

ture stories nas reportagens com quebra de expectativa e sua parcela minoritária no noticiário geral pode ser explicado exatamente devido à estratégia de aumentar o “valor-notícia” dos eventos retratados. Enquanto as notícias quentes não necessitam dessa estratégia para atrair a atenção de seus leitores (e editores), é necessário “esquentar” artigos mais “frios” para melhorar seu “encaixe”, apresentando temas de menor impacto como retratos sociais – ou “tratados de sociologia” como defendido pelo histórico publisher do *New York Times*.

## REFERÊNCIAS

EMERY, E. *História da imprensa nos Estados Unidos: uma interpretação da história do jornalismo*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

HANNERZ, U. *Foreign News: Exploring the World of Foreign Correspondents*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

LEITE, F. “A publicidade contra-intuitiva: possíveis articulações e reflexos nos estigmas e estereótipos sociais”. *Revista Rumores* (USP) vol. 2, n. 1, Julho-Dezembro/2008.

LEITE, F.; BATISTA, L. L. “A persuasão, os estereótipos e os impactos da propaganda contraintuitiva”. *Contemporânea* vol. 7, n. 1, Junho/2009.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

MOTTA, L. G. “A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística”. In: *Anais do XXVIII INTERCOM*, Rio de Janeiro, 05-09/setembro, 2005 [CD-ROM]. São Paulo: Intercom, 2005.

PAGANOTTI, I. “Imagens e estereótipos do Brasil em reportagens de correspondentes internacionais”. *Revista Rumores* (USP), vol. 1, n. 1, 2007.

\_\_\_\_\_. “Sedimentação, erosão, abalos e erupção de imagens: Reprodução e transformação de representações sociais na narrativa jornalística”. *Estudos em Jornalismo e Mídia* (UFSC), vol. 6, n.2, p. 189-202, 2009.

PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ROHTER, L. “ARTS ABROAD; Brazilians Love Their Wild West (in the Northeast)”. *The New York Times* (NYT), 6 mar. 2001a.

\_\_\_\_\_. “Energy Crisis Is Just One More Thing for Brazil”. *NYT*, 1 jul. 2001b.

\_\_\_\_\_. “Carnival in Rio Is Dancing To More Commercial Beat”. *NYT*, 25 fev. 2003.

\_\_\_\_\_. “In Surprise, Brazil’s da Silva Is Back on Top”. *NYT*, 22 out. 2006.

\_\_\_\_\_. “In the Land of Bold Beauty, a Trusted Mirror Cracks”. *NYT*, 14 jan. 2007a.

\_\_\_\_\_. “Drawing Lines Across the Sand, Between Classes”. *NYT*, 6 fev. 2007b.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009.

TALESE, G. *O Reino e o Poder: uma história do New York Times*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

**Recebido em 05 de junho de 2016.**

**Aprovado em 30 de julho de 2016.**

# O que Brian Boitano faria? South Park e a crítica das celebridades contemporâneas

## Erico Fernando Oliveira

Mestre em Comunicação e Semiótica pelo PEPGCOS/PUCSP com a dissertação *South Park: (des)construção iconoclasta das celebridades*, indicada pelo colegiado do programa como a mais representativa da produção discente em 2012, recebendo menção honrosa no prêmio Compós de teses e dissertações de 2013. Graduado em Desenho Industrial pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (2004) com ênfase em Projeto Visual. É Professor Assistente I da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG), curso de Publicidade e Propaganda, campus Poços de Caldas e É pesquisador do grupo de pesquisa certificado pelo CNPq Estudos em Comunicação e suas Interfaces, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e do grupo de pesquisa certificado pelo CNPq Um dia sete dias, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

## Resumo

Este artigo discute a série televisiva *South Park*, desenho animado para adultos que satiriza o *modus vivendi* nas sociedades capitalistas ocidentais (especificamente a sociedade norte-americana). Recortamos aspectos relativos às celebridades contemporâneas pois consideramos que esse aspecto é justamente o que deu visibilidade ao programa. O corpus da pesquisa é composto de cerca de sessenta episódios selecionados dentre os mais de duzentos exibidos desde a estreia em 1997. Articulamos os conceitos de real e fantasia em Lacan para compreender o fascínio pelas celebridades, bem como a concepção de sujeito cínico de Žižek e de tragédia moderna, de Raymond Williams, a fim de categorizar a série como aporia trágica do viver pós-moderno.

**Palavras-chave:** South Park; Celebridade; pós-moderno; cinismo.

## Abstract

This article discusses the television series *South Park*, adult cartoon that spoofs the Western capitalist societies way of life (specifically the American society). We cut out aspects relating to contemporary celebrities because we believe that this is precisely what gave visibility to the show. The corpus of the survey consists of sixty episodes selected from the more than two hundred shown since his debut in 1997. We articulated the concepts of real and fantasy from Lacan’s theory to understand the fascination with celebrities as well as the concepts of cynical subject, from Žižek’s and modern tragedy, Raymond Williams, in order to categorize the series as tragic aporia of living postmodern.

**Keywords:** South Park, Celebrities, postmodern, cynicism.

## 1. INTRODUÇÃO

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

Tratamos aqui do universo de *South Park* e do investimento semântico e discursivo pouco ortodoxo que este aplica sobre o termo *celebridade* em suas narrativas. A análise do *corpus* fez constatar que as celebridades são profanadas em *South Park*, grosso modo, em razão de determinadas posturas relacionadas ao *status* célebre que adquirem. Em outras palavras, a desconstrução operada busca subtrair-lhes o *status* especial que lhe foi atribuído e através do qual é reconhecido socialmente:

Um dos principais alvos de South Park é a celebridade. A maioria dos retratos de celebridade são caricaturais. Caricatura é a distorção da face ou figura por propósitos satíricos[...] todas as imagens são dispostas de maneira a reduzir a imagem da celebridade a uma grotesca futilidade (Johnson-Woods, 2007, p. 97).

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

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

230 Não seria exatamente o mesmo processo que a série opera? Ao reduzir a celebridade a nada e a ninguém, subtrai o caráter que legitima a celebridade enquanto tal. Posto isto, fica claro que não se trata de uma abordagem apelativa e gratuita e sim um esforço consciente que busca dessacralizar um discurso que se pretende homogêneo: o da especialidade da *celebridade*. Tratar esse enfoque como uma totalidade seria ignorar o fato de que, apesar de menos recorrente, o programa vislumbra a possibilidade de uma relação entre fãs e celebridades menos pautada pela dominação da indústria cultural que transforma a cultura em mercadoria a ser passiva ou mesmo animadamente consumida. Um dos primeiros episódios a realizar este tipo de abordagem foi *Mecha-streisand* (1997), onde *Sidney Poitier*<sup>1</sup> (ator, conhecido por *Ao mestre com carinho* (1967) e *Uma voz nas sombras* (1964), filme pelo qual foi premiado com o oscar de melhor ator, entre outros) e *Robert Smith*<sup>2</sup> (vocalista

da banda inglesa *The Cure*) são transformados em heróis para combater uma gigante *Barbra “Mecha-Streisand”* que ameaçava destruir o planeta, numa estrutura narrativa importada dos seriados japoneses que fizeram sucesso na década de 90. *Poitier* foi um dos primeiros atores negros a conseguir papéis de destaque no cinema hollywoodiano e talvez o primeiro a assumir o papel de herói. Obviamente, a identificação com o herói é um dos pilares do cinema moderno e a identificação entre o público e os personagens acaba sendo transferida para o ator, cujo caráter quase sempre não corresponde ao caráter do herói da tela (e nem pode, dado o alto grau de idealização desta relação). A recorrência de papéis similares acaba por estigmatizar determinado ator e tornar difusa a separação entre personagens e intérpretes. No entanto, segundo Rojek: “a construção e apresentação da celebridade envolve um rosto público imaginário. No caso de celestros não existe um eu-verídico, e o rosto público é totalmente uma criação ficcional” (2001, p. 29). No caso de Smith, em face do seu trabalho musical autoral e de não representar diferentes papéis, pode se atribuir maior autenticidade a idealização.

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

O melhor exemplo para ilustrar essa posição dentro da estrutura narrativa de *South Park* é a presença recorrente do patinador estadunidense Brian Boitano. Boitano é um típico herói norte-americano:

campeão nacional, mundial e olímpico de patinação no gelo (há que se levar em consideração a veneração norte-americana pelos esportes) ele retornou ao cenário esportivo internacional seis anos depois de ter se aposentado para participar de mais uma olimpíada. Detalhe: conseguiu se rebaixar de atleta profissional para amador para que pudesse disputar novamente os jogos olímpicos de inverno de 1994. A primeira aparição dele em *South Park* foi no episódio-piloto *Spirit of Christmas*<sup>3</sup>. Boitano sempre surge como um ego-ideal, uma referência de virtude na qual os meninos buscam inspiração para encarar os desafios que aparecem. No longa-metragem musical *South Park: maior, melhor e sem cortes* (1999), Boitano ganhou inclusive uma canção na trilha sonora chamada *What would Brian Boitano do?* Na canção a pergunta: *o que Brian Boitano faria se estivesse aqui agora?* é intercalada com frases como: “*ele chutaria uma bunda ou duas, isso é o que Brian Boitano faria, pois Brian Boitano não leva desaforo pra casa de ninguém*”<sup>4</sup>.

Curiosamente, Brian tornou-se mais famoso após as referências feitas a ele no programa. Ganhou um programa de culinária chamado *What would Brian Boitano make?* e também recebeu um prêmio *Emmy* por sua atuação em *Carmen on ice*. Além de Brian, outros artistas receberam tratamento positivo em *South Park*: Jennifer Aniston emprestou sua voz para uma professora primária (*Rainforest Schmainforest*). Também a banda *Primus* (que escreveu o tema de abertura que há mais de quinze anos é utilizado pelo programa), Elton John, Ozzy Osbourne, Meat Loaf, Coolio, Red Hot Chili Peppers, Rancid, entre outros, participaram do episódio *Chef Aid*. Todos eles são retratados positivamente como músicos talentosos e pessoas de boa índole, em contraste com o retrato estereotipado do diretor da gravadora *Capitalist Records*, extremamente ganancioso, mesquinho e nem um pouco sensível à qualidade musical: “Com dois músicos dirigindo a série, a música tem sido

3 A aparição no piloto foi a única. Embora ele seja citado em outras oportunidades ele não é mostrado. Por isso, compreendemos que essa relação entre os meninos e Boitano pode ser considerada entre eles e o grande-outro Lacaniano.

4 *Brian Boitano does not take shit from anybody* (Brian Boitano não aceita merda de ninguém, seria a tradução literal (grifo nosso).

usada abertamente mais como um dispositivo narrativo [...] Claro, a música não existe no vácuo e a indústria musical se encontra sob chumbo grosso em diversos episódios” (Johnson-Woods, 2007, p. 124).

Outros artistas que passaram incólumes pelo programa foram a banda inglesa *Radiohead*, cujo terceiro álbum, *OK Computer* foi eleito o melhor disco do século XX numa eleição feita pela revista *Rolling Stone*, e o guitarrista *Slash*, famoso por ter integrado a banda *Guns n’ Roses* entre 1987 e 1994 (período em que a banda gozou do *status* de *maior banda de rock n’ roll do mundo*) e que trilha hoje um caminho consistente e sem afetação pelo rock alternativo.

231 Por que determinados artistas gozariam de *status* privilegiado neste verdadeiro moedor de celebridades que é o programa *South Park*? Para responder essa pergunta é necessário comparar a trajetória destes artistas com a própria trajetória do programa. No caso da banda *Radiohead*, no final da década de 90, após dois álbuns comercialmente bem sucedidos e alguns milhões de cópias vendidas, eles produziram o álbum *OK Computer*, com sonoridades estranhas e predominância de ruídos. Descrito como um suicídio comercial pela própria banda, o álbum, no entanto, foi ovacionado, sendo até hoje o mais vendido da carreira da banda e recebido inúmeros prêmios. Desde então, a banda tem lançado trabalhos cada vez mais experimentais, suas músicas não obedecem aos *standards* fonográficos. Avessos a entrevistas e longas turnês, lançaram seu sétimo trabalho, *In Rainbows* (2007) primeiro pela internet, de maneira independente, sem preço fixo. Os fãs poderiam pagar o que quisessem pelo álbum. Talvez seja a atitude anticapitalista da banda que lhe garanta um salvo-conduto. Com base neste mesmo raciocínio, o guitarrista *Slash* conseguiu não somente escapar da navalha mas recebeu o *status* de entidade nórdica no episódio *Crack Baby Athletic Association* (2011). A narrativa principal deste episódio trata a respeito de crianças que nasceram viciadas em crack pelo fato de suas mães serem também viciadas. Cartman descobre uma forma de ganhar dinheiro com isso e cria a Associação atlética de Bebês viciados em crack. Os bebês disputam uma pedra de crack num jogo similar ao basquetebol e os vídeos são colocados na internet

para que sejam feitas apostas. Devido ao sucesso, a gigante *EA Electronics* está interessada em licenciar o jogo para diversas plataformas eletrônicas, sob a condição de que Slash se apresente no lançamento do jogo. Como a busca por Slash se mostra impossível, os pais revelam para as crianças que o guitarrista não existe. Segundo o pai de Clyde, Slash não é real, ele é um sentimento no coração das pessoas. Ele seria um mito que representaria fraternidade e caridade baseado em *Vunter Slash*<sup>5</sup>, mito nórdico (que obviamente não existe na mitologia nórdica).



Fig. 1 - A lenda de Vunter Slash

*Slash* fez muito sucesso entre as décadas de 80 e 90. Como principal guitarrista do grupo *Guns n' Roses* fez fama e fortuna. Depois que a banda se separou em 1994, seguiu um caminho alternativo e montou uma banda que leva seu nome (*Slash's Snakepit*). O nome é uma alusão a um *hobbie* do guitarrista (criar cobras). Além disso, *Slash* participou de discos e shows de diversos artistas, incluindo *Michael Jackson*. Mas o que talvez pese a favor dele é o fato de jamais ter aceitado um convite para tocar novamente com *Axl Rose* (vocalista e dono da marca *Guns n' Roses*), numa atitude rara no *mainstream* musical, onde integrantes de diversos grupos retornam aos palcos para turnês caça-níqueis, mesmo quando se sabe que grandes ressentimentos (não superados) os afastaram. Essa radicalidade tanto por parte de *Slash* quanto do *Radiohead* pode ser interpretada como respeito aos fãs, respeito principalmente da arte enquanto tal. São atitudes anticapitalistas e que, portanto, vão na direção

<sup>5</sup> A imagem extraída do episódio mostra um livro de mitologia com imagens e a estória de Vunter Slash. O texto que aparece abaixo das imagens comenta o estilo de Slash e compara ele com os atuais guitarristas do *Guns n' Roses*: e do oeste montou Vunter Slash/ machado na mão e as armas de Tracii em sua volta/ amado por crianças de toda parte e totalmente um artista solo por sua conta própria/ Não se deixe enganar pelo fraseado falso de Buckethead e Robin Finch [...] e das cinzas do fogo rápido surgiu uma lenda (tradução nossa).

contrária ao direcionamento da indústria fonográfica, que confunde vender música enquanto experiência sensível com vender pedaços de plástico. A crítica aqui enviesa para uma crítica adorniana da indústria fonográfica justamente pelo fato dessa indústria ser uma das que mais tem demorado a se adaptar à realidade dos formatos digitais. Na outra ponta dessa corda, artistas como a banda de *heavy metal* *Metallica* (que processou o programa de troca de arquivos *Napster*), foram devidamente satirizados pelos *bullers* de *South Park*. Em *Christian Rock Hard*, Cartman aposta com Kyle que consegue ganhar um disco de platina antes da banda deles, chamada *Moop*. Para isso, Cartman irá gravar um disco de rock cristão, pois segundo ele, mesmo sem conhecer profundamente a fé cristã, a conhece o suficiente para explorá-la. Essa atitude é típica atitude dos empresários da indústria de massa, portanto a crítica empreendida pelo *cartoon* opera num registro próximo ao da crítica frankfurtiana.

Nos interessa a crítica relativa à banda fictícia *Moop*. Kyle, Stan e Kenny resolvem fazer *downloads* de músicas de diversos artistas, em busca de influências para seu próprio trabalho. Durante os *downloads*, a casa é invadida por uma força-tarefa do FBI (mais preparada para um ataque terrorista, diga-se de passagem) e os leva presos. Eles são obrigados a fazer um *tour* para entenderem porque a pirataria é errada e como ela é prejudicial para a manutenção de toda a escala produtiva de produtos culturais. Nesse *tour*, *Lars Ulrich*, baterista do *Metallica* aparece cabisbaixo, pois gostaria de comprar um bar com tubarões de ouro maciço para colocar ao lado de sua piscina. O mesmo ocorre como o filho do *rapper* *Master P*, cujo presente de aniversário seria uma ilha na polinésia francesa. Mas ele não poderá ganhá-la, pois as pessoas baixam músicas de graça pela internet. Ao final do *tour*, o detetive do FBI profere a seguinte afirmação, carregada de emoção: “As pessoas tem que ter consciência dos seus atos antes de tomarem atitudes egoístas, ou senão, receio que os profissionais da indústria fonográfica serão eternamente condenados a uma vida semi-luxuosa”.

Baseados nas ‘comoventes’ estórias, eles decidem fazer greve e só tocar novamente quando as

pessoas pararem de baixar músicas pela *internet*. A greve da então desconhecida banda *Moop* passa a receber grande cobertura por parte da grande mídia e, conseqüentemente, adesão de diversos artistas famosos: além do *Metallica*, *Alanis Morissette*, *Blink 182*, *Britney Spears*, entre outros. Enquanto isso, a banda de Cartman consegue atingir a marca de um milhão de cópias. Assim, os meninos percebem que para o artista, o importante é o ato da arte e não a indústria. Eles decidem terminar a greve, pois enquanto eles se preocupavam em proteger sua música, Cartman tocava e com isso, conseguia levar a sua música até as pessoas. *Lars Ulrich* protesta: - *por que tocar se não vamos ganhar milhões de dólares?* E a resposta de Kyle vem seca e direta: - *por que isso é o que artistas de verdade fazem. As pessoas sempre darão um jeito de trocar e copiar músicas. Artistas de verdade deveriam ficar satisfeitos apenas por tocar e por as pessoas estarem ouvindo as canções.* Stan completa: - *As pessoas podem baixar as músicas gratuitamente mas se gostarem, pagarão para ver nossos shows.* Kyle novamente: - *a greve acabou!* *Moop* não é sobre o dinheiro, é sobre música. Quem está conosco? *Britney Spears* responde: *nós estamos nisso pelo dinheiro* e os demais artistas concordam em coro. Em suma, a própria crítica efetuado pelo *cartoon* opera dentro de um registro ideológico e até mesmo ingênuo. Gostamos de acreditar que as pessoas fazem seus trabalhos por amor ou prazer e não por dinheiro, mesmo sabendo que isso não é totalmente possível em boa parte dos casos. Espera-se, especialmente no caso da arte, que o artista tenha uma relação de amor com a arte, talvez pelo fato de nos relacionarmos intimamente com o discurso artístico, enquanto experiência sensível. Talvez uma música que nos emociona demais possa se tornar completamente irrelevante se descobirmos que os autores não se relacionem com ela da mesma maneira ou admitam tê-la escrito de maneira fria e matemática, utilizando regras de composição e manipulando o texto de maneira a atingir determinado público-alvo. Ou, de certo modo, sabemos que é assim que ocorre sob o domínio do monopólio da indústria cultural, não só em relação à música, mas também em relação à moda e ao cinema, entre outros.

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

Em suma, podemos concluir que o que coloca um artista em papel de herói no universo de *South Park* é sua postura anticomercial, muito mais do que o fato de pertencerem a um nicho de mercado apreciado (ou seja, ser roqueiro não lhe fará escapar ileso do programa, é preciso mais). Tanto *Radiohead* quanto *Metallica* são bandas de rock e, no entanto se posicionaram de formas completamente diferentes em relação ao surgimento dos meios digitais de reprodução e compartilhamento de arquivos. Ao passo que o *Radiohead* soube se adaptar ao formato e à possibilidade de ter suas canções compartilhadas gratuitamente, oferecendo inclusive a possibilidade de que nada fosse pago pelas canções dentro de seu próprio site, deixando o ônus ético a cargo do consumidor. Já o *Metallica* tomou as dores da indústria e viu seu prestígio desabar, tendo perdido uma série de fãs, que inclusive destruíram camisetas e CDs da banda em represália a sua atitude de processar o *Napster*. Em última instância, segundo Stan e Kyle, cabe ao artista separar sua arte da indústria e deixar que os executivos preocupem-se com o problema da pirataria e dos *downloads* ilegais. Ao artista cabe concentrar-se em fazer o seu trabalho, ou sua arte, da maneira mais honesta possível, mesmo que para isso precise ignorar até mesmo o seu “próprio” público, pois só assim poderá produzir arte genuína.

## 2. O PARADOXO DA ARTE NO MUNDO ADMINISTRADO

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

234 Enquanto produto cultural, *South Park* encontra-se preso numa fórmula mercadológica, a estrutura seriada. Formato proeminente nas televisões norte-americanas e, por isso mesmo, extremamente banalizado. Se por um lado, seu inacabamento e sua falta de compromisso com a grande narrativa histórica podem ser criticados negativamente dentro do registro adorniano, por outro lado o próprio Adorno identificou que: “os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras ressoa o terror mais radical”. (Seligmann-Silva, 2010, p. 97). A proposição de Adorno identifica uma alteração profunda no terreno da estética, não mais sujeita ao primado do iluminismo: “essencial é pensar com Adorno essa nova passagem artística a partir da noção de sublime [...] o que entra na cena artística agora é a *mise en scene* de vidas danificadas, fragmentadas e esmagadas pelo real da história” (Seligmann-Silva, 2010, p. 97).

Ainda sobre a obra de arte no século XX, o que foi observado foi uma profunda alteração no registro estrutural da arte e da literatura, onde “não se trata mais de pensar em uma construção de retóricas realistas, mas de uma quase antiestética da ruína e do fragmento”. (Seligmann-Silva, 2010, p. 84):

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

Dessa forma, não nos furtamos à audácia de atribuir a *South Park* o mérito de figurar como uma das mais importantes obras de arte do final do século XX. Além disso, assim como a crítica adorniana, a crítica efetuada em *South Park* elege como alvo os ícones do *star system* contemporâneo, numa atitude que faz eco à proposição de Adorno. Adorno identifica como traço constituinte da crítica radical justamente a presença dessa aporia em detrimento da sociedade: “Adorno tinha muito claro que a crítica radical deve ser necessariamente aporética e não se furtava diante dessa situação, de certo modo angustiante, em que se situa esse pensar.” (Seligmann-Silva, 2010, p. 105). Além disso, ele identifica a necessidade estrutural da manifestação aporética da obra de arte. Outro aspecto de proa do programa é a manifestação constante de uma aporia trágica: “A própria obra de arte, de resto, está submetida a esta aporia: ela deve ser autônoma e contrapor-se à sociedade, ainda que, ao afirmar-se como autônoma, se apresente como ideologia” (Seligmann-Silva, 2010, p. 105).

Uma figura de linguagem comum na retórica norte-americana recorrente no cinema e na televisão é: “nós teremos que concordar em discordar”<sup>6</sup>. Todas as vezes que essa referência é posta em cena é com o intuito de acabar com uma discussão logo no começo, demonstrando a inércia e falta de disposição em defender sua posição:

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

<sup>6</sup> We have to agree in disagree (tradução literal).

Žižek enxerga com olhar crítico a apregoadada liberdade pós-moderna, uma vez que, como dito anteriormente, estabelecer todos os discursos como válidos teria o mesmo efeito que invalidá-los. Essa pretensa liberdade de pensamento que o pós-moderno possibilita seria o estrategema perfeito para inviabilizar a ação prática: a liberdade de pensamento não somente solapa a servidão social real, mas na verdade, a sustenta. (ŽIŽEK, 2002, p. 17). Apesar de sua radicalidade, entende-se que essa crítica opera no sentido de restituir certa hierarquia que foi desestabilizada na passagem do pensamento moderno para o pós-moderno:

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

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

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

## 3. SOUTH PARK COMO TRAGÉDIA

Existe uma necessidade constitutiva do sátiro em desdenhar dos discursos totalizantes, de orientação centrífuga. Em *Blame Canadá*, Tony Johnson-Woods explora três teorias distintas em torno da questão do cômico:

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

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

É digno de nota que Adorno, ao refletir sobre esse movimento das artes em direção ao sublime, fale também, como vimos, de uma superação do trágico por meio de sua aproximação (e fusão) com o cômico. O cômico, desde a antiguidade, era o

gênero que permitia a apresentação do “baixo” que a tragédia clássica vetava em suas representações. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 117).

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

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

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

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

Portanto, para Williams, o pós-moderno seria um período essencialmente trágico, uma vez que é

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

(...) o asqueroso como limite do estético: sua aparição nas artes significaria a quebra da ilusão estética e a aparição da própria natureza. É justamente disso que se trata na arte contemporânea. Seu dispositivo visa a uma dissolução das molduras, da cena que traça os limites entre o dentro e o fora, o público e o privado, o externo e o íntimo, a natureza e a cultura. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 94).

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

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

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

Žižek propõe falarmos de uma *paixão do real*, que determinaria a tônica do século XX, tema que será explorado mais profundamente a seguir. Por enquanto nos mantemos somente na questão da possibilidade de leitura do programa como espaço de tematização da tragédia contemporânea. Entendemos que seguindo os critérios operados pelos três autores (Adorno, Williams e Žižek), uma obra para ser trágica precisa contemplar os seguintes elementos: quebra de parâmetros clássicos através da inclusão do grotesco, da aporia e da alteração do real, confrontando assim um *eu-sociedade* e um *eu-natureza*, bem como a remoção de camadas ideológicas no âmbito discursivo. São justamente esses os elementos presentes com mais regularidade na constituição da série: a própria estética inacabada do desenho e os movimentos truncados dos personagens operariam a partir da lógica da desconstrução fragmentária que Adorno propõe. Outro exemplo disso está nas constantes mortes de Kenny: *cartoons* trabalham com dois conceitos que são a supressão da realidade (quando o personagem está andando e o solo acaba, ele anda mais cinco passos e somente ao olhar para baixo e perceber que vai cair é que ele realmente começa a despencar) e a supressão cronológica (a impressão de que o tempo não passa naquele universo). O perpétuo morrer/ reaparecer de Kenny impede que a série possa ser colocada numa perspectiva cronológica, pois cronologicamente ela não faria sentido. Também já foram trocados de presidente nos EUA por três vezes e todos eles apareceram em algum momento no programa e, no entanto, os alunos ainda frequentam a quarta série. Outro indício

seria a aporia manifesta em relação aos discursos de autoridade, em que não se espera dos líderes sociais realização significativa de nenhuma natureza: Bush é retratado como um idiota (No episódio *A ladder to heaven*, um jornalista pergunta para Bush se ele está “chapado” ou se ele é simplesmente muito estúpido e Bush responde apenas que “chapado” ele não está). Clinton, é retratado como um pervertido sexual que frequenta uma terapia de grupo unicamente com o intuito de aprender como continuar sendo pervertido e não ser flagrado, Al Gore um lunático que pensa ser um super-herói (com direito a capa vermelha, numa analogia clara ao super-homem: Al Gore anda com os braços esticados para cima, como geralmente as crianças fazem para imitar o super-homem), bem como a própria estagnação de Jesus Cristo, que na série é um reles morador da cidade e apresentador de um *Talk-show* da TV Comunitária. No episódio *A little bit country*, é postulado que o fundamento dos Estados Unidos seria dizer uma coisa e poder fazer outra completamente diferente (o episódio alude a invasão do Iraque). Em suma, centenas de outros exemplos da aporia manifesta nas narrativas de *South Park* poderiam ser citados.

#### 4. CONCLUSÃO: A PAIXÃO PELO REAL EM *SOUTH PARK*

Žižek define o século XX como um momento histórico de paixão pelo real, em contraposição ao grande projeto moderno do século XIX, definido como século das utopias (políticas, sociais, científicas, tecnológicas, etc.). Para ele: “*o momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do real como oposição à realidade social diária - o real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade*” (2002, p. 19). É importante que se tenha em mente a distinção entre «real» e «realidade». A realidade, entendida em termos lacanianos, é uma trama simbólico-imaginária composta por palavras e imagens, ao passo que o Real é justamente aquilo que não encontra representação psíquica (COUTINHO, M. A e FERREIRA, N. P. 2011, p. 32), que não foi simbolizado. Esse conceito de paixão pelo real dialoga com outras teorias relativas à pós-modernidade, desde a concepção de abso-

luta transparência (cf. Adorno) ou de pós-ideologia que caracterizaria este século. Versa Adorno que “a sociedade, injustamente censurada por sua complexidade, transformou-se em algo demasiadamente transparente”. (ADORNO *apud* SAFATLE, 2008, p. 11). Essa transparência pode ser entendida como a falta de pudor do poder hegemônico em dispensar a maquiagem de seus mecanismos ideológicos. Nesse registro é possível compreender o desenvolvimento de uma estética da violência, seja política, sonora, visual, etc. Basta olharmos ao nosso redor e perceberemos como os discursos publicitários, musicais, esportivos, etc. incorporaram determinada dose de violência. A nova febre esportiva atende pelo nome de MMA<sup>7</sup> e oferece aos espectadores verdadeiros espetáculos de selvageria num ringue octogonal cercado por um alambrado, onde lutadores de estilos diferentes se agredem como se fossem inimigos mortais, para depois se abraçarem como velhos amigos.

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

A leitura atenta dos tópicos anteriores deve sustentar a tese de que *South Park* é um dos expoentes dessa poética da violência a que tanto se presta nosso momento histórico. Em todos os episódios há algum tipo de violência, desde a repetitiva morte de *Kenny* ou dos comentários anti-semitistas que *Cartman* direciona para *Kyle*.

O que Žižek desenvolve com perspicácia é a percepção de que esta paixão pelo real transforma-se em mero semblante do real. Conforme Safatle assinalou no posfácio da mesma obra, “a astúcia dialé-

tica de Žižek lhe permite demonstrar como tal paixão pelo Real inverteu-se necessariamente em seu contrário, anulando seu verdadeiro potencial corrosivo” (SAFATLE *in* ŽIŽEK, 2002, p. 186). Dessa paixão pelo efeito espetacular do Real resulta numa paixão falsa, em que a busca incessante pelo real “transforma-se no estratagema perfeito para evitar o confronto com ele” (ŽIŽEK, 2002, p. 39). Portanto, seria a zombaria praticada por *South Park* apreciada pelas mesmas pessoas que agem como se as celebridades efetivamente fossem, de alguma maneira, especiais? Caso a resposta se suponha afirmativa, então não só a efetivação da crítica não seria possível, como ousamos ir além e afirmar que impediria os espectadores de confrontarem a fantasia que legitima a autoridade das celebridades, conforme dito por Žižek: “hoje os crentes são assim – zombam de suas crenças, apesar de continuar a praticá-las, ou seja, apoiam-se nelas como a estrutura oculta de suas práticas diárias” (2002, p. 90).

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

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

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

Lembremo-nos agora da proposição de Deleuze e Guattari de que o capitalismo é capaz de abarcar “tudo aquilo que lhe escapa”. (DELEUZE e GUATTARRI,

1997, p. 156). Essa proposição parece ilustrar perfeitamente o funcionamento da ideologia hoje:

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

Esse parece ser o aspecto fundamental de crítica ao programa *South Park*. Em detrimento de todo o potencial corrosivo de seu discurso, a série encontra-se inserida no espaço da grande mídia, em horário nobre e, portanto, legitimada pela ideologia dominante. Seu discurso encontra-se colonizado pelo *modus operandi* da indústria do entretenimento e oferece aos expectadores meia hora semanal de “imersão prazerosa nos excessos contemporâneos”. Além disso, pode e consegue ser distribuído livremente pela internet. A sagacidade da atitude capitalista reside em não censurá-lo de forma nenhuma e, dessa maneira, esvaziá-lo de seu verdadeiro potencial corrosivo:

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

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

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.

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

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

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2009, 14ª edição.

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

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

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

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

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

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

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Recebido em 28 de março de 2016.

Aprovado em 18 de maio de 2016.

7 (Mixed Martial Arts: Artes marciais misturadas (tradução literal).