que o incomoda e faz, por vezes, sentir-se um estranho no grupo. Além de ser o melhor amigo de Stan, há diversos momentos que ambos partilham das mesmas características particulares.

Exemplificando com alguns episódios: em “*The Tooth Fairy Tats 2000*”, ao ficar sabendo que a figura *Fada do Dente* é inventada entra em confusão mental e começa a ler inúmeros livros de filosofia a fim de saber o que de fato é ou não é Real. Em “*Toilet Paper*”, é o primeiro a se sentir culpado por terem arremessado papel higiênico na casa da professora de artes. Em “*Margaritaville*”, enquanto todos estão desesperados frente à crise econômica, atribuindo a catástrofe a um suposto desrespeito que tiveram pela Economia (com maiúscula, tal qual uma entidade), Kyle faz uma reflexão dizendo que a economia não é uma entidade autônoma, mas sim uma construção humana, baseada na fé pela mesma. Concluindo que, do contrário, os cartões de crédito e o dinheiro seriam apenas plástico e papel respectivamente.

Eric Cartman

Ele vive somente com sua mãe, Liane. Conglomera as piores características dos seres humanos, pois é egoísta, egocêntrico, sacana, manipulador, preconceituoso, intolerante, racista, sexista, machista, xenófobo e entre muitos outros aspectos. Ele odeia Kyle, principalmente, por este ser judeu. Tira sarro constantemente de Kenny por este ser pobre. Aproveita-se sempre que pode da ingenuidade de Butters. É perspicaz e inteligente o bastante para conseguir praticamente tudo aquilo que quer.

Dentre vários episódios citaremos apenas “Casa Bonita”. Neste é possível notar tudo que descrevemos. Cartman é preterido por Butters para ir ao aniversário de Kyle no super-restaurant mexicano “Casa Bonita”, um dos lugares favoritos de Eric. Desta forma, ele adota uma postura de compreensão e aceitação (com pesar da situação). Isso leva Kyle a propor que, se Butters não puder ir, Cartman tomará o lugar deste. Para conseguir isto, convence Butters que o mundo está acabando e consegue que ele se refugie em um abrigo nuclear, enquanto vai ao restaurante “Casa Bonita” com os outros. Chegando lá, a mãe de Kyle diz que o “desaparecido” fora encontrado e a polícia chegará ao local para deter Eric rapidamente. O garoto corre para dentro do restaurante e aproveita todas as atrações nestes 60 segundos. Quando é agarrado por um policial, lhe é notificado que ficará uma semana detido. “Valeu a

pena tudo isto, garoto?” indaga o homem, “Totalmente.” responde um feliz e realizado Eric Cartman.

Kenny McCormick

É o garoto pobre da turma, o que motiva a chacota constante dos outros. Ele vive com o pai (Stuart), a mãe, a qual não tem o nome apresentado, e Kevin (irmão mais velho). Sabe muito mais de sexualidade do que os outros; suas falas são abafadas pelo seu casaco fechado e com capuz. Portanto, só sabemos realmente o que diz ao lermos os scripts e legendas contidas nos *DVDs* da série. Sua característica mais marcante é o fato de morrer das mais variadas formas em praticamente todos os episódios (até o final da 5ª temporada da série animada, embora sempre reapareça no episódio seguinte). Curiosamente, após morrer “definitivamente” no 13º episódio da 5ª temporada (2001), só retorna no último episódio (“*Red Sleigh Down*”) da temporada seguinte, como se nada tivesse acontecido.

Exemplificando com alguns episódios: em “*Fat Camp*”, os garotos assistem a uma aula em que têm de dissecar peixes-boi. Cartman oferece dinheiro para que Kenny coma o baço do animal, a partir deste “feito” o garoto começa a fazer diversas bizarrices em troca de dinheiro. Em “*Rainforest Schmainforest*”, quando os garotos visitam a Costa Rica e se deparam com a miséria, ficam afirmando que os pais de Kenny devem ser daquele país.

4.3.2 Secundários

Sr. Garrison

Personagem peculiar, pois é alguém totalmente descontrolado, racista, imbecil. E é o professor das crianças. Inicialmente tem problemas em assumir sua homossexualidade. Provavelmente por causa disso se mostra completamente homofóbico. Após as primeiras temporadas, enfim assume sua opção sexual (“*Fourth Grade*”, 4ª temporada), mas somente por um tempo, pois realiza uma cirurgia de mudança de sexo (“*Mr. Garrison's Fancy New Vagina*”, 9ª temporada). Entretanto, adiante começa a se interessar por mulheres e passa a se considerar lésbica (“*D-Yikes!*”, 11ª temporada), por fim se arrepende da primeira cirurgia e procede outra para recolocar seu pinto (“*Eek! A Penis!*”, 12ª temporada) e “volta” a ser gay novamente. Durante as primeiras temporadas, usa um boneco de pano na mão, o Sr. Chapéu, o qual é seu alter-ego, atribuindo a este aquilo que deseja e pensa.

Em alguns episódios, como em “*Follow The Egg*”, temos um claro exemplo de sua homofobia. Ele propõe um exercício em que as crianças divididas em pares devem cuidar de um ovo, como se este fosse filho delas. Sr. Garrison coloca Stan e Kyle como dupla e, ao longo do episódio, tenta sabotar a tarefa de todas as formas possíveis para, assim, comprovar que casais do mesmo sexo não seriam capazes de criar um rebento. Já em “*Cherokee Hair Tampons*”, quando o mentor é demitido por sedução de menor (segundo Sr. Garrison, quem cometera o ato fora o Sr. Chapéu) fica deprimido e resolve realizar o sonho de escrever um romance, no qual a palavra pênis aparece 6038 vezes. Segundo Garrison isto, seria somente para agradar um pretensão público feminino. Todavia seu livro, “*In The Valley Of Penises*” (*No Vale dos Pintos*), se torna um *best-seller* para o público gay.

Chef

O verdadeiro nome dele é Jerome McEroy. Mas, por ser o cozinheiro da escola é conhecido somente como “Chef”. Ele é um dos poucos negros em South Park. É o principal adulto a quem os garotos recorrem quando tem as mais diversas dúvidas ou necessitam de conselhos “maduros”. Praticamente, exercendo o papel de mentor dos garotos. “During his time in South Park, he was the town’s voice for reason; at times, it seems that he is the only sensible adult in the community.”³³ (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 174). Acredita na existência de alienígenas e do Mr. Hankey. Sempre canta músicas em que demonstra todo o seu apreço pelo sexo oposto. É sexista e, por vezes, chauvinista. Aparece em todos os episódios da 1ª temporada (1997), tendo sua participação diminuída até se encerrar no primeiro episódio (“*The Return of Chef!*”) da 10ª temporada (2006).

Exemplificando com alguns episódios: em “*Chickenpox*”, quando os garotos procuram saber o que é herpes, bem como se transmite tal doença, vão direto bater na porta da casa de Chef, que indaga: “O que lhes faz pensar que sei algo sobre isso?”. Kyle responde: “Bem, eu não sei. Mas você é o único adulto em que confiamos.”. Em “*Timmy 2000*”, é o único adulto a se contrapor aos diagnósticos rasteiros realizados e à medicalização excessiva receitada nas crianças. Em “*Ike’s Wee Wee*”, enquanto a escola demoniza o consumo de drogas, Chef, como um mentor, recomenda que as crianças fiquem longe destas substâncias por ora, pois “há um lugar e um momento para tudo nesta vida e este se chama: faculdade. Em “*Tom’s Rhinolasty*”, o cozinheiro, ao falar para os garotos da sexualidade da professora

³³ Durante seu tempo em *South Park*, Chef fora a voz da razão na cidade. Por vezes, parecia que somente ele era o único adulto sensível da comunidade. (em nossa tradução)

substituta (senhorita Ellen) se vê obrigado a explicar o que é uma lésbica. Em “*Chef Aid*”, para poder pagar um advogado e se livrar de um processo judicial, se prostitui e transa com várias das mulheres da cidade

Butters

Seu nome é Leopold Stoch. A partir da 4ª temporada (2001) passa a aparecer em praticamente todos os episódios. Chega a substituir Kenny no grupo durante os primeiros episódios da 6ª temporada (2002), até ser demitido (“*Professor Chaos*”). Um garoto de ingenuidade e bondade extremas – seu apelido *Butters* (manteiga, em tradução literal) já pode ser um indicador disso. Por isso, talvez ele seja considerado o mais infantil de todas as crianças em *South Park*; além do que, por estas suas características, é vítima constante de *bullying* praticado pelos outros garotos. É filho único de pais (Chris e Linda) totalmente controladores, os quais sempre o colocam de castigo, mesmo em situações em que ele não merece a punição. Cria um alter-ego, o vilão fracassado Professor Caos, para se vingar do abandono e rejeição sofridos.

Em seu próprio episódio, “*Butters’ Very Own Episode*”, o garoto, além de descobrir que seu pai é *gay* e maníaco sexual, sua mãe tenta assassiná-lo. Em “*Freak Strike*” os garotos inscrevem Butters em um programa televisivo de aberrações, colocando uma bolsa escrotal falsa no queixo dele; em “*Good Times With Weapons*” é o único a se ferir, enquanto brincam com armas “de ninja”. Em “*Toilet Paper*” confessa, por hábito de sempre ser considerado culpado, ter cometido um crime que não realizou. Em “*The Tale of Scrotie McBoogerballs*”, os garotos escrevem um livro recheado de obscenidades e escatologias e quando imaginam que serão punidos por tal ato, obrigam Butters a assumir a autoria do “romance”. Além dos citados, há o episódio “Casa Bonita”, em que sofre diversas agruras sem sequer se dar conta, como apontado acima (Cf.: p. 52).

Randy Marsh

Único “cientista” da cidade (trabalha como geólogo). Protagoniza alguns dos episódios da série, nos quais dá voz aos ideais da classe média proletária, filosofando acerca deles. Seu comportamento ideológico e moral variam ao longo da série. Há momentos em que se mostra progressista, místico e liberal, noutros é conservador, religioso e moralista.

Exemplificando com alguns episódios: em “*Red Man’s Greed*”, é Randy que diz aonde Stan deve procurar a cura da SARS (Cf.: nota de rodapé 32 – p. 51). Quando o filho retorna com a solução (Sopa instantânea, um anti-gripal e *Sprite*), o pai reflete sobre a cultura do homem-médio branco para lidar com as doenças. Em “*Margaritaville*” considera a economia uma entidade autônoma e defende que esta, em tempos de crise, se vinga da sociedade por causa de “pagãos materialistas que gastaram seu dinheiro com coisas idiotas”. Em “*Medicinal Fried Chicken*” comemora uma lei estadual que permite a venda de *Cannabis* (popularmente conhecida como maconha) para fins medicinais.

Sheila Broflovski

Mãe de Kyle é super-protetora e moralista. Quando discorda de alguma coisa organiza movimentos a fim de institucionalizar o que pensa.

Em “*Death*”, por julgar o desenho animado de Terrance e Phillip inadequado as criança empreende uma batalha para que este seja retirado do ar, no longa-metragem vai mais longe (Cf.: colocamos em nossa p. 50), pretendendo, inclusive, que a dupla canadense fosse executada; também veremos essas características de Sheila no episódio “*Conjoined Fetus Lady*”, em nossa seção Apologia às Diferenças (Cf.: p. 80).

Mr. Hankey

“O cocô do natal”; traça um gorro vermelho natalino (Anexo E) e vive com sua família, a esposa alcoólatra (Autumn) e os três filhos, Cornwallis, Amber, e Simon, nos esgotos de *South Park*. Aparece uma vez ao ano para dar presentes a todas as crianças que comeram muitas fibras. Ele é o responsável por trazer ou auxiliar na retomada do espírito natalino pela cidade.

No episódio, “*Mr. Hankey, The Christmas Poo*” substitui Papai Noel e Jesus como propagador do espírito e valores natalinos. E em “*Very Crappy Christmas*”, como descrevemos pormenorizadamente adiante em nossa seção Capitalismo (Cf.: p. 72), auxilia os meninos na retomada do ímpeto de se dar presentes na data de Natal.

Terrance e Phillip

Protagonistas de um desenho animado canadense assistido e amado pelos garotos. Seu humor é baseado somente em piadas envolvendo peidos e referências a bundas e cus e, por isso, há diversos momentos em que adjetivos como: sujo, podre, grotesco, “humorismo de banheiro”, dentre outros, são utilizados por vários dos personagens para descrever o cômico da dupla.

Mr. Mackey

Conselheiro/psicólogo da escola. Sempre transmite as crianças sentimentos de autoconfiança, calcado em frases de efeito e lições de auto-ajuda. Demonstra um comportamento de cuidado excessivo, porém desastrado, diante de assuntos tabus, como em relação às drogas (“*Ike’s Wee Wee*”) e à educação sexual (“*Proper Condom Use*”).

5 MECANISMOS DO CÔMICO NA LINGUAGEM *SOUTHPARKIANA*

Embora nosso foco seja o de caracterizar globalmente o discurso *Southparkiano*, como resquício de um humorismo grotesco, sarcástico e politicamente incorreto, teceremos considerações sobre alguns dos mecanismos específicos que desencadeiam a comicidade, relacionando-os com as situações e personagens da cidadezinha do Colorado. A fim de, como colocamos em nossa introdução, contribuir na realização de conexões entre esses mecanismos descritos e o sarcasmo presente em *South Park*. Para tal, tomaremos principalmente idéias formalizadas por Propp, Freud e Bergson em suas obras “Comicidade e Riso” (1982), “Os chistes e suas relação com o inconsciente” (1995) e “O Riso: ensaio sobre a significação do cômico” (1980), respectivamente.

Propp (1982) diz que a comicidade decorre da percepção de algo ridículo ou por algum defeito oculto ser revelado repentinamente. Outra questão salientada é de que “a estupidez é o objeto principal de nossa zombaria, a maior fonte do cômico” (TCHERNICHÉVSKI apud PROPP, 1982, p. 108).

Várias das personagens de *South Park* foram concebidas tendo por base tipos ridículos. Kenny McCormick, por exemplo, é o garoto pobre que só “fala” (aspas, pois, como dissemos no capítulo anterior, apenas ouvimos seus murmúrios por baixo de seu casaco laranja, no entanto, sabemos do teor de seu discurso pelos scripts e legendas presentes nos DVDs da série) palavrões, conhece mais sobre sexo do que os outros garotos e morre na maioria dos episódios, inúmeras vezes por ter de realizar alguma tarefa que ninguém deseja fazer e acaba sendo obrigado por todos, como no episódio “*Cartman's Mom is Still a Dirty Slut*”, em que tem de restabelecer a energia do hospital, em meio a uma tempestade de neve, e o gerador reserva fica do lado de fora.

A estupidez, sem dúvida, é outra dimensão preponderante na comicidade *Southparkiana*. Os habitantes da cidadezinha são facilmente influenciáveis, manipuláveis, além de serem tachados pelos próprios autores, na longa-metragem “*Bigger, Longer & Uncut*”, como um bando de “pobres caipiras, conservadores”. Parker e Stone exploram e debocham disto tudo em episódios como: “*Something Wall-Mart This Way Comes*” (onde uma imensa rede de comércio domina todo o comércio local e a população passa comprar qualquer coisa, só pelo fato de elas estarem em promoção); “*Gnomes*” (a população inteira de *South Park* passa a considerar malignas as grandes empresas, apenas porque as crianças supostamente redigiram um trabalho escolar defendendo esta idéia); ou, em “*Red Hot Catholic Love*” (por conta de inúmeras denúncias de abusos sexuais a crianças por padres

católicos nas igrejas, os habitantes da cidade do Colorado abandonam o catolicismo e ficam desdenhando deste).

Embora falando especificamente dos chistes – Freud diferencia os chistes do humor. Mas, para nós, eles estão integrados a um discurso humorístico global. Cf.: nota de rodapé 13 (p. 34) –, este autor diz que a elaboração destes decorre da utilização dos “[...] desvios em relação ao pensamento normal – o deslocamento e o absurdo [...]” (FREUD, 1995, p. 64-65). Consideramos que o humor no discurso *Southparkiano*, por diversas vezes, se calca justamente nos desvios em relação aos pensamentos – diríamos nós – convencionais, consensuais e/ou estabelecidos. E o desenho animado recorre, principalmente, a construção de teorias, por assim dizer, “absurdas” para explicar as “teses” que apresenta.

Exemplos disto, em episódios de *South Park*, estão espalhados por nosso texto, mas elenquemos aqui alguns; em “*Tonsil Trouble*”, Cartman e Kyle contraem o vírus da AIDS. Buscando a cura para tal mazela, ambos vão ao encontro do jogador de basquete *Magic Johnson* – soropositivo há anos, apresentado no episódio como alguém com um organismo muito resistente ao vírus HIV. Na casa do esportista, os garotos descobrem que ele dorme cercado por sua fortuna. Ajudados por cientistas, enfim, encontram a cura: injetar grande quantidade de dinheiro na corrente sanguínea. Em “*Sexual Healing*”, para elucidar o porquê de homens ricos e famosos transarem com muitas mulheres diferentes, Parker e Stone indicam que isto seria consequência de uma “epidemia de vício de sexo”, ocasionada por um vírus trazido a Terra por alienígenas feiticeiros.

Freud também pontua que os chistes “[...] perseguem um segundo objetivo: **promover o pensamento, aumentando-o** e guardando-o da crítica. Aqui eles estão novamente exprimindo sua natureza original, antepondo-se ao poder inibidor e restritivo – que é, agora, o julgamento crítico.” (FREUD, 1995, p. 128, grifos nossos). Idéia que, de alguma forma, se coaduna com que apontamos acerca da ironia *Southparkiana* (Cf., adiante em nosso texto: p. 63-66). Pois, pela via do humor, pode ocorrer uma espécie de alargamento da percepção, tornando notável que o pensamento é cerrado pelas convenções.

Segundo Bergson (1980, p. 13), um pressuposto para o humor ocorrer é se ter certa insensibilidade.

[...] a indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa feição, ou emudecer essa piedade. [...] o cômico exige como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito.

Assim, os exageros politicamente incorretos de *South Park*, como ao tratar de pessoas com deficiências físico e/ou mental, caso dos personagens Jimmy e Timmy (Anexo F) descritos abertamente como aleijados e retardados, discorrer sobre câncer, AIDS, entre outros, exigem do telespectador a certa insensibilidade apontada por Bergson. Ainda mais, na atualidade, onde os limites para o humor estão cada vez mais estreitados pelo politicamente correto, contudo,

A genialidade de Parker e Stone foi ver que, em nossos dias, uma nova fronteira da transgressão cômica foi aberta por causa do fenômeno conhecido como exatidão política [politicamente correto, em nosso entender]. Nossa geração pode ter tentado dispensar as piedades convencionais das gerações anteriores, mas desenvolveu novas piedades próprias. Elas podem não parecer as piedades tradicionais, mas são reforçadas da mesma maneira antiga, com pressões sociais e, às vezes, até com sanções legais que punem as pessoas que ousam violar os novos tabus (CANTOR, In: ARP, 2007, p. 101).

Por fim, salientamos que, este embotamento da sensibilidade não significa julgar tais questões como sendo ridículas. Mas, ao contrário, permitir o deboche de alguns pontos e posições existentes frente a elas. O humor *Southparkiano*, portanto, transpassa um pouco a concepção Bergsoniana, já que, por muitas vezes, Parker e Stone abordam os temas mais controversos e polêmicos de uma forma tão escrachada, que até o desconforto ocasionado pelas questões é objeto de deboche. Dessa forma, não há insensibilidade ou piedade, mas humor politicamente incorreto atirando para todos os lados. Em outros termos, há esperança ainda por meio do humor de, pelo menos, incomodar o *status quo* vigente.

5.1 Intertextualidade

A “intertextualidade diz respeito aos modos como a produção e a recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona.” (KOCH, 2000, p. 46). Partindo desta definição geral, podemos afirmar que a intertextualidade é relevante ao texto cômico (mas, não só a ele), uma vez que, principalmente, nas relações em que estabelece com outros textos é que residem os sentidos que provocam o riso.

Para Maingueneau (2008, p. 55)

O discurso só adquire sentido no interior de um universo de outros discursos, lugar no qual ele deve traçar seu caminho. Para interpretar qualquer enunciado, é necessário relacioná-lo a muitos outros – outros enunciados que são comentados, parodiados, citados, etc.

Seja pelo decalque, escracho ou paródia, o humorismo se vale, para operar, da quebra de expectativa do sentido. Para Propp (1982, p. 145), “O riso surge somente quando a expectativa frustrada não leva a consequências sérias ou trágicas.” No entanto, em *South Park* esse padrão nem sempre é seguido. Por exemplo, a morte do personagem Kenny, em praticamente todas as primeiras temporadas, é um dos elementos mais lembrados como integrante cômico do desenho animado. Assim, a expectativa do espectador só é frustrada quando o garoto não morre, o que não ocasiona riso algum. Assim, ao contrário da assertiva inicial, a ocorrência de uma tragédia é engraçada. Decalcando Propp, diríamos: o riso surgiria somente quando a expectativa frustrada não levar a consequências tolas ou não-trágicas.

Como um produto integrante da indústria do entretenimento, nosso *corpus* se utiliza intertextualmente de inúmeros símbolos reconhecidos da mesma, além de criar seus próprios símbolos internos (morte do Kenny, personagens que aparecem em um episódio e depois só retornam em outra temporada, bordões, situações que são repetidas ligeiramente modificadas) que, quando mencionados, provocam o cômico por seu efeito intertextual. É notável no mundo contemporâneo que o contínuo (duradouro) é preterido ao *flash* (instantâneo) (BAUMAN, 2004; JUSTO, 2005). Assim todas as referências ou auto-referências presentes no desenho animado não exigem necessariamente um telespectador assíduo ou ciente da narrativa completa de *South Park*. Conhecer somente algum bordão da série animada (“*Oh, my God! They killed Kenny*”, “*Screw you guys, i’m going home*”) ou ver uma ou outra cena de filme ou histórica/símbolo/personalidade marcante da cultura, sendo parodiadas e/ou satirizadas, já torna possível a leitura da intertextualidade *Southparkiana*.

A lista de referências culturais em *South Park* é extensa, mas elenquemos algumas, divididas por categorias:

– Outros desenhos animados, como em: “*Chef’s Chocolate Salty Balls*” (Mr. Hankey parodia uma cena de “*Fantasia*” [1940], animação clássica dos estúdios *Disney*); “*Chinpokomon*” (há figuras muito parecidas com o desenho animado japonês *Pokémon*); “*Korn’s Groovy Pirate Ghost Mystery*” (segue a estrutura narrativa, com cenários idênticos a um episódio de *Scooby-doo*); “*Very Crappy Christmas*” (há uma longa sequência inspirada na animação “*O Rei Leão*” [1994]); “*Super Best Friends*” (referência ao desenho “*Liga da Justiça*”); “*Osama Bin Laden has farty pants*” (Cartman é perseguido por Osama Bin Laden nos moldes de um episódio do *Pernalonga*); “*Simpsons Already Did It*” (muitos comentários acerca da série animada *Os Simpsons*, inclusive imitando o traço deste desenho em boa parte do episódio); “*Cartoon Wars Part I*” e “*Cartoon Wars Part II*” (há um personagem similar ao

Bart Simpson, além de parodiar a animação *Family Guy*); na trilogia de “*Imaginationland*” (diversos personagens são retratados, como: os Malvados Azuis – vilões da animação “*Yellow Submarine*” [1968], Os Ursinhos Carinhos, As Tartarugas Ninjas, Os Thundercats, entre outros); “*Dances with Smurfs*” (os pequenos personagens azuis da animação francesa Smurfs são um dos temas do citado episódio).

– Músicos, diretores e atores de cinema, como em: “*Mecha-Streisand*” (a cantora Barbra Streisand e o vocalista da banda The Cure, Robert Smith, aparecem na cidade); “*Mr. Hankey, the Christmas Poo*” (o músico minimalista Phillip Glass faz a trilha sonora da peça de encenação do Natal na escola); “*Timmy 2000*” (o músico Phil Collins se esforça para ser o grande astro de um festival); “*Krazy Kripples*” (o ator Christopher Reeve, conhecido por ter interpretado o Super-Homem em filmes da década de 70-80, discute a pesquisa com células-tronco em *South Park*); “*The Passion Of The Jew*” (o ator e diretor Mel Gibson é demonstrado como alguém realmente perturbado); “*The Jeffersons*” (o astro Michael Jackson se torna vizinho dos garotos); “*Trapped in the Closet*” (os atores Tom Cruise e John Travolta insistem em não sair de um armário); “*More Crap*” (o cantor Bono Vox é retratado como “a maior bosta já cagada da história”); “*The China Probrem*” (os diretores George Lucas e Steven Spielberg são demonstrados estuprando a personagem Indiana Jones).

– Líderes políticos e religiosos, como em: “*Cartman’s Mom Is Still a Dirty Slut*” (o ex-presidente dos EUA Bill Clinton aparece na cama com a mãe de Cartman); “*Jewbille*” (o profeta Moisés só tem a face mostrada, sendo que esta é uma figura geométrica e holográfica); “*Super Best Friends*” (há uma paródia do desenho animado “A Liga da Justiça”, onde as figuras religiosas Maomé, Buda, Joseph Smith, Lao Tse, Krishna e Jesus compõe um grupo de super-heróis); “*Do The Handicapped Go To Hell?*” (o papa João Paulo II é retratado como alguém decrépito e desprovido de sanidade) “*Probably*” (o ex-presidente dos EUA John F. Kennedy, a princesa de Gales Diana, o ditador nazista Adolf Hitler, entre outros, são retratados como moradores do inferno); “*A Ladder to Heaven*” (o ex-presidente dos EUA George Walker Bush é convencido por oficiais de seu governo a bombardear o céu, pois lhe dizem que Saddam Hussein, ditador do Iraque por anos, está construído armas de destruição em massa por lá); “*Bloody Mary*” (o papa Bento XVI vai até a cidade Bailey – EUA, para checar se uma estátua de Virgem Maria, que sangra pelo cu, é ou não é a manifestação de um milagre); “*Pinewood Derby*” (diversos líderes mundiais, como o *premiê* italiano, Silvio Berlusconi, o *premiê* inglês, Gordon Brown, a *chanceler* alemã Angela Merkel, o presidente da França, Nicolas Sarkozy, o ex-presidentes da Rússia, Vladimir Putin, e o ex-presidente do

Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, entre outros, são retratados rapidamente dialogando por telefone com Randy).

Um conceito que está conectado à intertextualidade é o de modo de endereçamento – o qual, por estar situado nos estudos de cinema, pode ser utilizado para a análise de outras obras audiovisuais, como em nosso caso um programa de televisão. Em linhas gerais, Ellsworth (2001, p. 13, grifos da autora) pontua que o modo de endereçamento é

[...] um conceito que se refere a algo que está **no** texto do filme e que, então, age, de alguma forma, sobre seus espectadores imaginados ou reais, ou sobre ambos. Existe, depois, um momento, na lógica da teoria do cinema, em que os teóricos do cinema começam a ver o modo de endereçamento menos como algo que está **em** um filme e mais como um evento que ocorre em algum lugar **entre** o social e o individual. Aqui, o evento do endereçamento ocorre, num espaço que é social, psíquico, ou ambos, entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele.

A maneira como Parker e Stone constroem os episódios, as referências que utilizam e os assuntos que tratam, estão em consonância com uma concepção consciente ou inconsciente da dupla daquele público que pretendem atingir, e de que maneira o farão. Todavia, ao mesmo tempo que intentam atingir seus espectadores através de suas construções, estas também vão sendo moldadas pelas expectativas deles (criadores) sobre as expectativas dos outros (público).

Até por isso julgamos relevante acentuar o que a própria autora diz quanto à multiplicidade existente no modo de endereçamento. Assim, não há somente um jeito único e unificado de modo endereçamento presente nas obras audiovisuais. Em outras palavras, existem **modos** de endereçamento – calcados em uma via de mão dupla, a qual é “um evento que ocorre em algum lugar **entre** o social e o individual.” (ELLSWORTH, 2001, p. 13, grifo da autora). Por conseguinte, a intertextualidade *Southparkiana* perpassa por essa relação de quem Parker e Stone julgam ser o seu público espectador.

5.2 Ironia

A palavra ironia já existia antes mesmo de ser aplicada ao fenômeno e antes da própria existência do conceito de ironia. “O primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão. Aplicada a Sócrates por uma das suas vítimas, parece ter significado algo como ‘uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas’.” (MUECKE, 1995, p. 31). Em outras palavras, a ironia era um mecanismo sutil, utilizado no discurso, que possibilitava enganar o interlocutor quanto ao que estava sendo dito, sem que este percebesse. E, ao longo da

antiguidade, se desenvolveu o conceito de que a ironia era uma forma retórica “[...] de tratar o oponente num debate e enquanto estratégia verbal de um argumento completo [...]” (MUECKE, 1995, p. 32). Depois, para fins práticos, foi agrupada e classificada como uma figura de linguagem, o que não alterava o seu sentido de oposição entre os significados das palavras utilizadas (BRANDÃO, R., 1989).

Na ironia, segundo Propp,

[...] expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daqueles (ou daquilo) de que se fala. **Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade** (PROPP, 1982, p. 125, grifos nossos).

Apontamos uma clássica concepção de ironia, na qual, segundo Ott (2008), há uma posição e um ponto de vista já formado pelo orador e/ou autor que se utiliza desta forma retórica e, embora diga A pretendendo dizer B, já detém ambos os sentidos previamente construídos e articulados.

Em contraposição, Ott (2008) descreve uma ironia, denominada por ele de, Pós Moderna. Caracterizada por seu sentido ser desprovido de certeza *a priori*, pois o autor/orador é ciente de que não há verdades universais ou particulares. Há apenas consensos, aceitos em um determinado momento histórico. Indo além: há ciência de que “[...] no truths that exists outside of language.”³⁴ (OTT, 2008, p. 47). Dessa forma, a ironia, por assim dizer, Pós Moderna, não pretende propagar pontos de vista “corretos”, visto que não os tem pré-determinados, mas, ao contrário, mira na desmistificação das verdades e discursos estabelecidos, mostrando o quanto estes aprisionam o pensamento (OTT, 2008).

Seguindo esses conceitos descritos, a ironia *Southparkiana*, a nosso ver, parece estar identificada muito mais com a ironia Pós Moderna conceituada por Ott (2008), pois permite, via seu esgarço politicamente incorreto, a implosão dos mais diversos discursos sérios e não sérios. Parker e Stone não procuram dar respostas ou propor soluções às questões abordadas nos episódios. Não há tomada de lado, embora autores e críticos já tenham colado o rótulo **conservador**³⁵ no seriado, enquanto outros o taxaram de **liberal**³⁶. Julgamos que a idéia

³⁴ Não há verdades que existam fora da linguagem. (em nossa tradução)

³⁵ Andrew Sullivan, comentarista político inglês radicado nos Estados Unidos, cunhou em seu *blog*, por volta de 2001, o termo “*South Park Republican*”, a fim de descrever pessoas jovens com posições políticas de centro-direita, as quais, segundo Sullivan, estão retratadas em *South Park*. Há também o livro intitulado “*South Park conservatives: the revolt against liberal media bias*” (Conservadores *South Park*: a revolta contra a tendência liberal da mídia, em nossa tradução), de Anderson (2005), no qual elenca episódios do desenho animado em que

principal em *South Park* é demonstrar o quanto qualquer discurso universalista tem suas falibilidades, incluindo nesta categoria (universalista) tanto os discursos sério, oficial e hegemônico, quanto os próprios discursos escrachados, não-oficiais e contra hegemônicos.

Há um número significativo de episódios de *South Park* que demonstra isto. Porém, citaremos somente alguns: “*Death*”, o assunto em questão é a eutanásia e nem mesmo o personagem Jesus Cristo dá sua opinião³⁷; “*Conjoined Fetus Lady*”, que, como veremos mais aprofundadamente no próximo capítulo (p. 80), retrata uma tentativa “bem intencionada” de lidar com o diferente, que se torna em uma apologia às diferenças; “*Follow The Egg*”, em que se discute a homoparentalidade; “*My Future Self N’ Me*”, onde se questiona o modo dos pais dialogarem acerca das drogas com os filhos; entre outros.

Outro apontamento da ironia *Southparkiana* diz respeito à “ironia auto-reflexiva” muito utilizada pelos autores. “Parker and Stone employ self-reflexive irony that is typical of postmodernism thought to poke fun at the creative process and the connection between product and artist” (HALSALL, 2008, p. 27)³⁸. Isto é notável em alguns episódios como no já citado “*Free Hat*”, ou em “*Le Petit Tourette*”. Neste episódio, Cartman finge ter uma síndrome, na qual lhe é impossível controlar o que diz, assim poderia xingar a todos sem ser punido ou repreendido. Para coroar sua farsa, arranja uma entrevista em um programa de televisão de grande audiência. Porém, com o tempo não consegue mais filtrar nada no que diz e passa a revelar em voz alta situações íntimas, que certamente gostaria de manter privadas – como ter feito xixi na cama, por exemplo. Em um dado momento, desesperado por estar prestes a participar do programa de televisão, onde se constrangerá em rede nacional com suas revelações, pede a Deus que o ajude. O discurso/prece do garoto reflete esta “ironia auto-reflexiva” como se pode notar:

há críticas aos ideais liberais, concluindo que *South Park* é o programa “the most hostile to liberalism in television history” (ANDERSON, 2005, p. 88). (mais hostil ao liberalismo em toda a história da televisão – em nossa tradução.)

³⁶ Becker (2008) aponta que *South Park* pode ser caracterizado como “liberal”, pelo fato de também apresentar críticas e/ou representar de forma debochada diversos ideais conversadores, tais como: o direito de se ter armas, os religiosos de direita, a xenofobia, etc.

³⁷ “Even Jesus, who is supposed to represent the Law, the Father, and the Truth, is unwilling to take a position in this debate. Indeed, all of the town’s centers of knowledge are unwilling to say whether assisted suicide is ‘right’ or ‘wrong’. **The aim of the episode, then, is not to promote liberal or conservative message, but to present a third, metadiscourse on the controversy itself.**” (OTT, 2008, p. 47, grifos nossos) (Até mesmo Jesus, o qual supostamente representa a Lei, o Pai e a Verdade, reluta em tomar uma posição neste debate. Na realidade, todos que representam o conhecimento na cidade relutam em dizer se a prática da eutanásia é ‘correta’ ou ‘errada’. O objetivo do episódio, então, não é promover a visão liberal ou a conversadora, ao contrário, ele apresenta uma terceira via, um metadiscurso da própria controvérsia. – em nossa tradução)

³⁸ Parker e Stone empregam a ironia auto-reflexiva, a qual é típica no pós-modernismo, para zombarem do próprio processo criativo e sua conexão entre o produto e o artista. (em nossa tradução)

Deus? Por favor, eu sei que fudi tudo! Eu queria nunca ter fingido ter Síndrome de *Tourrete*, mas veja, agora entendi. Você não pode simplesmente falar tudo o que você quer. Você nos deu filtros porque, pessoas não querem escutar coisas como... *Eu encostei meu pênis com o do meu primo!* Aprendi, especialmente, que você não pode falar o que quiser em cadeia nacional, porque pode haver crianças assistindo. Por favor, Deus, não me deixe passar vergonha em cadeia nacional. Você precisa consertar isso por que tudo é sua culpa, né? Por favor, eu preciso de um milagre.

O longa-metragem “*Bigger, Longer & Uncut*”, também é passível de citação, pois neste, os personagens Terrance e Phillip são acusados de fazerem um humor baixo pelo fato das piadas da dupla se resumirem somente a peidos. Neste caso a “ironia auto-reflexiva” fica por conta de que a dupla Parker e Stone escarnece um tipo de rótulo que é aplicado por muitos em *South Park*.

5.3 Paródia e Sátira

Paródia e sátira são mecanismos intertextuais muito utilizados nos textos cômicos. No estudo aprofundado “Uma Teoria da Paródia” (1989) de Hutcheon, notamos o quanto há de divergências e convergências teóricas nas definições de ambos. Embora tomemos somente alguns pontos do estudo dela, explicitamos de antemão a consciência de que estes não darão conta de definir com precisão a complexidade dos dois processos.

Os dois termos não são sinônimos, mas, carregam algumas características semelhantes. De modo geral, podemos dizer que em ambos há um texto primeiro no qual se baseiam e se referem de modo caricato e irônico. Contudo ou o novo texto produzido será repetido com diferença, como no caso das paródias, ou será criado a partir da crítica de alguns elementos presentes no texto base, como temos na sátira.

Na Contemporaneidade, a intertextualidade ganha impulso principalmente com novos fenômenos textuais “multimidiáticos” tais como o hipertexto e a Internet. É nessa época também que a paródia (um dos recursos intertextuais) ganha força total. Nada passa incólume dos olhos do parodiador, que transforma textos consagrados em mero alicerce para sua comicidade (ARRUDA, 2005, p. 154).

Hutcheon (1989, p. 48) descreve

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa.

Além disso, a repetição na paródia sempre será de outro texto discursivo. (HUTCHEON, 1989). Como exemplo em *South Park*, podemos citar o episódio: “*Toilet Paper*”. Neste, o longa-metragem “O Silêncio dos Inocentes” (1991) é o texto base repetido. O personagem Hannibal Lecter, assassino canibal, de Anthony Hopkins, no desenho animado é Josh Meyers, garoto que “ataca” casas, decorando suas fachadas com papel higiênico. Tanto o enredo do episódio, como a forma em que Josh nos é demonstrado remetem diretamente ao filme. A ironia aqui utilizada por Parker e Stone não nos parece depreciativa. A paródia figuraria como uma homenagem ao filme.

A sátira não deveria ser confundida com a inventiva simples, apesar de tudo, pois o objetivo correctivo do ridículo desdenhoso da sátira é central para a sua identidade. Ainda que a sátira possa ser destrutiva (Valle-Killeen, 1980, 15), existe também um idealismo implícito, pois ela é, com frequência, “descaradamente didática e seriamente empenhada numa esperança no seu próprio poder de efectuar mudanças” (Bloom e Bloom, 1979, 16). Existe, não obstante, um lado agressivo no *ethos* da sátira, como Freud e Ernst Kris (1964) observaram (HUTCHEON, 1989, p. 77).

Nosso *corpus* aponta esta sátira crítica, agressiva e, por vezes, didática, embora, como já escrevemos, não tendo a pretensão de apresentar a maneira “correta” das coisas serem. No episódio “*Douche and Turd*” – que nos deteremos pormenorizadamente na seção 6.5 (p. 99), por exemplo, o objeto da sátira é o processo eleitoral democrático, principalmente o estadunidense visto que lá as eleições majoritárias são disputadas, de fato, por somente dois candidatos de partidos hegemônicos, descrevendo que o mesmo é sempre a disputa entre um *chuveirão* e um *sanduíche de bosta*. No entanto, ao contrário de desmotivar o telespectador a votar, os autores do desenho animado apresentam um discurso afirmando que é importante votar, até porque, segundo Parker e Stone, as eleições sempre foram (e sempre serão) entre duas “não-opções”.

5.4 Pastiche

Genette afirma que o pastiche seria constituído por mera imitação de forma, “[...] a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo.” (1982 apud HUTCHEON, 1989, p. 55). No entanto, Harvey (1992), teórico do pós-modernismo, coloca que essa reprodução imitativa dos textos é que detém transformação e criatividade, já que no contemporâneo não há mais textos delimitados, profundos ou acabados. As produções são calcadas no intertexto, na combinação, no superficial. O livre “recortar e colar” que caracteriza o pastiche reproduz por imitações, no entanto, isto não traz

os sentidos e significados daquilo que está sendo imitado, ao contrário, aponta para as possibilidades de se construir outros sentidos, os quais não estão dados *a priori*.

Jameson (2004) diz que na cultura Pós Moderna há o surgimento de novos modos de nivelamento, superficialidade e profundidade, no qual o pastiche substitui a paródia. Pois, segundo Fiske (1992, p. 59 apud OTT, 2008, p. 50), na atualidade há “images mimic idiosyncratic styles, but they are absent the satiric impulse common to parody.”³⁹. Portanto, a sobreposição de imagens utilizada no pastiche proporciona a assimilação deste conjunto disforme, sem que aja necessariamente assimilação dos significados e da ideologia que carregam (OTT, 2008).

Como exemplos, podemos citar a mistura de gêneros televisivos como jornalístico, documentário, animação japonesa, entre outros, que *South Park* promove em seus episódios, como em: “*Good Times With Weapons*”, onde há a miscelânea de seqüências inteiras com traços de animação japonesa, com o traço *Southparkiano* (Anexo G); “*The Simpsons Already Did It*”, em que se emula, em vários momentos, o traço da animação Os Simpsons (Anexo H). Ou mesmo a inserção, muitas vezes calcada no *nonsense*, de pessoas e personagens de outros contextos no cotidiano da pequena e montanhosa cidade do Colorado, como em: “*The Ring*” (Mickey Mouse aparece em *South Park* como empresário do grupo musical adolescente Jonas Brothers); ou, “*Marcha-Streisand*” (a cantora Barbra Streisand vai a *South Park* tomar um amuleto mágico encontrado pelos meninos e quando consegue o artefato se transforma em um dinossauro robô gigante e passa a destruir tudo a sua volta, a cidade só é salva quando Robert Smith, vocalista da banda The Cure, aparece e ao se tornar uma mariposa robô gigante derrota a cantora).

5.5 Grotesco

O termo grotesco vem de gruta, porão (*grotta*, em italiano), cunhado na Idade Média para descrever ornamentos e estátuas esquisitos e disformes, que misturavam elementos humanos, vegetais e minerais, encontrados em escavações feitas no fim do século XV em diversos pontos do território italiano.

Sempre associado ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à

³⁹ Imagens que mimetizam os estilos idiossincráticos, todavia nestas estão ausentes o impulso satírico comum a paródia. (em nossa tradução)

avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o conceito e margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – **figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos** (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30, grifos nossos).

Indo além, o termo é utilizado para caracterizar até mesmo o que o precede enquanto conceito. Minois (2003, p. 94) aponta que o riso romano também tinha o elemento grotesco como característico

Historicamente, ele aparece no primeiro século de nossa era, logo após as atrocidades e turbulências políticas e sociais da Roma republicana. [...] O riso grotesco surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa. [...] O grotesco surge, em geral, na sequência das agitações políticas e sociais que invertem a ordem “natural” das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõem-se de forma monstruosa e ridícula.

Como vimos, a concepção de grotesco se fundamenta na deformidade e na monstruosidade, mas, principalmente, está calcada no *Bathos*⁴⁰, figura do rebaixamento na retórica clássica. Este se faz mais notável na Idade Média em manifestações cômicas populares como as diversas festas que eram realizadas (Festa dos tolos, Festa do asno, Carnaval). Bakhtin as classifica como dotadas de uma estética que denomina de Realismo Grotesco. Descreve o autor: “O traço marcante do realismo grotesco é o **rebaixamento**, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 1996, p. 17, grifo do autor), portanto, o alto (a racionalidade, o controle das paixões, por exemplo) é explicado pelo baixo (material corporal, excrementos).

Posto isto, tratemos do grotesco *Southparkiano* de forma e em termos grotescos.

Em *South Park* isto é recorrente, o personagem Mr. Hankey, um pedaço de merda trajando um gorro vermelho, substitui a figura de Papai Noel ao trazer o espírito e a mágica natalina para os habitantes da pequena cidade no Colorado. Em sua estréia no desenho animado, o episódio “*Mr. Hankey, The Christmas Poo*”, o pequeno pedaço de bosta suja paredes, roupas e corpos de vários personagens, além disto, um cocô é que lembra a população de *South Park* dos sentidos primordiais de união, fraternidade, amor, contidos no

⁴⁰ O qual opera “[...] por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos [...] – atravessa as épocas e as diversas formações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17).

espírito de Natal, uma vez que os habitantes da cidade do Colorado se mostram intolerantes e desunidos.

A corporeidade, como no realismo grotesco do cômico popular fundamentado “[...] no ‘baixo’: a absorção de alimentos, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre [...]” (MINOIS, 2003, p. 158), também é presente e lembrada com frequência constante no universo *Southparkiano*. Basta recapitular que no 1º episódio televisionado da série, “*Cartman Gets an Anal Probe*”, o enredo gira em torno de uma sonda alienígena gigantesca que fora instalada no cu de Cartman durante a noite.

Os excrementos estrelam inúmeras cenas e/ou episódios inteiros. Defecar e urinar em público, por exemplo, é corrente e generalizado entre os habitantes de *South Park*. Em “*Breast Cancer Show Ever*”, Cartman caga dentro da sala de aula exatamente em cima da mesa do Sr. Garrison visando ficar de castigo para não ter de sair da escola no horário correto, pois Wendy bradou que o “pegaria na saída” e como ele não quer apanhar de uma garota na frente de todos, recorre a tal “tática” de sobrevivência. Durante uma aula de Richard Dawkins⁴¹ sobre a evolução humana, Sr. Garrison, por não “crer” em tal teoria, passa a agir “como um macaco”, arria as calças, caga em uma de suas mãos e arremessa no rosto do intelectual; em “*Red Hot Catholic Love*”, Cartman aposta com Kyle que é possível comer pelo cu e cagar pela boca e quando consegue comprovar, todos na cidade passam a fazê-lo, pois, segundo o próprio Cirurgião Geral, “além de ser mais divertido, é muito mais saudável, podendo evitar cânceres estomacais e dar fim ao colesterol, digo isto baseado absolutamente em nada.”; em todos episódios em que Stan está prestes a beijar Wendy, acaba vomitando em cima da garota.

“*Pee*”, da 13ª temporada (2009), merece destaque enquanto exemplo, pois demonstra um parque aquático inundado por mijo, isto ocorre quando o nível de pessoas que o fazem nas piscinas é ultrapassado, assim os garotos ficam presos nesta catástrofe. Ao longo do episódio há diversas situações envolvendo o líquido amarelo: Kyle bebendo um copo inteiro de xixi, pois, teoricamente, assim poderia salvar o “mundo” da inundação (como estão dentro do complexo, imaginam que o ocorrido foi disseminado pelo globo todo); Randy sendo cobaia de um experimento que demonstra a solução para se extinguir a raiva ocasionada pela exposição a grandes quantidades de urina, a experiência consiste no sujeito ingerir uma banana e ficar amarrado enquanto alguém mija sobre ele.

⁴¹ Intelectual britânico nascido no Quênia, conhecido mundialmente por defender e propagar o ateísmo e a teoria evolucionista de Charles Darwin.

Os ruídos e odores também são assunto principal em diversos episódios: em “*Spontaneous Combustation*” diversos moradores da cidade pegam fogo por combustão espontânea ocasionada pela retenção dos peidos; em “*Eat, Pray, Queef*” há uma discussão do que é mais aceitável: os peidos “regulares” masculinos ou os *queefs*, gases emitidos pela vagina; toda a aparição dos personagens Terrance e Phillip, os quais fazem somente piadas envolvendo peidos.

Halsall (2008) diz que toda esta escatologia *Southparkiana* faz com que lembremos que o corpo é inerentemente sujo e essa sujeira, impureza e desordem estão em posição diatralmente oposta à metafórica limpeza idealizada da ordem social.

6 TEMAS CONTEMPORÂNEOS EM *SOUTH PARK*

Em um primeiro momento fazemos considerações acerca das “verdades” e dos discursos que circulam sobre os temas selecionados previamente, depois descrevemos o desenrolar dos enredos de episódios relacionados e, por fim, tecemos algumas reflexões e apontamentos que o humor escrachado e politicamente incorreto de *South Park* possibilitam frente aos temas e às máximas, amplamente reconhecidas e por conta disto consideradas clichês, apresentados.

6.1 Capitalismo

Kyle: Wait, isn't there some rule about not getting into cars with strangers?

Cartman: No, not when money's involved, stupid.

(PARKER; STONE, 2009, p. 31)

Cartman: Stan, don't you know the first law of physics? Anything that's fun costs at least \$8.

(PARKER; STONE, 2009, p. 32)

Ao se tratar do sistema capitalista conseguimos pensar rapidamente tanto em discursos que o defendem, como que o atacam. Os que mais nos interessam, obviamente, são aqueles mais clichês e extremados, até porque, como algumas características constituintes do tempo atual são o esvaziamento e a fragmentação de e dos sentidos; as ideologias, os ideais e os grandes projetos perdem sua força (BAUMAN, 2004; HARVEY, 1992; LIPOVETSKY, 2005), tornando-se “ultrapassados” e, em nossa *sociedade humorística*, viram mero motivo de chacota e/ou alvo **para** o escracho.

É curioso notar que as próprias personalidades políticas, que por vezes criticam a falta de coerência ideológica, são as mesmas que se vinculam a posições incoerentes no espectro de idéias e ideais. A “esquerda” e a “direita” se fundem e se confundem e, vale dizer que aqueles que mantêm posturas polarizadas, poderão fatalmente se constituir em caricaturas de um ou outro posicionamento.

As discussões centradas no modelo de sociedade capitalista não fogem destas assertivas. As posições adotadas frente a ele ou estão sob o guarda-chuva de um hibridismo próximo, ou se constituem como uma mistura de idéias díspares, ou são caricaturas grotescas

de discursos considerados anacrônicos. Em princípio fica aparente que nossa análise estará centrada em um dualismo de concepções, no entanto, este se faz necessário *a priori*, pois utilizaremos três episódios de *South Park* em que nos são expostas posições discursivas contrastantes e dualizadas frente ao capitalismo.

No primeiro deles, o episódio “*Gnomes*”, somos apresentados ao Sr. Tweek, dono de uma pequena cafeteria em *South Park*. Ele recebe uma alta proposta de vender seu negócio a uma grande empresa do ramo, a Harbucks⁴². O pequeno comerciante refuta a negociação dizendo que não lhe importa o dinheiro, pois a única meta de seu estabelecimento, desde que o negócio fora aberto por seu pai, é “fazer uma excelente xícara de café” mesmo que de forma humilde e caseira. Conclui o Sr. Tweek, com uma bandeirinha norte-americana em uma das mãos e um arco-íris ao fundo: “O café Tweek é simples. Para uma América simples.”.

Diante da negativa, John Postem, representante da gigante do setor, lhe diz: “Isso não é bom, então teremos de abrir nossa loja aqui ao lado.”. Sr. Tweek retruca: “Mas isso me tirará dos negócios.” e Postem dispara: “Vivemos em um país capitalista, amigo. Conviva com isto!”. Atentamos para a primeira construção que já temos aqui, a qual terá seus contornos reforçados ao longo do episódio, é a dicotomia entre o grande capitalista mau e ganancioso e o pequeno comerciante, que não se importa com o lucro, mas sim com os seus fregueses.

Cortando para a escola fundamental de *South Park*, o Sr. Garrison está na eminência de ser demitido, pela justificativa de que não tem ensinado absolutamente nada aos alunos. Assim, o professor ordena que as crianças preparem um trabalho sobre atualidades, que terá de ser apresentado oralmente às autoridades competentes, a fim de demonstrar a “capacidade” do mentor e garantir a manutenção do emprego deste. Como o grupo de Stan, Kyle, Cartman e Kenny também é integrado por Tweek, filho do dono da pequena cafeteria, os garotos vão à casa do último para tentarem ter alguma idéia.

Passada metade da madrugada e nada produzido, Sr. Tweek aparece à porta do quarto do filho e diz que escreveu algo sobre “as grandes corporações”. Uma vez que nada tinham feito, aceitam de imediato o trabalho pronto. Ao apresentarem-no para a comissão educacional, os garotos são bem elogiados, inclusive uma dos membros propõe que a cidade inteira se una contra as grandes corporações.

⁴² Paródia da *Starbucks Coffe Company*, maior empresa multinacional do ramo de cafeterias, a qual foi fundada em 1971 e possui atualmente mais de 16 mil lojas espalhadas por 50 países. (Cf.: sítio da empresa. Disponível em: <<http://assets.starbucks.com/assets/aboutustimelinefinal13111.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2011.)

Quando o intento do movimento contra as grandes empresas é levado até a prefeita, esta diz que nada pode fazer diretamente. Dessa forma, sugere a criação de um projeto de lei que irá a plebiscito, a qual chama de “Proposição 10”, garantindo que se a cidade votasse favoravelmente a ele, a prefeitura poderia tomar alguma providência.

Paralelamente a isto, Tweek chama diversas vezes a atenção para a existência dos “Gnomos das Cuecas” (Anexo I), que aparecem sempre por volta das 03h30 da madrugada e lhe roubam as cuecas. No entanto, até mesmo em plena luz do dia, os pequenos seres agem livremente, como é mostrado na cena do gabinete da prefeita. Enquanto se discute a criação da “Proposição 10”, os gnomos roubam a cueca de um dos assessores da prefeita sem que ninguém os notem.

As vésperas do debate final em que as crianças terão de falar por 5 minutos contra as corporações e do conseqüente plebiscito, os meninos finalmente vêem os pequenos seres em ação. Ao indagarem a um dos gnomos se estes poderiam ajudá-los, a turma é levada a vila dos gnomos e lá estes explicam tudo que sabem sobre as grandes corporações.

Após isto, Stan e Kyle invertem o teor de seu discurso final. Neste momento, afirmam que as grandes corporações **são boas**, pois sem elas não teríamos tantos produtos e serviços avançados. Além disso, atentam para o fato de que muitas das grandes corporações começaram como pequenos negócios, mas prosperaram em virtude da competência administrativa e por oferecerem algo com qualidade.

A visão maniqueísta⁴³, em sua dicotomização das coisas, pode proporcionar um radicalismo nas idéias. Pensando em um discurso digamos “crítico”, as grandes empresas sempre serão más, em contraponto aos honestos e bons pequenos produtores e comerciantes. Embora questões como: exploração da mão-de-obra; massificação dos produtos; intervenção na política interna de um país a partir das “vontades” econômicas das transnacionais; dentre outras, sejam de alta relevância e inerentes a esse debate de idéias ocasionado pelos discursos contrários e favoráveis ao capitalismo calcado no neoliberalismo. Aqui estas não nos interessam diretamente, pois o ponto específico que deflagra nossa análise é o da **demonização** construída e inculcada às grandes empresas/corporações.

É comum que discursos anti grandes corporações sejam rotulados como providos de maior esclarecimento, uma vez que estariam fundamentados a partir de um suposto desnudamento do olhar/pensamento frente às vendas que a política, a propaganda, a

⁴³ “Em um sentido genérico, ‘visão maniqueísta’ é aquela que reduz a consideração de uma realidade a uma oposição simplista entre algo que representaria o bem e algo que representaria o mal.” (JAPIASSÚ; MARCODENS, 2001, p. 172).

acomodação, entre outras, por assim dizer, variáveis nos impõem. E *South Park*, desenho animado tão cáustico e crítico aos costumes e práticas sociais, aos abusos políticos e religiosos, apresentaria em “*Gnomes*” uma visão, em tese, reacionária, tendo um discurso positivo e favorável ao capitalismo neoliberal.

Afinal, o episódio mostra que o “inocente” pequeno produtor e/ou comerciante também pode se valer de mecanismos escusos para se manter soberano – no caso do episódio, se aproveita do apelo que a imagem de crianças detém junto ao poder público e a sociedade como um todo para expurgar a grande empresa da cidade. Além de lembrar aos ferrenhos críticos das multinacionais que estes também desfrutam, quando não dependem totalmente, dos muitos produtos desenvolvidos pela capacidade de investimento das grandes empresas em tecnologia.

Para nós, o discurso *Southparkiano* não é defensor do neoliberalismo como o episódio “*Gnomes*” faz parecer, embora já tenha sido rotulado assim e possibilite análises como a seguinte:

No mundo acadêmico, em grande parte da mídia e da indústria do entretenimento, principalmente, a elite de Hollywood, as visões anticapitalistas geralmente prevalecem. Estudos mostraram que os empresários são, geralmente, retratados sob um foco desfavorável em filmes e na televisão. *South Park* tem um prazer particular em cutucar as estrelas de Hollywood que exploram sua celebridade para conduzir campanhas liberais ou esquerdistas contra os trabalhos do mercado livre [...] **Nada é mais distinto em *South Park* do que seu desejo de celebrar o mercado livre e**, até mesmo, de **defender** aquela que é evidentemente, a instituição mais odiada de Hollywood, **a corporação**. (CANTOR, In: ARP, 2007, p. 106, grifos nossos).

Relembramos que entendemos que *South Park* pretende detonar e escrachar **os discursos extremados e universalistas sejam eles quais forem**. E, para atingir tal objetivo, explicita ao máximo o ridículo contido nos argumentos radicais, apontando assim as falibilidades destas “verdades”. Neste episódio as grandes empresas são enaltecidas somente até certo ponto, pois em uma das principais seqüências de “*Gnomes*” há um forte ataque a elas. E, por meio deste, é possível se desfazer o ar aparente de total defesa às grandes corporações. A cena se passa na vila dos gnomos, quando os pequenos seres explicam aos garotos tudo sobre as corporações. Contudo, a única coisa que lhes mostram de fato é um diagrama esquemático do processo da geração de lucros, o qual é dividido entre as seguintes etapas:

Fase 1: Coletar as cuecas – Fase 2: ? – Fase 3: Lucro

Parker e Stone de forma sutil criticam as grandes empresas por não se importarem com **os meios** – sejam estes opressivos e exploratórios aos trabalhadores; se fundamentem na concorrência desleal que promovem, se valendo de práticas de *dumping*, por exemplo; as pressões que exercem nos poderes públicos para garantir privilégios – mas única e exclusivamente com **os fins**, ou seja, **o lucro**.

O consumismo é outro tema dentro do capitalismo que é alvo do discurso politicamente incorreto de *South Park*. Tomaremos outros dois episódios para desenvolver nossas análises: “*Something Wall-Mart This Way Comes*” (Alguma Coisa Wall-Mart Vem Por Aqui, em tradução livre) e “*A Very Crappy Christmas*” (Um Baita Natal de Merda, em nossa tradução).

Em “*Something Wall-Mart This Way Comes*”, Stan, Kyle, Cartman e Kenny caminham pelas ruas tranquilas de South Park quando Sr. Garrison aparece anunciando que “enfim, é chegada a hora”. A agitação toma conta dos habitantes, os quais correm para se reunirem em frente a um grande estabelecimento. O tão esperado momento é a inauguração de uma loja da grande rede Wall-Mart⁴⁴ em *South Park*, o gerente anuncia: “Estou feliz de estar com todos vocês neste momento histórico. [...] O dia em que a cidade de vocês se tornou grande. O dia da inauguração da primeira loja do Wall-Mart!”. Todos comemoram efusivamente, Sr. Garrison diz: “**É como se agora fossemos uma cidade de verdade.**”.

Os garotos chegam à frente da multidão. Cartman, ao ver a gigantesca loja, exclama contente. Kyle espantado pergunta se ali não era o lago onde andavam de caiaque. Indagação respondida, com excitação, por um habitante: “Sim, mas agora é um Wall-Mart.”. É notável o regozijo dos habitantes frente ao recém-inaugurado mega centro de compras, a tomar pelo sorriso bobo em suas faces. O gerente conclama a todos para que entrem e comecem a comprar imediatamente.

A cidade entra em polvorosa com as promoções existentes no lugar. Todos ficam maravilhados com a loja e adquirem tudo que puderem, mesmo em se tratando daquilo do que não precisam. Randy, por exemplo, compra de uma vez só mais de 1000 latas de sopa, apenas pelo fato de estarem em promoção. O ímpeto de consumo é tão grande que as pessoas lotam a loja em plena madrugada, afinal onde mais poderiam comprar qualquer coisa (des)necessária neste horário?

⁴⁴ Paródia da rede *Walmart*, multinacional fundada em 1962, a qual detém mais de oito mil lojas em 15 países ao redor mundo (Cf.: sítio da empresa. Disponível em: <<http://walmartstores.com/AboutUs/>>. Acesso em: 28 fev. 2011.). O conceito é de um hipermercado onde há a venda de todo tipo de produto em um lugar só, apostando principalmente em uma política agressiva de promoções.

As crianças tentam comprar figurinhas em uma loja do comércio local, mas o vendedor está fechando-a por não ter como competir com os preços baixos praticados pelo Wall-Mart. Kyle se indigna com a situação e teme que todo o comércio feche as portas, o que inclusive provocaria um aumento expressivo do desemprego na cidade. Cartman diz que **isto é o progresso**. Andando até a rua principal os garotos se deparam com um cenário de terror – lojas fechadas e abandonadas, vide as vidraças quebradas e as fachadas imundas, e o lixo espalhado pelas calçadas.

Frente este cenário catastrófico, o povo de *South Park* se reúne e decide que o Wall-Mart deve deixar a cidade. Um grupo vai à sala do gerente para comunicá-lo da decisão. Lá este diz que também odeia a loja, mas explica que não há o que fazer, pois “Ele” (o Wall-Mart passa ao grau de uma entidade) primeiro atrai a todos pelas pechinchas, depois todos começam a trabalhar para ele, uma vez que detém todos os empregos, e assim o círculo é fechado em torno dele.

Tentando contrariar essa perspectiva, a população entra em um consenso de que ninguém mais fará compras no Wall-Mart. Entretanto, passado menos de 24 horas todos estão por lá novamente. A razão que os habitantes alegam para não conseguirem deixar de ir à loja é de que a mesma exerce sobre eles “algum tipo de poder maligno”. Portanto, para se livrar “dele”, resolvem queimá-lo. Diante da situação absurda, Kyle afirma que basta **pararem de comprar** no Wall-Mart, porém ninguém lhe dá ouvidos e acabam mesmo por incendiar a “maldita entidade”.

Misteriosamente, no dia seguinte, o hipermercado está sendo reconstruído e todos os habitantes estão lá mais uma vez consumindo desmedidamente. Os pais de Kyle justificam que, como não podem destruí-lo, a população de *South Park* deve aprender a conviver com “Ele”. Randy torna-se funcionário do estabelecimento para ter descontos maiores e conclui: “O Wall-Mart não é nosso inimigo. Ao contrário, é um vizinho amigável.”.

Os garotos decidem então ir atrás dos fundadores da rede de lojas, para tentar acabar com a situação. Ao localizarem um deles, descobrem que basta destruírem o “coração” do Wall-Mart, o qual está localizado no “departamento de televisões”. Após alguns percalços, chegam ao local e se deparam com um espelho. Um ser que se diz a materialização do Wall-Mart explica a Stan e Kyle: “O coração do Wall-Mart é você: o consumidor. Eu tomo muitas formas, [...] mas eu sou **uma única entidade: o desejo**.”. De qualquer forma, quebram o espelho e a loja se autodestrói.

No estacionamento logo em frente às ruínas do antes hipermercado, Randy filosofa: “Acho que entendo o simbolismo do espelho. O Wall-Mart somos nós [...] e se nós gostamos

do nosso charme de cidade pequena, mais do que das grandes corporações, temos de estar dispostos a pagar mais pelas coisas.”. Assim, todos vão comprar na pequena farmácia local. A cena que se segue é da loja cheia constantemente, tendo de crescer suas dimensões até ficar do tamanho do antigo Wall-Mart. Frente a esta situação, os moradores de *South Park* não hesitam: queimam o estabelecimento.

Debord conceitua nossa sociedade como a *Sociedade do Espetáculo*, na qual as relações estão constituídas e mediadas por meio de imagens e onde “[...] o espetáculo é o **modelo** presente da vida socialmente dominante.” (DEBORD, 2003, p. 10, grifo do autor). Esta cultura imagética “[...] é a afirmação onipresente da escolha **já feita** na produção, e no seu corolário – consumo.” (DEBORD, 2003, p. 10, grifos do autor). Portanto, seguindo tais premissas, as mercadorias e os desejos que elas suscitam passariam a modular a subjetividade.

Como vemos se desenrolar na sociedade *Southparkiana* neste episódio, as pessoas, a princípio, são isentadas de seus atos, enquanto as lojas se tornam entidades autônomas capazes de guiar e comandar as ações. Os desejos não seguem as necessidades e vontades reais; a aquisição desenfreada das mercadorias, que já seria a regra, passa a condicionar quaisquer desejos.

Sem dúvida, a pseudo-necessidade imposta no consumo moderno não se opõe a nenhuma necessidade ou desejo autêntico, que não seja, ele próprio, modelado pela sociedade e pela história. Mas a mercadoria abundante está lá como a ruptura absoluta de um desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. A sua acumulação mecânica liberta um **artificial limitado**, perante o qual o desejo vivo fica desarmado. A potência cumulativa de um artificial independente conduz em toda **parte à falsificação da vida social** (DEBORD, 2003, p. 39-40, grifos do autor).

Dessa forma, o consumo passa a ser a única possibilidade dentro do corpo social. Cartman e Sr. Garrison, com seus discursos caricatos de conservador, servem de instrumento para a crítica *Southparkiana* ao chamar isto, respectivamente, de “progresso” e apontar que “[a presença de uma mega loja] nos torna uma cidade de verdade”. Como se, no caso, somente a disponibilidade de se poderem comprar as abundantes mercadorias a qualquer momento, fosse ponto-chave para se denotar algum desenvolvimento social.

Temos como exemplo as recentes notícias e comentários envolvendo as estatísticas econômicas brasileiras⁴⁵. Estas enfocam a esmo que a chamada “classe C” está tendo pela

⁴⁵ Cf: Folha, Estadão e Agência Brasil. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/845934-classe-c-ja-compra-quase-a-metade-dos-eletronicos.shtml>>; <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2010/12/21/classe-c-consumiu-41-35-do-total-de-bens-e-servicos-nas-areas-urbanas-em-2010>>; <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2010/11/09/classes-c-e-d-ja-movimentam-mais-de-r-800-bilhoes-aponta-pesquisa>>;

primeira vez acesso a produtos e serviços que não podiam adquirir. Apontando tal fato como positivo, de um ponto de vista do desenvolvimento do país. Em outras palavras, a sociedade estaria progredindo por mais pessoas terem entrado no círculo do consumo.

Assim, o discurso do espetáculo, onde o **ter** e, principalmente, o **parecer**, sobrepujaram o **ser**, é cultivado e perpetuado. Não importa se o indivíduo não precisa daquele objeto, ou mesmo se não terá condição de usufruir deste bem por falta de tempo, pois, segundo Debord (2003, p. 13, grifos do autor)

A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do **ter** e do **parecer**, de forma que todo <ter> efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido.

Um apontamento que gostaríamos de fazer rapidamente, se relaciona com a queima das “malditas entidades” (grandes empresas) pela população de *South Park*. Poderíamos especular que tal ato da população, satiriza o espetáculo pela via justamente de uma espetacularização. Afinal, a rejeição do consumismo se dá pela queima do estabelecimento comercial, a qual é acompanhada de um ritual envolvendo cânticos, ao invés de simplesmente moderarem seus impulsos consumistas.

Para demonstrar que o discurso *Southparkiano* não pretende levantar bandeiras a favor ou contra, mas apenas questionar pelo humor, apresentamos o enredo, que fala por si só, de outro episódio que retrata o consumismo, todavia tomando-o por outra via.

Debruçaremos-nos sobre o episódio “*A Very Crappy Christmas*”. Faltam três dias para o Natal e Mr. Hankey ainda não aparecera em *South Park*. Kyle, preocupado, reúne os outros garotos para ir atrás de Hankey. Diz o garoto: “Vocês sabem que as coisas têm andado ruins por aqui. Eu acho que pode ser por causa disso que ele não veio.”.

Ao encontrá-lo em um dos esgotos, lhe dizem que o espírito natalino não tem se espelhado, pois, mesmo com o avizinhamento da data festiva, as pessoas não têm realizado suas compras de Natal. Cartman complementa, se queixando, que sua mãe ainda não comprou praticamente nenhum presente.

No dia seguinte vão as ruas tentar “reativar” o espírito natalino. Cartman se fantasia de Papai Noel, enquanto os outros trajam roupas de rena e ficam, os quatro, cantarolando em frente às lojas, mas ninguém compra nada. O vendedor de uma das lojas de brinquedos se

lamenta ao fechar as portas: “Acho que esse ano, todos se contentarão em celebrar o Natal **somente com velas e amor**.”. Stan olha para os outros e diz que terão de se conformar que o consumismo fora expurgado neste Natal.

Ao verem na televisão um episódio natalino de *Peanuts*⁴⁶, os garotos decidem fazer o seu próprio desenho animado de Natal para exibir no *drive-in* da cidade. Imaginando que assim, poderiam trazer de volta aos habitantes de *South Park* o espírito natalino. Após muita dificuldade em montar a animação, limpar o *drive-in* e consertar o projetor por duas vezes, a animação finalmente é exibida. Esta é o próprio curta-metragem realizado por Parker e Stone, em 1995, “*The Spirit of Christmas (Jesus VS. Santa)*”, onde Jesus e Papai Noel travam uma discussão. O filho de Deus afirma que o Natal serve para celebrar o seu nascimento, enquanto o bom velhinho diz que o espírito natalino se fundamenta em **dar**. O Stan representado na animação faz um discurso final reflexivo: “Não importa se você é cristão, judeu, hindu ou ateu. O Natal continuará sendo sobre uma coisa muito importante: dar presentes.”.

Todos habitantes ali reunidos se convencem rapidamente. Um exclama que é isto mesmo, o espírito do Natal é presentear. Mr. Mackey concorda, afirmando que se todos comprem presentes, o benefício é coletivo. Randy conclui: “Esse é o espírito do Natal: consumismo. Assim que o país pode funcionar.”. Outra personagem, a Sra. Choksondik, endossa: “Nos envolvemos tanto nas pequenas coisas do Natal, como o amor e a família, que nos esquecemos que comprar coisas é o que faz nossa economia prosperar.”. Assim as lojas se enchem e os garotos vão para casa abrir seus presentes.

6.2 Apologia às Diferenças

Jimmy's dad: Jimmy, we've told you before – God made you the way He did for a reason.

Jimmy: right, because you and mom used to make fun of crippled kids in high school.

(PARKER; STONE, 2009, p. 123)

É possível notarmos na contemporaneidade um enaltecimento extensivo e ostensivo as singularidades e diferenças que marcam (ou demarcam) os sujeitos. Todavia, evidentemente, tal enaltecimento se dá com certas peculiaridades. Enfocaremos em uma única e específica: o policiamento social do “respeito” às diferenças, expressado através do discurso do politicamente correto (TOURAINÉ, 2003).

⁴⁶ No Brasil, conhecido como “Minduim”. Dentre os personagens há Snoopy, o famoso cão *Beagle*, e Charlie Brown, seu dono.

O citado discurso de “respeito” às diferenças, proveniente do politicamente correto, engessa e inviabiliza qualquer fala contrária àquele, a qual, se por ventura for pronunciada, soará como deselegância, desrespeito, ignorância ou grosseria. Dessa forma a diferença não pode ser corriqueira, casual, ou, simplesmente, existente, há de ser demarcada e pontuada claramente. Embora ressaltemos que tal demarcação deva ser diplomática e polida para não “infringir” as leis do “policiamento” promovido pelo politicamente correto.

Assim posto, podemos lembrar facilmente de alguns clichês correntes acerca do que chamamos de **apologia às diferenças**. Por exemplos: “Essa pessoa sempre foi ridicularizada e rejeitada por sua diferença. Todos devem entender essa diferença, para assim deixar de ‘zombar’ dela e passar a respeitá-lo!”; “Ainda bem que somos diferentes, imagina se nós todos fossemos iguais?”. Podemos até especular certo cinismo nesta última, pois ao mesmo tempo em que a diferença é enaltecida, ela pode pontuar alívio de quem a profere, algo como “ainda bem que o outro é diferente!”, traduziríamos: “Ainda bem que isto aí (*tom pejorativo?*) não é igual a mim.”.

Nesta seção tomaremos o discurso construído nos seguintes episódios: “*Conjoined Fetus Lady*” (A Moça Com o Feto Conjunto, em tradução livre) e “*Timmy 2000*”, para explorar nossas considerações iniciais. No primeiro deles, há a enfermeira da escola, Sra. Gollum (Anexo J), a qual possui um distúrbio chamado *Mislexia do Gêmeo Conjunto*, enfermidade que consiste no nascimento de gêmeos siameses onde um deles nasce morto.

Kyle se machuca na aula de educação física e tem de ir à enfermaria. Após ver a Sra. Gollum conta ao resto da turma o que vira – a enfermeira tem “mislexia do gêmeo conjunto” e, em seu caso, o feto de seu irmão morto e está grudado em sua cabeça. Espantados eles começam a especular, denotando certo medo, nojo, curiosidade excessiva, sobre o feto e a tal anomalia. Sheila, mãe de Kyle, ao ouvi-los fica indignada e, como primeiro passo em sua “luta pela defesa da diferença” da Sra. Gollum, ensina aos garotos sobre o distúrbio. No entanto, o faz dizendo que qualquer um pode ter um feto morto dentro de si e nem saber, o que, obviamente, assusta intensamente as crianças, principalmente Cartman e Stan que saem correndo pela rua.

A mãe de Kyle, inconformada, procura a escola a fim de iniciar um movimento para tornar **visíveis** a enfermeira e a sua diferença. Nas palavras da Sra. Broflovski: “A doença dela deveria ser mostrada para todos. Desta forma, isso poderia ser entendido, ao invés de ser motivo de zombaria.”. E ela prossegue, “[...] essa pobre mulher é forçada a viver nas sombras porque **ela se sente como uma rejeitada. É nosso dever fazer com que ela se sinta confortável.**”. Nestas falas, julgamos ser notória a atuação e propagação do discurso

instaurado no corpo social do politicamente correto de uma apologia às diferenças. Afinal, o diferente deve ser protegido (e demarcado) por “almas bem intencionadas”, pois é o coitado, o rejeitado, isto, claro, segundo estas “boas almas”.

A partir disto, acontece toda uma articulação entre a mãe de Kyle, a escola e a prefeitura de *South Park* a fim de promover a “I Semana da Mislexia do Gêmeo Conjunto”. Com a qual se visaria chamar a atenção da comunidade para os portadores desta doença. Assim, acontece a “Parada Conjunta Anual” e a entrega do “Prêmio ao Misléxico do Gêmeo Conjunto do ano”, sendo este evidentemente vencido pela Sra. Gollum e aquela integrada **somente** pela enfermeira. Vale sublinhar a ironia acerca da citada parada, pois esta é organizada por cerca de 10 pessoas.

Notamos até aqui um enaltecimento exagerado a uma diferença, já que o evento promovido para mobilizar *South Park* decorre em função da **única** moradora portadora da enfermidade. É curioso que, a todo o momento, a enfermeira se coloca como uma pessoa feliz (bem diferente da pessoa que supostamente viveria nas sombras, como descrito por Sheila). Além de salientar não ter nenhum tipo de problema frente a sua diferença. Ao contrário do que os habitantes de *South Park* pensam ser proteção pela via da visibilidade, esta mobilização se torna um enorme constrangimento à Sra. Gollum. Além do que, o enaltecimento de sua enfermidade acaba por não a incluir na sociedade *Southparkiana*, mas sim a exclui por promover uma marcação severa de sua particularidade.

O discurso do politicamente correto também está atuando fortemente neste processo de visibilização, pois blinda e silencia os possíveis estranhamentos e comentários jocosos quanto ao feto morto. Aliás, relembramos que toda a movimentação se dá justamente pelos comentários catárticos e livres das crianças sobre a enfermeira.

Ao final do episódio e da “I Semana da Mislexia do Gêmeo Conjunto”, Parker e Stone dão um golpe final no discurso cristalizado e clichê de apologia às diferenças, através de uma fala direcionada a todos habitantes da montanhosa cidade do colorado, proferida pela Sra. Gollum:

O que eu realmente gostaria de dizer é, bem isto pode soar estranho vindo de uma mulher com um feto preso na cabeça, mas vocês todos são um bando de malucos! Vocês não perceberam que a última coisa que eu gostaria, é ser diferenciada de todos os outros? Eu só quero fazer o meu trabalho e viver a minha vida como qualquer pessoa normal, mas, ao invés disso, vocês fizeram de tudo para enfocar o meu problema durante a semana toda. Vejam, eu não quero ser tratada diferentemente, eu não quero ter tratamento especial ou ser tratada cautelosamente,

eu só quero ser ridicularizada, apontada e feita de boba, como vocês todos fazem uns com os outros⁴⁷.

Kyle e Stan impressionados comentam entre si: “cara, na verdade esta enfermeira é bem legal, né?!”, “talvez aquele feto morto a faça mais inteligente.” – complementa Stanley.

No outro episódio que selecionamos “*Timmy 2000*”, há o surgimento de um novo companheiro para os protagonistas principais: o garoto Timmy, o qual detém tanto deficiências físicas, quanto cognitivas, é cadeirante e, um detalhe importante a ser ressaltado, apenas consegue dizer seu próprio nome.

Em “*Timmy 2000*” o protagonista se junta a um grupo musical de garagem, o *Lords Of The Underworld*, que está se preparando para disputar uma batalha de bandas. O garoto assume os vocais, gritando seu nome a cada verso durante as músicas. Quando o conjunto sobe ao palco pela primeira vez, um silêncio constrangido se faz. Contudo, ao soarem os versos iniciais, o público se anima. Alguém diz: “Cara, este aleijado detona!”, outro concorda e instantaneamente outro personagem, que está próximo aos outros dois, os reprime: “Vocês são terríveis. Como podem rir daquele pobre garoto?!”. Outro na multidão conclama: “Todos estão ridicularizando este vocalista, vamos embora daqui.”.

Stan, Kyle, Cartman e Kenny, que também estão ali acompanhando e curtindo a apresentação, dizem ao término da mesma que Timmy é o máximo. Isto faz com que uma personagem, logo atrás deles, redargüir: “Vocês não deveriam rir. Ele é deficiente. Vocês achariam divertido se fossem assim também? Vocês estão fazendo ele se sentir mal.”, Stan retruca: “A mim, ele parece bem feliz.”. Neste momento, Timmy é focalizado todo animado e sorridente com o desempenho de sua banda.

Como vencem o concurso, o grupo ganha o direito de abrir um show do músico Phil Collins⁴⁸ em um grande festival. Mas antes disto, a banda se torna um fenômeno estrondoso, realizando várias apresentações e aparecendo em programas de televisão. Collins, enciumado com a exposição de *Timmy and The Lords of The Underworld*, dá uma entrevista dizendo que as pessoas não vão aos shows de Timmy para apreciar seu talento musical, mas, ao contrário, vão para rir dele, o que Collins diz ser deplorável.

Após ter conseguido desfazer o grupo de Timmy e ajudado pelo fato das crianças e adultos de *South Park* estarem dopados de Ritalina (ver a seção seguinte 6.3 – p. 87, nota de

⁴⁷ Lembramos do brado: “Eu não sou um animal! Eu sou um ser humano!”, do protagonista John Merrick – deformado fisicamente, em virtude de uma doença rara –, em um dos últimos planos do filme “Homem Elefante” (1980) de Lynch. Tal grito retrata uma situação parecida com a vivenciada em *South Park*, pois o “diferente” almeja um tratamento igualitário por parte dos outros.

⁴⁸ Cantor inglês fundador do conjunto musical *Genesis*. Em 2000 ganhou um *Oscar* de melhor canção original pela animação “Tarzan” (1999).

rodapé 50 – p. 88), Phil Collins é prestigiado por todos. No entanto, quando o personagem Chef, juntamente com os farmacêuticos, dá um antídoto a todos, Collins é vaiado sonoramente e o público passa a clamar por *Timmy and The Lords of The Underworld*. Phil diz, uma vez mais, que eles só querem ridicularizar Timmy. A resposta de Parker e Stone vem pelo discurso final de Stan:

Vejam, nós aprendemos algo hoje. Claro que nós rimos do Timmy, mas qual é o problema de rir? Só porque rimos de alguma coisa não quer dizer que não nos importemos com ela. Timmy nos fez sorrir e tocar em uma banda o fez sorrir, então qual é o problema nisto? Quem está errado é quem acha que Timmy deveria ser protegido e ocultado da convivência pública. A coisa bacana de o Timmy estar em uma banda é que ele está bem na sua frente e você tem de lidar com ele, não importa se você riu, chorou ou não sentiu nada. É por isso que o Timmy detona!

Neste segundo episódio, notamos um discurso contrário ao de “*Conjoined Fetus Lady*”. Se neste o diferente deve ser escancarado e tornado visível para não ser escrachado, em “*Timmy 2000*”, os cuidados devem ser redobrados para se evitar que o indivíduo seja exposto e, conseqüentemente, se torne motivo de chacota. Contudo, podemos aproximar os dois episódios e personagens no ponto que diz respeito ao discurso existente de blindagem as particularidades, sobretudo, as de ordem física.

Em ambos os casos, o discurso *Southparkiano* levanta dúvidas ao viés de que a diferença necessita ser pontuada ou deve pautar o tratamento da pessoa que é diferente. A particularidade pode ser encarada somente e justamente pelo que é: uma particularidade.

Além disso, o desenho animado atenta para a delimitação do sujeito a uma característica, o que acarreta nele ser visto, compreendido e tratado exclusivamente em função daquele caractere. Ao invés de, como os enredos dos episódios citados sugerem, ser encarado como apenas mais um membro da sociedade, que deve ser respeitado e ridicularizado, como decorre com qualquer integrante da mesma.

No caso do personagem Timmy, é curioso que, inicialmente, a própria *Comedy Central* foi contra retratar um garoto deficiente, mas os autores e criadores

[...] emphasize that their focus wasn't Timmy, but people who don't think you can laugh at 'someone in a "wheelchair". As Parker explains "Our whole fight was: Here's this great kid. And I think the reason people love him is here's this kid in a wheelchair and he's just stoked to be Timmy. He's always smiling and he's always shouting his own name. It's not like we're going to do these horribles things to him and make him feel bad for what he is. And it totally worked the way we thought it would, which was great" (JOHNSON-WOODS, 2007, p. 222).⁴⁹

⁴⁹ Ressaltam que o foco deles não era o Timmy, mas sim as pessoas que pensam que não se pode rir de alguém em uma cadeira de rodas. Como Parker explica: “Nossa luta foi: ele é um grande garoto. E penso que a razão das

6.2.1 Palavras dicionarizadas

Para desenvolvermos nossa análise nesta subseção, tomaremos o episódio “*The F World*” (em tradução livre, “A Palavra com V”).

A cidade de *South Park* está tomada por motoqueiros, os quais, por terem necessidade de chamar toda atenção possível, são extremamente barulhentos e irritantes, abalando a paz e o sossego de todos os habitantes. Aos poucos, a turma de motoqueiros é chamada por todos de viados. Stan, Kyle, Eric Cartman e Kenny armam um plano para se verem livres dos barulhentos de uma vez. Picham muros e placas da cidade com os dizeres: “Dêem o fora, viados”. Um casal gay da cidade, ao ver isto, fica chocado.

Como testemunhas afirmam terem visto crianças com latas de spray, todos (a prefeita, a polícia, a direção da escola e os alunos) se reúnem no ginásio escolar da *South Park Elementary* para descobrir quem seriam os responsáveis pelas pichações, em tese, homofóbicas. Quando a diretora indaga quem fez aquilo, os quatro protagonistas assumem o feito, demonstrando até orgulho da ação. O psicólogo e conselheiro da escola retruca indignado que, além dos quatro não terem aprendido isto na escola, Stan e Kyle sempre foram tolerantes aos gays. Em seguida, as crianças corrigem que, de fato, não tem nada contra pessoas gays, explica Kyle: “Só porque alguém é gay, não quer dizer que seja um viado”.

Levados a um tribunal, as crianças prosseguem a argumentação de que o termo viado não se refere aos gays, embora haja gays que também sejam viados. Um dos juízes pergunta: “Eu sou gay, vocês pensam que eu sou viado?”, Stan retruca: “Você dirige uma grande e barulhenta *Harley* e sai pelas ruas atrapalhando a calma de todo mundo?”, “Não.” – é a resposta do juiz. “Então, você não é um viado.” – conclui o garoto. Outro juiz pergunta: “E se um cara for gay e dirigir uma *Harley*?”. Cartman, já cansado da discussão, diz: “É um gay viado. É tão difícil assim de entender?”.

Para encerrar a discussão, Stan propõe uma situação: “Você está no trânsito esperando para virar à esquerda no farol, a luz amarela se acende e todos continuam passando, embora fosse sua vez, e quando o sinal fica vermelho uma *BMW* vara o farol e te impede de virar. O que viria a sua mente neste momento?” Após uma pequena pausa, um dos juízes diz

peças amá-lo é: há uma criança em uma cadeira de rodas e ela é feliz justamente por ser quem ela é. Timmy está sempre sorrindo e gritando o próprio nome. Não é como se fossemos fazer coisas horríveis com ele, para que Timmy se sentisse mal por ser como ele é. E funcionou exatamente como pensamos o que foi ótimo”. (em nossa tradução)

abismado: “Viado”. E Stan completa: “Exato, mas você não pensa ‘ah, o cara é um homossexual’, pensa ‘que babaca desprezível’, tal como um motoqueiro barulhento.”.

Assim, a prefeita decreta que, na cidade de *South Park*, a palavra viado faz referência aos “irritantes e desprezíveis motoqueiros de *Harley*”. No entanto, no restante do país, o sentido no dicionário continua a versar viado como uma forma pejorativa de se referir aos homossexuais. As crianças propõem, então, que tentem modificar oficialmente no dicionário o sentido da palavra viado. Após conseguirem, Stan olha em direção ao telespectador e diz: “Hoje nós fizemos história”, para em seguida, ao final do episódio, surja uma mensagem em fundo preto e letras brancas contendo a “nova” definição:

Viado *adj.* 1. Pessoa extremamente irritante e não ponderada, normalmente associada a motoqueiros de *Harley*. 2. Pessoa que possui ou freqüentemente dirige uma *Harley*.

Neste episódio, Parker e Stone discutem a mutabilidade possível de significados de um signo, contudo escolhem uma palavra politicamente incorreta. À época da exibição do episódio, os sítios *Glamurama* e *A Capa*, ambos vinculados ao UOL, noticiaram que a “Aliança Gay & Lésbica Norte-Americana Contra Difamação” (GLAAD) anunciou que processará a dupla (Parker e Stone) se eles continuarem a incluir nos episódios de *South Park* a palavra *fag* (bicha, viado), termo considerado pejorativo e homofóbico. “O fato é que essa palavra sugere ódio e é usada para intimidar e violentar pessoas gays todos os dias neste país. O que os criadores de ‘*South Park*’ sugerem com o uso deste termo é que as pessoas cada vez mais o usem”, diz parte do comunicado que a GLAAD enviou à imprensa.

Neste caso, a própria GLAAD certamente não assistiu “*The F Word*”, pois a tese desenvolvida no episódio, como vimos, é justamente que a palavra em questão não denominasse e/ou se referisse mais à homossexualidade, mas sim a alguém detestável, babaca, e, portanto, o seu uso deveria passar a estar atrelado a este sentido.

Ao longo do episódio, Parker e Stone demonstram que os significados podem sim sofrer alterações, pois estão em constante movimento e se alterando com o tempo. A particularidade em *South Park* é de que miram em algo, teoricamente, fora de cogitação em ser discutido. O politicamente correto não aceitaria que um xingamento fosse transferido de um grupo para outro. No episódio, os próprios gays da cidade se unem para apoiar a troca de sentido, diz Big Gay Al, líder deles, em uma reunião: “A palavra ‘viado’ nunca desaparecerá, pois é divertido demais usá-la. Além disso, temos de admitir que já não sejamos os mais

odiados do planeta. Dessa forma, auxiliemos para que ‘viado’ descreva aqueles motoqueiros viados e irritantes”.

6.3 Medicalização

*Thanks to you, we have children in our town that like Phil Collins!
(Chef “agradecendo” ao farmacêutico e ao psicólogo da cidade, após estes “entupirem” as crianças da cidade com Ritalina)*

Quanto à *medicalização*, podemos elencar alguns caracteres discursivos envolvendo tal temática no contemporâneo. O ponto que julgaremos principal, em um primeiro momento, é o que diz respeito à prescrição banalizada e pouco criteriosa de psicofármacos.

Não pretendemos entrar profundamente nos debates suscitados por esse incandescente assunto, apenas salientamos o quanto a medicação tem sido resposta fácil e pronta para quaisquer desvios. E sendo o remédio a solução para todos os males, os diagnósticos devem ser feitos a pronta-entrega, o que, muitas vezes, resulta em uma cega medicação pela medicação. Se o medicamento tem de ser receitado de qualquer jeito, não importa sequer como ocorrerá e/ou transcorrerá o processo de diagnóstico.

Um dos episódios que analisaremos neste tópico é o já citado “*Timmy 2000*”. Durante uma aula de história, Sr. Garrison indaga a Timmy: “Qual foi o personagem famoso que escreveu a carta de independência dos EUA?”. Ele responde apenas o que pode responder: seu próprio nome. Ao tentar perguntar mais uma vez e não obter êxito se irrita, gritando ao aluno que este não fizera a lição de casa. Neste momento, Stan é enquadrado: “Sr. Garrison, você ainda não entendeu? O Timmy é retardado”, o professor não hesita: “Não xingue as pessoas, Stanley” e cobra novamente Timmy, que permanece dizendo apenas o seu próprio nome.

Desta forma, o professor julga que o garoto está somente tirando sarro dele e lhe manda para a direção. Na sala da diretora, esta afirma que está preocupada, pois o garoto está se saindo mal em todas as aulas, além dos professores reclamarem que ele não consegue prestar atenção em nada. Mr. Mackey, inicialmente irritado com o aparente desdém de Timmy, “detecta” que o garoto pode ter DDA (Distúrbio de Déficit de Atenção), assim Mackey, a diretora do colégio e o garoto vão a um psicólogo para confirmar ou refutar tal diagnóstico.

O teste aplicado pelo profissional é bem peculiar. Este lê um romance **inteiro** para Timmy e ao final pergunta qualquer detalhe tolo (como, “qual é a marca do carro que o

personagem principal do romance dirigia no sétimo capítulo?”). Timmy, pelo que já sabemos acerca deste garoto, responde como sendo: Timmy. Pronto. Somente com isto, o garoto está diagnosticado como tendo DDA e lhe é indicado Ritalina⁵⁰.

No dia seguinte, Timmy entrega ao Sr. Garrison um bilhete da direção, no qual o garoto está liberado de seus deveres de casa. Ao se depararem com tal situação, **todas as outras crianças** desejam fazer o teste e serem diagnosticadas, para assim não precisarem ter que fazer suas lições também. Como já é esperado, ao lembrarmos em que consiste o “teste” aplicado pelo psicólogo, todas as crianças são diagnosticadas positivamente quanto ao distúrbio, e também lhes é prescrito Ritalina.

Ao tomarem a droga, as crianças passam a ficar apáticas e “sem graça”. Além disso, Cartman sofre de um dos efeitos colaterais provocados pelo medicamento, segundo *South Park*: passar a enxergar monstros cor-de-rosa com a cabeça da Christina Aguilera. E, o que é demonstrado como sendo o pior dos efeitos colaterais, as crianças se animam para irem assistir a um show do cantor Phil Collins.

Chef, aterrorizado com esta situação de medicação excessiva, vai à busca de uma solução. Primeiro procura os pais das crianças, os quais não conseguem tomar ciência da situação preocupante, pois aproveitam que seus filhos estão tomando Ritalina e também o fazem, ficando, desta forma, tal quais as crianças: apáticos e lesados.

Depois vai à farmácia discutir com o farmacêutico e, pasmem, lá estão este e o psicólogo se regozijando das altas que as ações da Ritalina atingiram nas bolsas de valores. Irritado, o cozinheiro brada contra os dois: “Por todo o país, vocês, doutores canalhas, estão dando Ritalina para as crianças! E para cada criança que realmente precisa vocês dão para 50.000 que NÃO precisam!”. Em seguida, expõe o quanto que a situação já se encontra preocupante. Os dois profissionais da saúde se entristecem e lamentam profundamente, afinal crianças gostando de Phil Collins, para eles, é alguma coisa, de fato, deplorável. Dessa forma, providenciam “Ritalout” (um medicamento “anti-Ritalina”) para que as crianças voltem a si. O que efetivamente ocorre, pois, quando os garotos e garotas se dão conta que estão apreciando uma apresentação do citado cantor, começam a vaiá-lo sonoramente.

⁵⁰ Ritalina é o nome comercial de Cloridrato de Metilfenidato. O metilfenidato é um fraco estimulante do sistema nervoso central, com efeitos mais evidentes sobre as atividades mentais do que nas ações motoras. Seu mecanismo de ação no homem ainda não foi completamente elucidado, mas acredita-se que seu efeito estimulante é devido a uma inibição da receptação de dopamina no estriado, sem disparar a liberação de dopamina. O mecanismo pelo qual ele exerce seus efeitos psíquicos e comportamentais em crianças não está claramente estabelecido, nem há evidência conclusiva que demonstre como esses efeitos se relacionam com a condição do sistema nervoso central. É indicada para Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade; Narcolepsia. (Cf: bula do próprio remédio. Disponível em: <<http://www4.anvisa.gov.br/base/visadoc/BM/BM%5B26162-1-0%5D.PDF>>. Acesso em: 28 fev. 2011)

O discurso *Southparkiano* neste episódio atenta principalmente para a possibilidade perniciosa de se receitar indiscriminadamente medicamentos, bem como escracha os diagnósticos rasos e interesseiros da indústria, a qual estaria representada em “*Timmy 2000*” pelo farmacêutico e pelo psicólogo.

Outro ponto que podemos destacar é a passividade da escola e dos pais em aceitar explicações neuroquímicas e calcadas em diagnósticos normatizadores para qualquer comportamento apresentado por seus alunos e filhos. Os adultos de *South Park* mal notam que a Ritalina simplesmente apaga as individualidades e a força de iniciativa das crianças. O que parece ser mais importante é que ao serem medicadas se curarão, mesmo que o diagnóstico seja questionável ou haja “pequenos” efeitos colaterais indesejados.

Há também o fato curioso que, inicialmente, os garotos só queriam o rótulo do transtorno para não ter de fazer a lição de casa, mas quando tomam seus comprimidos de Ritalina, incentivados por Cartman, o qual alega que a droga os deixará “numa boa”, atingem tal letargia que sequer contestam a vontade súbita de ir a um show que jamais cogitariam assistir.

Um diálogo exemplar e digno de nota, como o já citado discurso de Chef, é travado entre as mães de Kyle e Stan. As duas estão na fila da farmácia esperando para comprar Ritalina para os seus filhos, uma diz: “Eu devia saber. Tudo faz sentido agora. Nunca conseguia fazer o Stanley prestar atenção no avô dele quando este lhe contava histórias dos anos 30.”. E a outra coloca: “Eu sei o que você quer dizer. Kyle fica tão agitado, às vezes ele corre e grita como um garoto de oito anos.”

Outro viés interessante escrachado por *South Park* acerca deste grande tema que é a medicalização é o da proliferação de tratamentos naturais baseados nas chamadas “medicinas alternativas”. As quais se popularizam cada vez mais por meio de seus diversos ramos e práticas. O episódio que retrata isto e com o qual trabalharemos agora é o intitulado “*Cherokee Hair Tampons*” (Absorvente de Cabelo de Índio, em nossa tradução).

Kyle está muito doente. Seus rins não estão funcionando muito bem e o médico da cidade não só diagnosticara como recomendara que o garoto fosse submetido a um transplante o quanto antes. Sheila (mãe de Kyle) em uma conversa com Sharon (mãe de Stan) demonstra toda sua preocupação envolvendo este processo cirúrgico. Ela teme que o procedimento seja muito perigoso. Sharon então pergunta se Sheila já tentara as medicinas holísticas naturais,

inclusive afirmando: “Elas funcionam que é uma maravilha. Eu li tudo sobre na revista *People*⁵¹.”, “Sério? Na *People*?” – retruca Sheila demonstrando grande interesse.

A mãe de Stan conta que há uma nova loja na cidade, onde são comercializados apenas produtos holísticos e naturais e sua dona é conhecida como a Senhora Informação. “Nossa, com um nome desses, ela deve saber mesmo.” – exclama Sheila, já convencida de que deve levar seu filho até esta mulher.

Já dentro da loja, a sábia Senhora Informação ensina as atentas mães que a maioria dos problemas físicos é decorrência das toxinas presentes em nosso corpo, explica ela

Toda a comida horrível que comemos: refrigerantes e carnes cheias de toxinas. A única maneira de melhorarmos é limpando nosso organismo das toxinas. A medicina ocidental é eficiente em cortar e arrancar, mas tudo do que o seu filho precisa é de um dieta a base de suco de limão e de pimenta *Cayenne* para se limpar das toxinas. [ela prossegue]. Também gostaria de te dar ervas próprias para o rim, elas são excelentes, colhidas e recomendadas pelos índios norte-americanos.

Sharon, empolgada, exclama: “Índios norte-americanos? Que ótimo! Eles sabem como curar mesmo a espiritualidade do corpo”. Como já percebemos ser comum na cidade de *South Park*, a loja de produtos naturais rapidamente fica apinhada de um número imenso de habitantes. Todos ávidos por consumir tudo que por lá encontrarem.

Stan aparece por lá e demonstra compreender que todos realmente acreditem que os poderes da Terra possam curar Kyle. No entanto, diz também que o médico afirmou que somente o transplante de rim poderia salvar o amigo. A Senhora Informação replica, enquanto cobra dois mil e 36 dólares de Sheila por produtos adquiridos: “Claro que ele disse isto, pois ele só quer faturar algum. A medicina holística é sobre a natureza.”.

A situação só é invertida quando Kyle é levado para ver os tais “índios norte-americanos” na loja da Senhora Informação. É tão visível o quanto ele já está doente e debilitado, que os “indígenas” recomendam que o garoto seja levado imediatamente a um hospital. Ao serem questionados por Sheila que eles é que estariam em maior sintonia com a Terra, e, portanto, deveriam ter o poder de curá-lo de modo mais eficaz, um deles replica: “Veja, estar em sintonia com a Terra não tem nada a ver com morrer, cara.”. Assim, eles revelam que não são exatamente índios norte-americanos, mas sim mexicanos e quem dissera o contrário fora a Senhora Informação. Pois, segundo ela, ninguém compraria nada de simples

⁵¹ *People* é uma revista semanal norte-americana fundada em 1974. Nela é publicado, principalmente, notícias sobre celebridades. A publicação talvez seja mais conhecida pelas suas edições especiais anuais que listam “Os 50 Mais Belos” e “Os Mais Bem Vestidos”. (Cf. Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/People>>. Acesso em: 28 fev. 2011.)

mexicanos. Os presentes lincham a vigarista e Kyle, enfim, é levado ao hospital para ser transplantado.

Em “*Cherokee Hair Tampons*”, a postura crítica em relação à indústria farmacológica, à medicina enquanto saber-poder supremo e, até mesmo, à indústria criada para a realização de cirurgias, como se fossem cortes de cabelo, não são os objetos da zombaria *Southparkiana*. Neste episódio, Parker e Stone chamam a atenção para a adoção extremada de tratamentos naturais, os quais jogam com a postura de serem mais “puros” e “corretos”, do que os métodos e os produtos da medicina convencional. Justamente, por estarem em uma maior proximidade com a mãe Natureza. Evidente, que isto implicaria em um (aparente) desprendimento material-financeiro.

Porém, o episódio atenta para que, muitas vezes, tais práticas médico-curativas não detêm lastro científico comprovado, ou mesmo prático, de real eficácia. A presença de dois supostos índios reforça ainda mais a farsa. Afinal, quem teria maior autoridade acerca dos produtos extraídos da Natureza, do que os próprios nativos em pessoa?

As pessoas de *South Park* (será que seriam somente estas personagens fictícias?) se deixam levar por esse estereótipo. Compram quaisquer bugigangas oferecidas pelos “índios”, como se estas fossem o supra-sumo do artesanal, do nativo e do natural (como exemplos: um cabide quebrado é adquirido como se fosse um apanhador de sonhos; um suco “de saco”, provavelmente urina, é um poderoso elixir contra as mais diversas mazelas; tufo de cabelo são fantásticos absorventes íntimos; e por aí vamos). Em uma cena, Sharon diz a Stan: “Veja filho, estou comprando para você uma pasta de dentes natural!”. E o filho comenta prontamente: “Aquela coisa que tem gosto de bunda e não combate as cáries?!”

Pode transparecer que os autores do desenho animado são contrários aos tratamentos naturais, alternativos e/ou caseiros. Mas, julgamos que para conseguir esbrachar e, conseqüentemente, problematizar a euforia e a confiança desmedida depositada sobre tais métodos curativos, o desenho animado tem de recorrer ao discurso médico-científico como um contra ponto. Em outras palavras, representando este (discurso médico-científico) como mais correto, plausível e eficaz do que aquele (discurso dos tratamentos naturais).

Todavia, ao analisar a situação e o contexto que o problema a ser curado é inserido, podemos notar que o discurso médico é defendido **nesta situação específica**. Afinal, o garoto Kyle precisa de um transplante de rim. E, além do mais, o episódio faz uma crítica, sobretudo, àqueles que se aproveitam dos contornos de uma “causa mais nobre” envolvendo práticas medicinais naturais, para enganarem e lucrarem em cima das pessoas.

Mas, isto não é tudo, o discurso Southparkiano também mira as supostas vítimas, visto que estas são levadas por uma euforia pela novidade oferecida. Lembrando que, o disparador para o ímpeto em consumir as medicinas-holísticas, foi alguém dizer, ter lido em uma publicação voltada ao mundo das celebridades, que tais práticas e produtos naturais funcionavam maravilhosamente.

6.4 Ambientalismo/Ambientalistas

Stan: Environmental activists don't use logic or reason.
(PARKER; STONE, 2009, p. 63)

O discurso ecológico tem se expandido e se consolidado, sobretudo, nas últimas duas décadas. Sendo propagando por diversas instâncias sociais, como por exemplo, as forças políticas, representadas pelos partidos verdes. No entanto, sua difusão ocorre, principalmente, por meio das chamadas Organizações Não Governamentais, como o *Greenpeace* e a *WWF*. Palavras como ecologia, meio ambiente, sustentabilidade, entre muitos outros termos envolvendo tal temática, passaram a povoar, quando não dominar os mais diversos debates na e da atualidade.

No episódio “*Rainforest Schmainforest*” (Floresta Nativa Floresta Perigosa, em nossa tradução), após os garotos terem aprontado novamente em sala de aula, como castigo, são mandados para cantarem no coro de uma ONG ecológica chamada *Get Gay With Kids* (As Crianças Nos Tornam Alegres), em uma apresentação musical que este fará em São José, capital da Costa Rica.

Chegando ao país de destino, a instrutora, Sra. Stevens, e o grupo são levados por um guia a fazer um *tour* pelas florestas nativas. Em nenhum momento Stan, Kyle e Cartman fazem algum comentário positivo acerca da experiência, ao contrário de Kenny que aprecia a punição de se unir ao coro nesta viagem, pelo fato de paquerar Kelly, uma das garotinhas que integra o coral da ONG.

Durante a trilha, Cartman bate com um galho em qualquer animal que encontrem, Stan se assusta com um graveto no chão, tomando isto por uma cobra. Quando Sra. Stevens sugere ao guia que devem voltar, um dos membros do coro diz que deveriam caminhar mais, já que ainda não haviam encontrado os “Yanagopas”. Kyle, intrigado, pergunta o que viria a ser isto e a instrutora explica que é um povo nativo, iniciando, logo em seguida, um discurso

de que se destruirmos a floresta, o habitat deles, estes não terão para onde ir. E conclui a instrutora: este povo deve ser protegido pelos **ecologistas**.

Ao iniciarem o regresso para a cidade encontram uma cobra Coral. Stan se assusta, porém o guia diz que o animal tem mais medo dos humanos do que o inverso. Mas, em um ataque rápido e mortal, a Coral engole o guia por inteiro, assim o grupo fica perdido. Sra. Stevens tenta acalmar a todos (e se acalmar também) dizendo que basta respeitarem a Mãe Natureza, que esta lhes dirá como saírem da floresta. Porém, quando um inseto gigante gruda em suas costas, a moça sai correndo desesperada. Ao voltar à cena, diz que os insetos fazem parte do complexo ecossistema da floresta, reforçando que não há nada a temerem.

Enquanto isto em São José, o palco, o som e a decoração estão prontos para apresentação do coro, a qual, inclusive, será transmitida pelo um canal estadunidense de televisão. Diz o locutor: “Estamos aqui em São José, para transmitirmos o musical ‘Salvemos a floresta nativa’, o qual está sendo organizado por norte-americanos ricos que querem limpar a consciência e negarem suas responsabilidades na degradação do planeta.”.

A instrutora e o grupo não conseguem localizar o caminho para voltarem à capital. Ficam andando em círculos. Cartman, irritado, diz que não seguirá mais pela direção indicada pela Sra. Stevens, a qual é chamada por ele de “eco-hippie”, e toma outro rumo. O grupo acaba sendo encontrado e feito de prisioneiro pelos nativos. Depois de caminhar bastante, Eric localiza um grupo de construtores norte-americano, os quais, em seguida, munidos dos seus tratores, salvam o resto do grupo das mãos dos “Yanagopas”. Passando por cima de todo nativos, árvore ou animal que estiver pela frente.

Voltando a São José, o grupo enfim se apresenta aos “norte-americanos ricos”, entretanto, cantam uma letra diferente daquela inicialmente prevista – a qual exaltaria o ecologismo e a preservação ambiental. Na nova letra afirmam que quem defende as florestas nunca esteve lá e, além disso, as celebridades que se dizem ambientalistas, o fazem para terem mais popularidade. Entrecortada à canção, duas pessoas do público comentam uma com a outra: “Muito inspirador!”, diz um. “Que mensagem magnífica.” – replica o outro.

O episódio termina com um letreiro trazendo supostas estatísticas:

Todo ano, a floresta nativa é responsável por mais de três mil mortes por acidentes, ataques e envenenamentos. Há mais de setecentas coisas na floresta nativa que causam câncer. Junte-se logo a esta luta e ajude a parar a floresta nativa antes que seja tarde demais.

Claro que Parker e Stone radicalizam a temática do ecologismo, mas o fazem a fim de torná-la possível de ser discutida. É notória a degradação ambiental que o ser humano vem promovendo, sobretudo a partir da primeira revolução industrial no século XIX. Destruição de biomas inteiros, extinção de espécies animais e vegetais, poluição das águas, derretimento das calotas polares, buraco na camada de ozônio, entre outros problemas, são dados estudados e apontados a esmo no mundo científico e midiático, os quais estão bem assimilados e internalizados por todos, como fatos passíveis de atenção e de preocupação. Um contraponto interessante, e por que não politicamente incorreto, à visão corrente de aquecimento global é o documentário britânico “*The Great Global Warming Swindle*” (A Grande Farsa do Aquecimento Global) [2007], que reúne cientistas, professores universitários, estudiosos, que discutem e apontam, entre outras questões, o aquecimento global acelerado pelas forças humanas como um fato propagandístico e não científico.

A questão ambiental não é algo a ser desprezado no mundo atual. Porém, se conclamar “defensor da natureza” está cada vez mais banalizado. Ser “eco” está na “moda” nos dias de hoje. Deste modo, “celebridades” se declaram solidárias às ONGs ambientalistas; as grandes empresas demonstram toda a sua preocupação com o tal desenvolvimento sustentável⁵²; os partidos e personalidades políticas⁵³ apregoam as premissas do ecologismo; dizer que se recicla o lixo doméstico é atestado de “estar fazendo a sua parte”; entre outras ações.

No entanto, como também é corrente na contemporaneidade, estas preocupações ecológicas podem simplesmente ser da ordem do superficial e da aparência. Não importa realmente acreditar e promover mudanças nos hábitos cotidianos visando à preservação do meio ambiente. Ao contrário, somente o **discurso** de ser consciente acerca de tais questões já basta para demonstrar algum envolvimento. Evidente que não devemos generalizar, uma vez que existem os chamados ativistas, os quais mergulham de fato na luta pelo meio ambiente partindo para ações práticas, protestando contra as multinacionais e contra os governos, muitas vezes, até sendo presos em virtude destes atos.

⁵² Muito curioso é o exemplo das instituições bancárias, as quais se orgulham de seus talões de cheque, envelopes para depósito, ou comprovantes de transações serem de papel reciclado, enquanto, ao mesmo tempo, podem estar financiando empresas e atividades que nada têm de “verdes” ou sustentáveis.

⁵³ O caso mais emblemático é do ex-vice-presidente dos Estados Unidos Al Gore, o qual levantou a bandeira do ambientalismo logo após ser derrotado no pleito presidencial de 2000. Inclusive estrelando um bem sucedido (ganhador do Oscar de melhor documentário e de melhor canção original em 2007) filme-documentário – “Uma Verdade Inconveniente” (2006) – sobre a questão climática. O que manteve Al Gore sob os holofotes mundiais e lhe rendeu um prêmio Nobel. Embora, como noticiado em 2008 pela mídia internacional, o próprio desperdiçava energia em sua residência, bem como mantinha outros hábitos, considerados, pouco “verdes”. (Cf: editorial do jornal *USA Today*. Disponível em: <http://www.usatoday.com/news/opinion/editorials/2006-08-09-gore-green_x.htm>. Acesso em: 28 fev. 2011.

O episódio zomba é de uma “pseudoconsciência” quando demonstra um festival promovido por pessoas ricas, que apenas querem “limpar a consciência e negarem suas responsabilidades na degradação do planeta.”. Neste caso, tal como colocamos anteriormente, o importante é simplesmente **parecer** se preocupar com o meio ambiente. E, se as ações em prol disto forem inócuas ou espetaculares, melhor se constituirá a *mise-en-scène* ambientalista. Por outro lado, “*Rainforest Schmainforest*” também escracha uma “obrigatoriedade” pela conscientização ambiental, como se alguém fosse capaz de admitir publicamente ser contra a natureza e o meio ambiente.

Além disto, em uma cultura cada vez mais urbana, o apreço pelo nativo e pelo campestre ganha contornos de romantismo e de idealização. A lógica segue, mais ou menos, a premissa: clamo pelas florestas, mas jamais estive e/ou estarei em uma. O letreiro final é um belo petardo, pois detona esse pensamento ambientalista politicamente correto. *South Park* ataca: é ótimo defender aquilo que jamais terei (ou desejo ter) um contato efetivo, ou, pior, quando o viés rumo para a seara do setor de serviços, seguindo a lógica: pago minha mensalidade na ONG e eles fazem alguma coisa. Uma vez que pago, limpo minha consciência e julgo estar fazendo alguma coisa também.

No outro episódio que analisaremos nesta seção, “*Douche and Turd*” (Ducha e Bosta, na nossa tradução), o foco específico serão os ambientalistas ativistas.

O enredo começa no ginásio da escola, onde está acontecendo uma apresentação do grupo de *cheerleaders* e da mascote símbolo (uma vaca) da *South Park Elementary*. Subitamente, o recinto é invadido pela organização eco-ativista PETA⁵⁴ (*People for the Ethical Treatment of Animals* – Pessoas pelo Tratamento Ético dos Animais, em português). Seus componentes imobilizam a pessoa que está vestida de mascote, retirando a máscara de vaca, e um dos membros, empunhando um megafone, brada: “Nós protestamos contra o seu insensível uso de uma vaca como mascote escolar!”. Seguido por outro que discursa: “As vacas são mutiladas, massacradas e usadas como produto de consumo.”. Enquanto ao fundo, exibem um vídeo em um telão mostrando vacas sendo mutiladas em um açougue.

Na aula do dia seguinte, Sr. Garrison informa que devido à escola ter sido atacada pela 47ª vez por, em suas palavras, “eco-terroristas”, a mascote escolar deverá ser trocada. Todos na sala demonstram descontentamento, Stan diz: “Mas Sr. Garrison se mudarmos nossa

⁵⁴ Organização internacional sem fins lucrativos fundada em 1980, tem como propósito construir e defender os direitos dos animais. Entende que os animais não são propriedade dos humanos, portanto não devem ser comidos, usados como vestimenta, utilizados em experimentos ou para entretenimento. É conhecida por seus protestos radicais e chocantes. Atualmente possui mais de dois milhões de associados e colaboradores. (Cf: sítio oficial da PETA. Disponível em: <<http://www.peta.org/about/learn-about-peta/default.aspx>>. Acesso em: 28 fev. 2011.)

mascote, significará que os eco-terroristas venceram.”. “Exato, Stan, os eco-terroristas venceram.” replica o mentor.

Após todo um imbróglio protagonizado por Stan, envolvendo a votação para a escolha da nova mascote, o qual está descrito detalhadamente na próxima seção (p. 95), o garoto é banido da cidade. Colocam-no amarrado e com um balde na cabeça sobre um cavalo que sai vagando pelo horizonte.

Passado um ou dois dias, ambos são encontrados pelos membros da PETA, os quais libertam o cavalo jogando Stan no chão. Um dos componentes diz: “Cai fora daí seu humano desprezível!”. E, enquanto dedicam total atenção e preocupação com o animal, oferecendo-lhe comida e abrigo, Stan, com as roupas rasgadas e todo sujo, é ignorado. Os ativistas levam o cavalo para o acampamento deles e, ainda que desprezado, Stan os acompanha. Chegando lá, é dito que o garoto pretende ficar e um membro, aparentemente mais velho, diz que esta decisão será tomada pelo sábio Dr. Cornwallis.

Ao longo do trajeto para a tenda de Dr. Cornwallis, o ativista velho vai explicando ao garoto o quanto os membros da PETA vivem em harmonia com os animais. Diz que estes não são seus bichos de estimação, mas sim seus companheiros de vida. E, complementa afirmando que, os ativistas tentam viver de modo semelhante aos animais. Neste momento, o “guia” pára de caminhar por um segundo, arria suas calças e caga ali mesmo, como se fosse um bicho selvagem. Por fim, conta que inclusive se casam e procriam com os animais.

Finalmente chegando à barraca do Dr. Cornwallis, o ambientalista diz que como agora Stan conhece o acampamento, ele deverá ficar entre eles ou será assassinado, sendo que tal decisão, como já fora dito, será tomada pelo sábio. Adentrando a tenda, o garoto se deparara com um bode mastigando tranquilamente. Após alguns segundos se encarando silenciosamente, Stan sai e diz que lhe foi permitido ficar. Os membros da PETA comemoram e aquele, que o acompanhou durante a caminhada, lhe dá uma camiseta e um adesivo para carro da organização.

Em seguida, durante uma conversa entre o ativista velho e o garoto, surgem no acampamento o rapper Puff Diddy e seus companheiros, os quais estão atrás de Stan por este ter se recusado a votar na eleição para a escolha da nova mascote da escola escolar. Como o rapper traja um casaco de pele, um dos ativistas lhe banha com um líquido vermelho, afirmando que talvez assim Diddy aprenda a lição acerca de ser ferido. Esta atitude faz com que o rapper e seu grupo saiam atirando a esmo.

Em meio às balas, um ambientalista brada: “protejam os animais, protejam os animais” e se coloca a frente de um deles, mas ao ser atingido e cair o morto, o bicho

protegido é mostrado mijando sobre a cabeça de seu “protetor”. Em um quadro seguinte, Dr. Cornwallis é focalizado comendo pedaços do cérebro de outro ativista assassinado.

Parker e Stone escracham o suposto caráter intocável daqueles que protegem a natureza. Afinal, como escrevemos há pouco, dificilmente alguém se colocaria publicamente contra isto. Os autores exploram, principalmente, a nosso ver, o fato de os ambientalistas ativistas radicais, que pensam na proteção cega dos animais, ignorarem ajudar algum semelhante que necessite. Ou até mesmo, não terem ciência que os animais selvagens não terão sentimentos de compaixão e gratidão por esta dedicação com eles. No caso deste episódio de *South Park*, os autores/criadores recorrem ao grotesco para tornar extrema e direta esta falta de comunhão homem-animal. Enquanto os primeiros tentam protegê-los dos tiros e são mortos, aqueles simplesmente aproveitam para se alimentarem ou usarem o corpo humano como banheiro.

Outro momento que coaduna tal pensamento está no início do episódio. Quando Sr. Garrison distribui as cédulas para escolherem a nova mascote, diz que há boas opções como: “Os Furações”, “Os Nevascas”, “Os Pele Vermelha”, “Os Índios”. Wendy, então, o indaga: “Mas, Índios e Pele Vermelha não são ofensivos também?” e a resposta do professor, a qual reforça as linhas de nossos parágrafos anteriores: “Não. Com estes não há problema, **a PETA não se importa com pessoas.**”

Um detalhe menor apresentado em “*Douche and Turd*”, que julgamos digno de destaque, é o de Stan receber **uma camiseta** e **um adesivo para carro** da PETA, quando aceito pela ONG. Isto demonstraria que a preocupação ambiental desta organização é tal qual a de uma empresa especializada, no caso: proteger os animais. A emissão de gases que ajudam a destruir a camada de ozônio e contribuem para o aumento da poluição e do aquecimento global; biopirataria; por exemplos, não são problema deles ou para eles.

Para além disso, podemos ressaltar que os adereços das ONGs ambientalistas corroboram uma necessidade do membro de demonstrar para o mundo estar consciente e preocupado com a questão. Como já citamos na seção Capitalismo (p. 72)

A fase presente da ocupação total da vida social em busca de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do **ter** e do **parecer**, de forma que todo o <ter> efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela **não é**, lhe é permitido **aparecer** (DEBORD, 2003, p. 13, grifos do autor).

Em outros termos, se este membro da ONG apenas colabora com uma quantia financeira para a organização e em seu cotidiano pouco se importa com a questão que “financia”, não há problema. Em seu pára-choque está estampado: “sou ambientalista e me preocupo”.

De modo geral, os ambientalistas seriam aquelas pessoas “realmente preocupadas com o rumo do mundo”. Pois apregoam a preservação da natureza, dos recursos naturais, visando mais que o bem estar do reino vegetal e animal. Miram a comunhão harmônica entre a humanidade e o planeta, ou seja, os ecologistas estão aí para salvar o mundo do homem e, por conseguinte, salvar-nos também.

6.4.1 O povo japonês X golfinhos e baleias orca

Nesta subseção analisamos o modo como o discurso *Southparkiano* descreve e justifica um suposto ódio que motivaria o povo japonês a massacrar seres marinhos, como os golfinhos e as baleias orca. Este argumento (ódio nipônico por golfinhos e orcas) será a visão clichê principal e nosso *corpus* o construirá e o implodirá, evidentemente, com uma série de outros pequenos clichês. Todos esses, incluindo o mote central, fundamentados e baseados em premissas propositadamente extremadas. O episódio que nos servirá de base é o intitulado “*Whale Whores*” (Malditas Baleias, em tradução livre).

O alto índice de animais marítimos mortos, principalmente golfinhos e baleias orca, por navios japoneses é bastante comentado e conhecido, documentários produzidos para televisão e diversas notícias apontam-no. Em cima disto, *South Park* constrói um possível ódio que os nipônicos nutririam por esses mamíferos marinhos, apresentado e explicado através de seu modo *sui generis*.

Um ponto de partida do escracho é de que os japoneses trajam roupas de samurais e empunham lanças para atacar os animais marítimos. Após muito sangue destes jorrando a esmo, nos é apresentada a explicação do por que os japoneses odiarem e pretenderem eliminar todos os golfinhos e baleias orca do mundo. Um dos funcionários do governo japonês leva os garotos de *South Park* até um museu localizado na cidade de Hiroshima, em memória das vítimas da tragédia nuclear, e lhes conta que, graças a uma foto cedida pelo governo dos Estados Unidos, puderam saber exatamente quem jogara as bombas nucleares sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki: um avião pilotado por um golfinho e por uma baleia orca.

Assim, a caça predatória realizada por japoneses é concebida como ocasionada por algo absolutamente maior, transpassando o simples abastecimento às diversas indústrias que dela se beneficiam. O humor de *South Park* se vale do histórico de que japoneses caçam golfinhos e baleias orca, radicalizando na forma, pois os animais são furados em diversos pontos do corpo, suas vísceras são expostas e o sangue, como já dito, jorra. E o reconstruindo como resposta de vingança ao suposto ato dos animais terem jogado as bombas nucleares sobre o território japonês durante a 2ª Grande Guerra.

Portanto, em “*Whale Whores*”, Parker e Stone reestruturam um discurso já reconhecido (ligação: japoneses caçam golfinhos e baleias orca), dando a este outro viés (o ódio é que engendra a caça, não as relações comerciais) e justificando-o com uma nova construção (a vingança pela destruição nuclear é o que motiva/alimenta o ódio). Ou seja, ao mesmo tempo em que constroem o clichê, o implodem com uma teoria visivelmente absurda, ainda que plausível no contexto apresentado.

O final do episódio contribui mais para tudo isto. Os garotos entregam ao governo japonês aquela que seria a “verdadeira” foto do avião bombardeador. Nesta são colocados uma galinha e uma vaca como pilotos da aeronave. Assim, os japoneses transferem seu ódio e, conseqüente, sentimento de vingança para estes animais, o que é retratado, nos últimos segundos da animação, com nipônicos assassinando brutalmente galinhas e vacas. A matança é acompanhada pelo olhar de alguns habitantes de *South Park*. Randy é um dos presentes e, ao se deparar com tal situação, parabeniza Stan: “Bom trabalho filho! Agora os japoneses são pessoas normais como nós.”

Neste último ponto, podemos levantar outra construção/implosão *Southparkiana*. Caçar, aniquilar e massacrar galinhas e vacas é normal, aceitável, enquanto, se as mesmas ações mirarem animais tidos como “bonitinhos” e inteligentes (logo nos primeiros planos do episódio os golfinhos são assim retratados, o que não destoa em nada da visão corrente que a maioria das pessoas tem frente a estes animais), é reprovável e repugnante. Em outras palavras, ironizam essa proteção “seletiva” que há a alguns animais.

6.5 Democracia

Nearly every election since the beginning of time has been between some douche and some turd. They're the only people who suck up enough to make it that far in politics.
(Membro da PETA falando para Stan.)
(PARKER; STONE, 2009, p. 20).

O sistema democrático⁵⁵, presente na maior parte dos países ocidentais, é considerado por teóricos e instituições internacionais e multilaterais como a forma mais profícua, justa e civilizada para um sistema político estar organizado.

Dentre outras questões, por apregoar igualdade e isonomia entre os cidadãos; por possibilitar, em tese, que qualquer membro da sociedade assuma o poder; por levar em consideração que a população tem o direito de escolha por quem a governará.

O episódio de *South Park* que nos ateremos aqui é o mesmo utilizado na seção anterior: “*Douche and Turd*”. Como já pontuado, os alunos da escola de *South Park* tem de eleger uma nova mascote, após sofrerem um ataque da organização não-governamental PETA. Kyle, descontente e contrariado com esta situação, sugere a Stan, Cartman e Kenny que promovam uma simples intervenção no processo eleitoral, a qual consistiria em dizer para todos que puderem que, ao invés de marcar em suas cédulas uma das sugestões previamente estabelecidas, escrevam “Ducha Gigante” (Anexo K). Kenny e Cartman aprovam prontamente a idéia, mas Eric diz que melhor seria se todos escrevessem “Sanduíche de Bosta” (Anexo L). Kyle se revolta e afirma que tivera primeiro a idéia de intervir, e, além disso, “Ducha Gigante” seria muito mais engraçado do que “Sanduíche de Bosta”. Kenny concorda com Kyle, porém Stan ao ser indagado diz que realmente não se importa.

Como ambos “candidatos” são os mais votados, a eleição para a escolha final é marcada para os próximos dias. Desta forma, Kyle e Kenny, por um lado, e Cartman e Butters, pelo outro, iniciam campanhas massivas por seus candidatos. Stan, achando a situação toda estúpida, pergunta de modo afirmativo a Kyle, se ele não está indo longe demais com tudo isto. Impressionado, Kyle comenta com Kenny que ambos precisam fazer o amigo entender **a importância** de votar. Pois, quando isto acontecer, **Stan votará pelo candidato deles**. Para convencê-lo, Kyle liga solicitando ajuda ao rapper Puff Diddy.

Na cena seguinte a família de Stan está reunida para o jantar. Sharon pergunta como foi o dia na escola e quando o menino conta que foi um dia ridículo, uma vez que tiveram de votar nos supracitados candidatos, Randy e ela explodem de indignação: “Stanley, você sabe quantas pessoas morreram para que você pudesse ter o direito de votar?” – inquire a mãe.

⁵⁵ “Regime político no qual a soberania é exercida pelo povo, pertence ao conjunto dos cidadãos, que exercem o sufrágio universal. ‘Quando, na república, o povo detém o soberano poder, temos a democracia’ (Montesquieu). Segundo Rousseau, a democracia, que realiza a união da moral e da política, é um estado de direito que exprime a vontade geral dos cidadãos, que se afirmam como legisladores e sujeitos das leis. [...] Geralmente, as democracias ocidentais constituem regimes políticos que, pela separação dos poderes legislativo, executivo e judiciário, visam garantir e professar os direitos fundamentais da pessoa humana, sobretudo os que se referem à liberdade política dos cidadãos” (JAPIASSÚ; MARCODENS, 2001, p. 65).

Randy vocifera contra a resignação de seu filho: “Você não se importa? Você realmente quer um Sanduíche de Bosta como sua mascote?”. Em seguida, Sharon diz que o Sanduíche é muito melhor que a Ducha. Assim, o casal começa a se ofender tentando fazer com que o ponto de vista de cada um prevaleça, até que Sharon arremessa uma vasilha com comida em Randy e os dois deixam a sala de jantar.

Stan, persuadido pela campanha “Vote ou Morra”⁵⁶ do rapper Puff Diddy, (como acompanhamos anteriormente, o garoto é perseguido por membros, fortemente armados, da gangue do cantor) decide que irá votar, porém ao marcar na cédula “Sanduíche de Bosta” Kyle fica descontrolado. Stan retruca que o amigo não queria que ele tivesse consciência da importância do voto, queria apenas que ele votasse pelo candidato dele. Cartman surge e diz para Stan não se intimidar, que ele o ajudará a ir até a urna de votação para que deposite seu voto e, depois, lhe pagará um almoço completo.

Stan se revolta: “Eu não vou ser persuadido, nem intimidado a votar se eu não me sentir confortável com isso! Eu não vou votar e vocês pode se conformar com isto”. Por esta atitude tão intempestiva e irrevogável, a cidade de *South Park* é obrigada a aplicar a mais alta sanção possível: banimento. O ritual é bem peculiar, cada habitante rasga um pedaço da roupa de Stan e cospe sobre ele, após isto, como já descrevemos, o amarram em cima de um cavalo, colocam um balde sobre sua cabeça e incitam o animal a sair caminhando rumo ao horizonte e sem destino.

O garoto é encontrado pelos membros da PETA e, como relatado na seção anterior, passa a integrar o acampamento dos ativistas. Quando é instado a se envolver romântica e sexualmente com uma cabritinha que está ovulando e se recusa, um dos membros da ONG diz que ele não pertence realmente à comunidade da PETA e, portanto, deveria voltar a sua cidade. Ao contar da impossibilidade por ter sido banido e que a causa disto fora sua resignação aos candidatos possíveis do processo eleitoral, o ativista lhe dá a importante lição (a qual, inclusive, é a nossa epígrafe desta seção)

Mas Stan, você não sabe? Eleições são sempre entre uma Ducha Gigante e um Sanduíche de Bosta. Quase toda eleição desde o início dos tempos tem sido entre

⁵⁶ Após a polêmica, contestada e confusa eleição do republicano George Walker Bush à presidência dos Estados Unidos em 2000, o comparecimento às urnas em pleitos seguintes fora cada vez menor. Assim, durante a campanha presidencial seguinte, em 2004, a qual o presidente à época detinha grandes chances de se reeleger (como de fato aconteceu), diversos membros da classe artística estadunidense, contrários ao candidato republicano, se mobilizaram para convocar, principalmente, o público jovem a votar. O rapper Puff Diddy empreendeu e disseminou de fato uma campanha, a “*Citizen Change*”, a qual detinha entre outros slogans “*vote or die*”, tal qual o desenho mostra. Embora, não do modo radicalizado e literal como é retratado. (Cf: Terra. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3529352-EI13419,00-PDiddy+tenta+promover+voto+de+jovens.html>>. Acesso em: 28 fev. 2011)

algun ducha e algun bosta, eles são as únicas pessoas que conseguem chegar realmente longe na política.

Stan resolve voltar para *South Park* e votar. Ao chegar à escola, sua mãe lhe pergunta se ele retornou por ter compreendido a importância do sufrágio: “Aprendi que é melhor me acostumar a escolher entre um ducha e um bosta, porque normalmente serão as opções que terei.” – redargüi o garoto, agora “conscientizado”.

O episódio resume e reduz as eleições à ausência de opções reais de escolha. Embora isto seja factual em diversos pleitos, sobretudo, onde somente duas candidaturas ou partidos são legitimamente considerados na disputa, como é o caso nos próprios Estados Unidos, ou como foram às últimas idas às urnas pelo povo brasileiro. O desencanto por esta falta de pluralidade nos aspirantes aos cargos eletivos, bem como na diferenciação programática e ideológica quase nula dentre estes, talvez justifique o reducionismo proposto por *South Park*.

A forma como são demonstrados os “candidatos” à mascote da escola debatendo, também contribui para uma visão pouco otimista com as possibilidades que o sistema eleitoral nos oferece. Durante o embate, ambos visam apenas desautorizar o oponente, não pelas idéias e ideais que, muitas vezes, como pontuamos, são exatamente os mesmos, mas pelo puro e simples ataque ao outro. No caso do episódio, um debatedor, ao não saber como responder uma pergunta do mediador, se sai com: “Tenho certeza que se você fizesse **a mesma pergunta** ao meu adversário, ele não saberia o que responder.”

Entretanto, mesmo com todo o pessimismo suscitado, o desenho animado sugere certo conformismo, na base do “a democracia pode não ser o melhor sistema do mundo, mas certamente é o melhor que podemos ter”. Afinal, Stan entende que é melhor se acostumar com as não-opções do que deixar de votar.

A questão que devemos considerar sob a luz do dilema de Stan nos convida a refletir sobre formas de melhorar nosso sistema democrático [...] Assim como Stan fica pensando em seus motivos para votar [ou não votar, as pessoas] [...] como um todo, também devem encontrar maneiras de tomar as decisões políticas (GRAY, in: ARP, 2007, p. 128).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na antiguidade clássica, o discurso do humor era veiculado, principalmente, através das peças de teatro, utilizando, dentre outros, os recursos de encenação para efetuar o escracho. Nos dias de hoje, o humorismo está a cargo das diversas mídias massificadas existentes, como a televisão, os filmes, os quadrinhos, os desenhos animados, a charge política (ou não), os blogs, as redes sociais na internet, entre outras.

O discurso produzido pelo humor, desde os tempos medievais, ou até em tempos mais remotos, se nos debruçarmos mais aprofundadamente sobre os trabalhos de: Arêas (1990), Arruda (2005), Bakthin (1996), Eco (1989), Justo (2006), Lipovetsky (2005), Macedo (2000), Minois (2003), Manfio (2006), Travaglia (1990) e Ziraldo Pinto (1970), sempre deteve um caráter de escracho, contestatório, ácido, corrosivo, crítico, podendo se converter em mecanismo para reflexão acerca do mundo e da sociedade já que, em sua essência, é “[...] uma forma de linguagem construída especialmente para a comunicação daquilo que se encontra vigiado e aprisionado no plano psicológico, social ou político.” (JUSTO, 2006, p. 108). Por isso também, Arêas (1990, p. 24), nos diz que “[...] estaria à comédia ligada ao caos e à representação de um mundo às avessas”.

O humor proporciona ao pensamento outra forma de perceber as relações cotidianas e sociais, ou, pelo menos, possibilita enxergar como está a realidade com outros olhares. Claro que, normalmente, essa outra direção possível se esgota no riso em si da situação escrachada sem qualquer reflexão. Apenas entretenimento, produto para consumo, o que nos tempos atuais não deixa de ser o padrão. Porém, o fato de possibilitar a expressão livre e catártica do que se pensa, corrobora este sentido de outra leitura do instituído e do convencional. Na esteira dessas idéias, podemos dizer que o humor contido no discurso do politicamente incorreto também opera sua comunicação contrariando ou invertendo padrões instituídos e verdades estabelecidas.

Apesar de ter sido englobado pela indústria cultural, o que o transformou em mero entretenimento e o enfraqueceu nos seus conteúdos e como gênero corrosivo, afirmamos que existem ainda meios que veiculam o humor com a sagacidade e a combatividade de outros tempos, questionando e satirizando as máximas e as convenções instituídas de forma ácida, corrosiva, implacável.

Embora esses meios façam parte da indústria do consumo, tomando o caso de nosso objeto empírico de estudo, o desenho animado **South Park**, funcionando como aparente e tão-somente entretenimento e produzindo diversos produtos agregados, dizemos que este se

sintoniza com o propósito do discurso humorístico, desde as antigas encenações cômicas gregas, por mirar no alvo “[...] de repensar as convenções [...]” (ARÊAS, 1990, p. 31), escrachar situações cotidianas, assuntos polêmicos em voga e as personalidades públicas.

Inclusive

À primeira vista, *South Park* parece oferecer pouco mais que animação rude e piadas de mau gosto expressadas com uma vulgaridade juvenil e ofensiva. No entanto, como teórico de mídia, Douglas Rushkoff afirma em seu livro *Media Virus!* que uma crítica social sofisticada às vezes se esconde sob a superfície de desenhos, gibis, jogos de videogame, entre outros, aparentemente idiotas. Esse é o caso de *South Park* (CURTIS; ERION, In: ARP, 2007, p. 115).

Claro que a vida deste nosso meio humorístico, que em sua verve proporciona indagar e refletir o instituído, não é tranqüila. Os políticos, religiosos, as minorias, associações, empresas e as instituições tradicionais procuram abrandar sua virulência, quando não, deliberadamente silenciar o seu discurso escrachado e, por vezes, politicamente incorreto. A forma costumeiramente adotada é a censura e os exemplos são muitos, citaremos alguns para ilustrar.

Ao se fazer uma rápida busca na internet com os termos ***South Park*** seguido pela palavra **censura** é possível encontrar várias notícias relatando episódios censurados ou que ocasionaram processos e queixas públicas de personalidades, instituições e associações diversas.

Segundo o sítio da BBC Brasil, os episódios “*Cartoon Wars*” partes um e dois sofreram censura por pretender mostrar a imagem do profeta islâmico Maomé, em meio a uma série de protestos que estavam ocorrendo em virtude de uma caricatura, publicada em um jornal dinamarquês, retratando o profeta. No momento em que a imagem seria exibida no episódio parte dois, surge uma mensagem em letras brancas sobre o fundo preto: “A Comedy Central se recusou a exibir a imagem de Maomé”. Em seguida, Parker e Stone, apelam ao seu humor grotesco para se vingar da censura que lhes foi imposta. A cena subsequente ao informe consiste em Jesus Cristo defecando no presidente George W. Bush e na bandeira estadunidense.

A Folha Online noticiou que o ator Tom Cruise conseguiu que o episódio “*Trapped in the Closet*” não fosse exibido na Inglaterra. No citado episódio, além de críticas virulentas a Cientologia, religião seguida por Cruise, dúvidas são levantadas sobre a sexualidade do ator, uma vez que, o mesmo passa boa parte do episódio trancado dentro de um armário, enquanto todos insistem para que pare com isto e ‘saia logo do armário’, sendo inclusive indagado por

sua esposa à época, Nicole Kidman: “você não acha que já foi longe o suficiente? Não é hora de sair do armário?”

O deboche à Cientologia e ao ator Tom Cruise chega a tal ponto que ao final de “*Trapped in the Closet*”, os fiéis da cientologia e Cruise ameaçam processar Stan (sendo que o ator afirma “vou te processar, mas na Inglaterra”, pelo visto, Parker e Stone já imaginavam o que suscitariam), que vocifera para que sigam adiante e o façam, pois ele não os teme, o que demonstra que os criadores de *South Park* já previam que o supracitado episódio acarretaria processos e manifestações contrárias.

Outro caso, um pouco mais recente, ocorreu com os episódios sequenciais “200”-“201”, exibidos pela Comedy Central nos Estados Unidos no 1º semestre de 2010 durante a 14ª temporada, nos quais pretendiam reunir 200 celebridades, figuras religiosas, músicos, esportistas, que tiraram sarro desde a estréia de *South Park*, a fim de celebrar a marca de 200 episódios produzidos.

No entanto, ao retratarem o profeta Maomé trajando uma fantasia de urso (uma forma de ironizar a censura a que foram submetidos quando tentarem exibi-lo noutra oportunidade, como vimos acima) em “200”, Trey Parker e Matt Stone foram ameaçados de morte via internet por um grupo islâmico extremista. Assim no episódio seguinte, “201”, a Comedy Central censurou com bips todas as vezes que a palavra Maomé era dita e com um longo e sonoro bip cortou sumariamente o discurso final, o qual, segundo os autores, seria sobre a liberdade de se expressar.

Após o ocorrido, o sítio oficial do desenho animado (o qual disponibiliza *online* todos os episódios para serem assistidos, incluindo as novas produções) estampava a seguinte mensagem ao se tentar assistir o censurado episódio: “After we delivered the show, and prior to broadcast, Comedy Central placed numerous additional audio bleeps throughout the episode. We do not have network approval to stream our original version of the show.”⁵⁷. Como divulgado na seção *Arts* no sítio do jornal New York Times, Parker e Stone publicaram a seguinte declaração em seu sítio oficial

In the 14 years we’ve been doing South Park we have never done a show that we couldn’t stand behind. We delivered our version of the show to Comedy Central and they made a determination to alter the episode. It wasn’t some meta-joke on our part. Comedy Central added the bleeps. In fact, Kyle’s customary final speech was about intimidation and fear. It didn’t mention Muhammad at all but it got bleeped too.

⁵⁷ Depois que entregamos o episódio, a *Comedy Central*, antes de exibi-lo, colocou inúmeros bips no áudio do episódio todo. Nós não temos permissão da rede (*Comedy Central*) para disponibilizar a versão original do episódio. (em nossa tradução)

We'll be back next week with a whole new show about something completely different and we'll see what happens to it.⁵⁸

Tomando estes exemplos podemos notar que, embora o discurso do humor esteja por um lado abrandado e enfraquecido por sua banalização, transformado e embalado para ser consumido como entretenimento, bem como, pelo caráter lúdico, eufórico, politicamente correto, *light* que tem assumido, por outro, ainda provoca incômodos quando é virulento, sem restrições e/ou concessões.

Nas suas raízes históricas e na sua constituição psicológica e social, o humorismo não é um gênero frívolo, por si, como a alegria não é um sentimento banal. São extremamente importantes e poderosos como recursos de transformação da subjetividade e do mundo (JUSTO, 2006, p. 124).

Colocamos nosso objeto de estudo, *South Park*, como uma construção do cômico atual que, mesmo integrando a indústria cultural de massa, se afasta ligeiramente do cinismo e do esvaziamento de sentido tão em voga no contemporâneo, ao provocar abalos nos significados hegemônicos em circulação, quando toca em assuntos e discussões tabus de sua forma altamente politicamente incorreta. Entendemos que o desenho animado não respeita ou se compromete com uma visão específica, aponta sua mira para todos os lados, atingindo liberais e conservadores, altruístas e aproveitadores, religiosos e ateus, escrachando inclusive, por vezes, a si próprio.

Entretanto, curiosamente, Parker e Stone (2010) em entrevista recente, afirmam preferir tirar sarro em seu desenho animado daquilo ou de quem é menos visado pelo humor. Em um exemplo dado na mesma entrevista, citam que os democratas são um alvo muito mais divertido, pois muitos já satirizam e escracham os republicanos. Não que tenham predileção por qualquer um dos citados grupos políticos, apenas se divertem mais ao fazer piada com aqueles que alimentam menos o repertório dos comediantes e humoristas em geral. O próprio título da supracitada entrevista ratifica a condição de arma apontada para tudo e todos, bem como, do descompromisso com um ou outro ponto de vista pré-determinado: “*Matt Stone & Trey Parker Are Not Your Political Allies (No Matter What You Believe)*” [Trey Parker &

⁵⁸ Em 14 anos fazendo *South Park*, nunca produzimos qualquer episódio que não pudéssemos bancar o conteúdo exposto. Entregamos nossa versão do episódio a *Comedy Central* e esta é que determinou alterá-lo. Os bips no áudio, não fora nenhum tipo de piada nossa acerca da censura. Na verdade, o discurso final e habitual de Kyle era sobre intimidação e medo. Este mal citou Maomé, entretanto foi censurado mesmo assim. Estaremos de volta na semana que vem com um novo episódio tratando de algo totalmente diferente, veremos o que acontecerá com ele. (em nossa tradução)

Matt Stone Não São Seus Aliados Políticos (Independentemente Da Suas Convicções) – em nossa tradução].

De qualquer forma, na nossa concepção, o que melhor caracteriza *South Park* pode ser definido nas próprias palavras de Trey Parker noutra entrevista concedida no dia 26 de setembro de 2005 ao jornalista Charlie Rose, em seu programa *The Charlie Rose Show*

O que dizemos com o programa não é nada de novo, mas acho que é algo ótimo de se mostrar. É que as pessoas que estão gritando desse lado e as pessoas que estão gritando do outro são as mesmas pessoas e **não tem problema ser alguém que está no meio, rindo dos dois lados** (ARP, 2007, p. 13, grifos nossos).

Enfim, consideramos o discurso humorístico *Southparkiano* como um discurso que pode provocar reflexões, justamente por carregar em seu bojo o questionamento e a crítica às práticas e costumes sérios e oficiais da sociedade e das instituições, e por conseguir virar isto tudo do avesso. Salientando sempre que, não afirmamos que o discurso humorístico de nosso *corpus* dê explicações ou afirme outras “verdades” contra-hegemônicas, ao contrário, o apontamos como capaz de produzir outros vieses que possibilitam notar que nem um (viés hegemônicos) e nem outro (viés contra hegemônico) são infalíveis, corretos e/ou verdadeiros. Embora, também seja possível que nem se trate exatamente disto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CAPA. **GLAAD processará criadores de South Park por usarem o termo "bicha"**. Disponível em: <<http://acapa.virgula.uol.com.br/site/noticia.asp?todos=1&codigo=9697>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

ANDERSON, Brian. **South Park conservatives: the revolt against liberal media bias**. Washington: Regnery Publishing, 2005.

ANGELI. CQC proibido no Congresso. **Custe o Que Custar**. São Paulo. Programa exibido no dia 23 de jun. 2008. Entrevista concedida a Danilo Gentili. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Dp8RXe7h5rc>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

ARANGO, Ariel C. **Os palavrões**. Trad. Jasper Lopes Bastos; revisão da trad.: Sergio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: editora Brasiliense, 1991

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005. p. 19-52.

ARP, Robert (org.). **South Park e a filosofia**. Trad. Bianca Barsotti Cassina. São Paulo: Madras Editora, 2007.

ARRUDA, Ângela Maria Pelizer de. **O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise de contos de Moacyr Scliar**. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. 3. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1996.

BATISTA NETO, Jônatas. **História da Baixa Idade Média (1066-1453)**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, Livia Rosa Rodrigues de Souza. **Tradução audiovisual: a variação lexical diafásica na tradução para dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa**. 2006. 222 f. Dissertação (Mestrado em Linguística)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **Amor líquido**: sobre as fragilidades dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BBC BRASIL. **Autores de ‘South Park’ se vingam de censura a Maomé**. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/cultura/story/2006/04/060414_southparkemissorabg.sht>. Acesso em: 28 fev. 2011.

BECKER, Matt. “I Hate Hippies”: *South Park* and the Politics of Generation X. WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **Taking South Park Seriously**. New York: State University of New York press, 2008. p. 145-164.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Trad. Floriano Souza Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade**. 4. ed. São Paulo: Cutrix, 1995.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As figuras de linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989

BREZOLIN, Aduari. Humor: Sim, É Possível Traduzi-lo e Ensinar a Traduzi-lo. **TradTerm**: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP, São Paulo, n. 4, p. 15-30, 1997.

BUCCI, Eugênio. Sujeira, humor e inteligência. **Revista Nova Escola**, São Paulo, SP, Ano XVI, n. 142, p. 51, maio. 2001.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da “Poética” de Aristóteles**. São José do Rio Preto, SP: Editora Rio-Pretense, 1998.

CBS NEWS. **South Park 201 Censored: Radical Islamic Death Warning Follows Muhammad Episode**. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/8301-504083_162-20003151-504083.html>. Acesso em: 28 fev. 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Railton Sousa Guedes. São Paulo: eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Trad. Alicia Kyoko et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: _____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 343-353.

_____. Pirandello ridens. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 250-258.

EINSTEIN, Albert. **The New Quotable Einstein**. Editora Alice Calaprice. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Nunca fomos humanos** – nos rastros do sujeito. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76

FOLHA ONLINE – Ilustrada. “**South Park com Tom Cruise é censurado**” – 23/01/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57088.shtml>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Samma Tanus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

FREUD, Sigmund. Os Chistes e sua Relação com o inconsciente (1905). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Vol. VIII. Trad. Margarida Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

GLAMURAMA. **Notas** **06/11/09**. Disponível em: <http://glamurama.uol.com.br/Materia_alegre-35022.aspx>. Acesso em: 28 fev. 2011.

GRECCIO, Alan Jonathan. **O riso e a ironia**: a leitura da história em O Nome da Rosa. 2007. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

HALSALL, Alison. “Bigger, Longer & Uncut”: *South Park* and the Carnavalesque. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **Taking South Park Seriously**. New York: State University of New York press, 2008. p. 23-37.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos Cesar de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JOHNSON-WOODS, Toni. **Blame Canada!**: South Park and Contemporary Culture. New York: Continuum, 2007.

JUSTO, José Sterza. O “ficar” na adolescência e paradigmas de relacionamentos amorosos da contemporaneidade. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 61-77, 2005.

_____. Humor, educação e pós-modernidade. In: ARANTES, Valéria Amorin. (Org.). **Humor e Alegria na Educação**. São Paulo: Summus, 2006. p. 103-112.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2000.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LACAN, Jaques. A ciência e a verdade. In: _____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 869-892.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A análise estrutural em Lingüística e em Antropologia. In: _____. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginaldo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 85-99.

LIMA, Maria Emília Amarante Torres. Análise do discurso e/ou Análise de Conteúdo. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 9, n. 13, p. 76-88, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade humorística. In: _____. **A era do vazio**. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005. p. 111-144.

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS; São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

_____. Charivari e ritual judiciário: a cavalgada infamante na Europa medieval. In: ANAIS DO ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 5., 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: Quarteto, 2005, p. 392-399.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Trad. Freda Indursky. 3. Ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. **Termos-chave da análise do discurso.** Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

_____. **Análise de textos de comunicação.** Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2008.

MANFIO, Edio Roberto. **Dos discursos sobre o humor e seus deslocamentos:** os sentidos do senso comum e os sentidos cristalizados. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos)- Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.

MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MICHAELIS. **Minidicionário escolar da língua portuguesa.** São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Funcionamento e discurso. In: DURIGAN, Jesus Antonio et.al. **Sobre a estruturação do discurso.** Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1981. p. 07-32.

_____. **A linguagem e o seu funcionamento:** as formas do discurso. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. **Análise de discurso – Princípios & Procedimentos.** Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Discurso e leitura.** São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2001.

OTT, Brian L. The Pleasure of *South Park* (An Experiment in Media Erotics). In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **Taking South Park Seriously.** New York: State University of New York press, 2008. p. 39-57.

PARKER, Trey; STONE, Matt. **South Park Guide To Life.** Pennsylvania: Running Press, 2009.

_____. Matt Stone & Trey Parker Are Not Your Political Allies (No Matter What You Believe). **The Huffington Post.** Postado em: 25 de fev. 2010. Entrevista concedida a Alex Leo. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2010/02/25/matt-stone-trey-parker-ar_n_475744.html>. Acesso em: 28 fev. 2011.

_____. ‘South Park’ at 200: Trey Parker and Matt Stone Apologize to No One. **The New York Times.** Postado: em 10 de mar. 2010. Entrevista concedida a Dave Itzkoff. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/03/10/south-park-at-200-trey-parker-and-matt-stone-apologize-to-no-one/>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

PINTO, Milton José. **Comunicação & Discurso**: Introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

PINTO, Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. **Revista Vozes de Cultura**, n. 3, v. 64, Petrópolis, p. 21-37, 1970.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**: ensaios sobre o discurso e sujeito. Curitiba: Criar, 2002.

_____. **Os humores da língua**: análises lingüísticas de piadas. 4. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2005.

_____; BARONAS, Roberto Leiser. A linguagem politicamente incorreta no Brasil: uma língua de madeira?. **Polifonia**, Cuiabá, v. 12, n. 2, p. 47-72, 2006.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1982.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. Análise de conteúdo e Análise do discurso: aproximação e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 7 n. 2, p. 305-322, 2005.

_____. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: o lingüístico e seu entorno. **D.E.L.T.A**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 29-52, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 2000.

SCHMITZ, John Robert. Humor: É Possível Traduzi-lo e Ensinar a Traduzi-lo? **TradTerm**: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP, São Paulo, n. 3, p. 87-97, 1996.

_____. Sobre a tradução e o ensino do humor levado a sério. **TradTerm**: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP, São Paulo, n. 5, p. 41-51, 1998.

SHIRAYAMA, Glaucia Yassuco. **O risível e o discurso crítico nos Simpsons**: um enfoque argumentativo. 2006. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do Grotesco**: Introdução à Cultura de Massa no Brasil. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

_____.; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas Intelectuais**. Trad. Max Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SOUTH Park. Criação de Matt Stone e Trey Parker. New York: Comedy Central, 1997-2010. Episódios disponíveis, em inglês, no próprio sítio oficial do desenho animado: <<http://www.southparkstudios.com/episodes/>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

STALL, Sam. **The South Park Episode Guide: Volume 1, Season 1-5**. Philadelphia: Running Press, 2009.

_____. **The South Park Episode Guide: Volume 2, Season 6-10**. Philadelphia: Running Press, 2010.

TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental**: para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo. Trad. Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

THE NEW YORK TIMES – Arts – **South Park’ Episode is Altered After Muslim Group’s Warning**. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/04/22/south-park-episode-is-altered-after-muslim-groups-warning/>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

TONON, Rafael. Nos embalos da cientologia. **Superinteressante**, São Paulo, SP, n. 254, jul. 2008. Não paginado. Disponível em: <http://super.abril.com.br/revista/254/materia_revista_285219.shtml?pagina=1>. Acesso em: 20 abr. 2011.

TOURAINÉ, Alain. **Poderemos viver juntos?:** Iguais e diferentes. Trad. Jaime A. Clasen e Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. **D.E.L.T.A**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.). **Taking South Park Seriously**. New York: State University of New York press, 2008.

WINSATT, William.; BROOKS, Cleanth. **Crítica literária**: breve história. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

Sítios recomendados

South Park Studios (sítio oficial) <<http://www.southparkstudios.com/>>

South Park Scriptorium <<http://www.spscriptorium.com/>>

South Park Archives <http://southpark.wikia.com/wiki/South_Park_Archives>

ANEXOS

ANEXO A – Cartaz do I Grande Ciclo de Debates e Estudos “South Parkianos” do Oeste-Paulista. (fonte: reprodução)



ANEXO B – foto do I Grande Ciclo de Debates e Estudos “South Parkianos” do Oeste-Paulista. (foto por: Diego Russo)



ANEXO C – Eric Cartman, Stan, Kyle e Kenny.



ANEXO D – *Super Best Friends*.



ANEXO E – Mr. Hankey.



ANEXO F – Jimmy e Timmy.



ANEXO G – *South Park* como animação japonesa.



ANEXO H – *South Park* com o traço de Os Simpsons.



ANEXO I – Gnomos das Cuecas.



ANEXO J – Nurse Gollum.



ANEXO K – Ducha Gigante (*Giant Douche*)



ANEXO L – Sanduíche de Bosta (*Twirst Swandich*).



Fonte: imagens dos Anexos C, D, E, F, G, H, I, J, K e L retiradas do sítio oficial, <<http://www.southparkstudios.com>>

LISTA DE EPISÓDIOS CITADOS

- “*Cartman Gets an Anal Probe*”. 1ª Temporada. 1997.
 “*Death*”. 1ª Temporada. 1997.
 “*Mr. Hankey, the Christmas Poo*”. 1ª Temporada. 1997.
 “*Cartman’s Mom Is a Dirty Slut*”. 1ª Temporada. 1997.
 “*Cartman’s Mom Is Still a Dirty Slut*”. 2ª Temporada. 1998.
 “*Chickenlover*”. 2ª Temporada. 1998.
 “*Ike’s Wee Wee*”. 2ª Temporada. 1998.
 “*Conjoined Fetus Lady*”. 2ª Temporada. 1998.
 “*Chef Aid*”. 2ª Temporada. 1998.
 “*Gnomes*”. 2ª Temporada. 1998.
 “*Rainforest Schmainforest*”. 3ª Temporada. 1999.
 “*Spontaneous Combustion*”. 3ª Temporada. 1999.
 “*Chinpokomon*”. 3ª Temporada. 1999.
 “*Korn’s Groovy Pirate Ghost Mystery*”. 3ª Temporada. 1999.
 “*The Tooth Fairy Tats 2000*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Timmy 2000*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Cherokee Hair Tampons*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Probably*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Trapper Keeper*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Chef Goes Nanners*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Fat Camp*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*The Wacky Molestation Adventure*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*A Very Crappy Christmas*”. 4ª Temporada. 2000.
 “*Cripple Fight*”. 5ª Temporada. 2001.
 “*Super Best Friends*”. 5ª Temporada. 2001.
 “*Proper Condom Use*”. 5ª Temporada. 2001.
 “*Osama Bin Laden Has Farty Pants*”. 5ª Temporada. 2001.
 “*Red Hot Catholic Love*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*Freak Strike*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*The Simpsons Already Did It*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*Free Hat*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*The Death Camp of Tolerance*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*The Biggest Douche in the Universe*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*Red Sleigh Down*”. 6ª Temporada. 2002.
 “*Toilet Paper*”. 7ª Temporada. 2003.
 “*Red Man’s Greed*”. 7ª Temporada. 2003.
 “*Casa Bonita*”. 7ª Temporada. 2003.
 “*Good Times With Weapons*”. 8ª Temporada. 2004.
 “*Douche and Turd*”. 8ª Temporada. 2004.
 “*Something Wall-Mart This Way Comes*”. 8ª Temporada. 2004.
 “*Follow That Egg!*”. 9ª Temporada. 2005.

"Trapped in the Closet". 9ª Temporada. 2005.
 "The Return of Chef!". 10ª Temporada. 2006.
 "Cartoon Wars Part I". 10ª Temporada. 2006 .
 "Cartoon Wars Part II". 10ª Temporada. 2006.
 "Mystery of the Urinal Deuce". 10ª Temporada. 2006.
 "Go God Go". 10ª Temporada. 2006.
 "Go God Go XII". 10ª Temporada. 2006.
 "The Snuke". 11ª Temporada. 2007
 "Fantastic Easter Special". 11ª Temporada. 2007
 "Le Petit Tourette". 11ª Temporada. 2007
 "More Crap". 11ª Temporada. 2007
 "Imaginationland Episode I". 11ª Temporada. 2007
 "Imaginationland Episode II". 11ª Temporada. 2007
 "Imaginationland Episode III". 11ª Temporada. 2007
 "Tonsil Trouble". 12ª Temporada. 2008.
 "Eat, Pray, Queef". 13ª Temporada. 2009.
 "Whale Whores". 13ª Temporada. 2009.
 "The F Word". 13ª Temporada. 2009.
 "Pee". 13ª Temporada. 2009.
 "Dances with Smurfs". 13ª Temporada. 2009.
 "The Tale of Scrotie McBoogerballs". 14ª Temporada. 2010.
 "Sexual Healing". 14ª Temporada. 2010.
 "200". 14ª Temporada. 2010.
 "201". 14ª Temporada. 2010.

GUIA COMPLETO DE EPISÓDIOS (AGOSTO/1997 – JULHO/2011)

1ª Temporada (1997-1998)

01. *"Cartman Gets an Anal Probe"*
02. *"Weight Gain 4000"*
03. *"Volcano"*
04. *"Big Gay Al's Big Gay Boat Ride"*
05. *"An Elephant Makes Love to a Pig"*
06. *"Death"*
07. *"Pinkeye"*
08. *"Damien"*
09. *"Starvin' Marvin"*
10. *"Mr. Hankey, the Christmas Poo"*
11. *"Tom's Rhinoplasty"*
12. *"Mecha-Streisand"*
13. *"Cartman's Mom Is a Dirty Slut"*

2ª Temporada (1998-1999)

01. *"Terrance and Phillip in Not Without My Anus"*
02. *"Cartman's Mom Is Still a Dirty Slut"*
03. *"Chickenlover"*
04. *"Ike's Wee Wee"*
05. *"Conjoined Fetus Lady"*
06. *"The Mexican Staring Frog of Southern Sri Lanka"*
07. *"City on the Edge of Forever (Flashbacks)"*
08. *"Summer Sucks"*
09. *"Chef's Chocolate Salty Balls"*
10. *"Chickenpox"*
11. *"Roger Ebert Should Lay Off the Fatty Foods"*
12. *"Clubhouses"*
13. *"Cow Days"*
14. *"Chef Aid"*
15. *"Spookyfish"*
16. *"Merry Christmas, Charlie Manson!"*
17. *"Gnomes"*
18. *"Prehistoric Ice Man"*

3ª Temporada (1999–2000)

01. *"Rainforest Schmainforest"*
02. *"Spontaneous Combustion"*
03. *"The Succubus"*
04. *"Tweek vs. Craig"*
05. *"Jackovasaurus"*
06. *"Sexual Harassment Panda"*
07. *"Cat Orgy"*
08. *"Two Guys Naked in a Hot Tub"*
09. *"Jewbilee"*
10. *"Chinpokomon"*

11. "Starvin' Marvin in Space"
12. "Korn's Groovy Pirate Ghost Mystery"
13. "Hooked on Monkey Phonics"
14. "The Red Badge of Gayness"
15. "Mr. Hankey's Christmas Classics"
16. "Are You There God? It's Me, Jesus"
17. "World Wide Recorder Concert"

4ª Temporada (2000)

01. "Cartman's Silly Hate Crime 2000"
02. "The Tooth Fairy Tats 2000"
03. "Quintuplets 2000"
04. "Timmy 2000"
05. "Cartman Joins NAMBLA"
06. "Cherokee Hair Tampons"
07. "Chef Goes Nanners"
08. "Something You Can Do with Your Finger"
09. "Do the Handicapped Go to Hell?"
10. "Probably"
11. "Fourth Grade"
12. "Trapper Keeper"
13. "Helen Keller! The Musical"
14. "Pip (Great Expectations)"
15. "Fat Camp"
16. "The Wacky Molestation Adventure"
17. "A Very Crappy Christmas"

5ª Temporada (2001)

01. "Scott Tenorman Must Die"
02. "It Hits the Fan"
03. "Cripple Fight"
04. "Super Best Friends"
05. "Terrance and Phillip: Behind the Blow"
06. "Cartmanland"
07. "Proper Condom Use"
08. "Towelie"
09. "Osama Bin Laden Has Farty Pants"
10. "How to Eat with Your Butt"
11. "The Entity"
12. "Here Comes the Neighborhood"
13. "Kenny Dies"
14. "Butters' Very Own Episode"

6ª Temporada (2002)

01. "Jared Has Aides"
02. "Asspen"
03. "Freak Strike"
04. "Fun with Veal"
05. "The New Terrance and Phillip Movie Trailer"
06. "Professor Chaos"

07. *"Simpsons Already Did It"*
08. *"Red Hot Catholic Love"*
09. *"Free Hat"*
10. *"Bebe's Boobs Destroy Society"*
11. *"Child Abduction Is Not Funny"*
12. *"A Ladder to Heaven"*
13. *"The Return of the Fellowship of the Ring to the Two Towers"*
14. *"The Death Camp of Tolerance"*
15. *"The Biggest Douche in the Universe"*
16. *"My Future Self n' Me"*
17. *"Red Sleigh Down"*

7ª Temporada (2003)

01. *"Cancelled"*
02. *"Krazy Kripples"*
03. *"Toilet Paper"*
04. *"I'm a Little Bit Country"*
05. *"Fat Butt and Pancake Head"*
06. *"Lil' Crime Stoppers"*
07. *"Red Man's Greed"*
08. *"South Park Is Gay!"*
09. *"Christian Rock Hard"*
10. *"Grey Dawn"*
11. *"Casa Bonita"*
12. *"All About Mormons"*
13. *"Butt Out"*
14. *"Raisins"*
15. *"It's Christmas in Canada"*

8ª Temporada (2004)

01. *"Good Times with Weapons"*
02. *"Up the Down Steroid"*
03. *"The Passion of the Jew"*
04. *"You Got F'd in the A"*
05. *"AWESOM-O"*
06. *"The Jeffersons"*
07. *"Goobacks"*
08. *"Douche and Turd"*
09. *"Something Wall-Mart This Way Comes"*
10. *"Pre-School"*
11. *"Quest for Ratings"*
12. *"Stupid Spoiled Whore Video Playset"*
13. *"Cartman's Incredible Gift"*
14. *"Woodland Critter Christmas"*

9ª Temporada (2005)

01. *"Mr. Garrison's Fancy New Vagina"*
02. *"Die Hippie, Die"*
03. *"Wing"*
04. *"Best Friends Forever"*

05. *"The Losing Edge"*
06. *"The Death of Eric Cartman"*
07. *"Erection Day"*
08. *"Two Days Before the Day After Tomorrow"*
09. *"Marjorine"*
10. *"Follow That Egg!"*
11. *"Ginger Kids"*
12. *"Trapped in the Closet"*
13. *"Free Willzyx"*
14. *"Bloody Mary"*

10^a Temporada (2006)

01. *"The Return of Chef"*
02. *"Smug Alert!"*
03. *"Cartoon Wars Part I"*
04. *"Cartoon Wars Part II"*
05. *"A Million Little Fibers"*
06. *"ManBearPig"*
07. *"Tsst"*
08. *"Make Love, Not Warcraft"*
09. *"Mystery of the Urinal Deuce"*
10. *"Miss Teacher Bangs a Boy"*
11. *"Hell on Earth 2006"*
12. *"Go God Go"*
13. *"Go God Go XII"*
14. *"Stanley's Cup"*

11^a Temporada (2007)

01. *"With Apologies to Jesse Jackson"*
02. *"Cartman Sucks"*
03. *"Lice Capades"*
04. *"The Snuke"*
05. *"Fantastic Easter Special"*
06. *"D-Yikes!"*
07. *"Night of the Living Homeless"*
08. *"Le Petit Tourette"*
09. *"More Crap"*
10. *"Imaginationland Episode I"*
11. *"Imaginationland Episode II"*
12. *"Imaginationland Episode III"*
13. *"Guitar Queer-O"*
14. *"The List"*

12^a Temporada (2008)

01. *"Tonsil Trouble"*
02. *"Britney's New Look"*
03. *"Major Boobage"*
04. *"Canada on Strike"*
05. *"Eek, a Penis!"*
06. *"Over Logging"*

07. *"Super Fun Time"*
08. *"The China Problem"*
09. *"Breast Cancer Show Ever"*
10. *"Pandemic"*
11. *"Pandemic 2: The Startling"*
12. *"About Last Night..."*
13. *"Elementary School Musical"*
14. *"The Ungroundable"*

13ª Temporada (2009)

01. *"The Ring"*
02. *"The Coon"*
03. *"Margaritaville"*
04. *"Eat, Pray, Queef"*
05. *"Fishsticks"*
06. *"Pinewood Derby"*
07. *"Fatbeard"*
08. *"Dead Celebrities"*
09. *"Butters' Bottom Bitch"*
10. *"W.T.F."*
11. *"Whale Whores"*
12. *"The F Word"*
13. *"Dances with Smurfs"*
14. *"Pee"*

14ª Temporada (2010)

01. *"Sexual Healing"*
02. *"The Tale of Scrotie McBoogerballs"*
03. *"Medicinal Fried Chicken"*
04. *"You Have 0 Friends"*
05. *"200"*
06. *"201"*
07. *"Crippled Summer"*
08. *"Poor and Stupid"*
09. *"It's a Jersey Thing"*
10. *"Insheption"*
11. *"Coon 2: Hindsight"*
12. *"Mysterion Rises"*
13. *"Coon vs. Coon and Friends"*
14. *"Crème Fraiche"*

15ª Temporada (2011)

01. *"The HumancentiPad"*
02. *"Funnybot"*
03. *"Royal Pudding"*
04. *"T.M.I."*
05. *"Crack Baby Athletic Association"*.
06. *"City Sushi"*.
07. *"You're Getting Old"*.

A 2ª metade da temporada está prevista para ser exibida a partir do dia 05 de outubro de 2011.