

NA ROTA DO ESCÁRNIO E DO MALDIZER: A SÉRIE PORTUGUESA *BICHA DO DEMÓNIO*

ON THE ROUTE OF DERISION AND COURSE: THE PORTUGUESE INTERNET SERIES *BICHA DO DEMÓNIO*

JORGE VICENTE VALENTIM*

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo a leitura da série portuguesa *Bicha do Demónio* (2009-2010), produzida exclusivamente para divulgação na rede pelo site Youtube, tomando como ponto de partida a presença de uma veia satírica, observada sob dois aspectos: o primeiro, enquanto continuidade de uma tradição literária e cultural do escárnio e do maldizer; e o segundo, como exposição direta das subjetividades sexuais, bem como das multiplicidades do universo homossexual português.

PALAVRAS-CHAVE: escárnio, maldizer, intertextualidade, cultura portuguesa, *Bicha do Demónio*.

ABSTRACT: This essay aims to read the Portuguese internet series *Bicha do Demónio* (2009-2010), produced exclusively for dissemination on the network by Youtube, taking as a starting point the presence of a satirical vein, observed under two aspects: the first, while continuity of a literary and cultural tradition of derision and evil saying; and the second, as a direct exposition of sexual subjectivities, as well as the multiplicities of the Portuguese homosexual universe.

KEYWORDS: derision, course, intertextuality, Portuguese culture, *Bicha do Demónio*.

* Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP).

*Para o amigo Mário Cesar Lugarinho, que, numa noite fria de Lisboa, regada a vinhos e queijos, no Bar 3, me apresentou esta **Bicha** portuguesa e os seus seguidores.*

É indicado ver-se na sátira o propósito de iludir o juízo crítico que pretende raptar ao exame do facto e à consideração dos argumentos. Psicologicamente é a técnica mais eficaz para evitar a imparcialidade do exame crítico, exautorando a pessoa satirizada de qualquer espécie de prestígio e conquistando adeptos para esse objetivo pela alegria do reconhecimento e pela cumplicidade que o riso estabelece.

Natália Correia, Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica.

Prova, e bem concludente, do largo uso e funda predilecção que teve entre nós a maledicência está nas numerosas designações empregadas no século XIII para “dizer mal de alguém ou escarnecer”: fazer jogo, apoer, escarnir, escarnecer, chufar, desdizer, posfaçar, profaçar, travar.

M. Rodrigues Lapa, Lições de Literatura Portuguesa.

Dentro da História da Literatura Portuguesa, a produção cultural feita sob o signo do escárnio e do maldizer constitui uma tradição presente e devidamente consolidada desde os tempos da Idade Média com as cantigas satíricas dos Trovadores Galego-Portugueses (CASTRO, 2001; CORREIA, 1978; DIAS, 1998; LAPA, 1973; SARAIVA e LOPES, 2001). A partir dessa primeira raiz, de cariz crítico, irreverente e rasurante de uma ordem potencialmente controladora, o lastro satírico propaga-se e estende-se desde um Gil Vicente (no século XV), um Bocage (no século XVIII) e um Camilo Castelo Branco (no século XIX) até uma Natália Correia,

um José Vilhena e um Miguel Esteves Cardoso (já na contemporaneidade dos séculos XX e XXI), por exemplo.

Ora, tal ocorrência não constitui uma prerrogativa exclusiva do universo português. Ainda que, neste contexto, essa tradição possua um campo amplo de estabelecimento do gênero em questão, não podemos esquecer a lição de Georges Minois, ao defender que o riso e suas implicações críticas de teor político-social se organizam como um “fenômeno global” (MINOIS, 2003, p. 20), expansivo a diversos grupos dentro da grande geografia contemporânea, a ponto mesmo de levar Gilles Lipovetsky a considerar, em concordância com as perspectivas do historiador francês, que os diferentes contextos locais e atuais se encontram imersos numa “sociedade humorística” (LIPOVETSKY, 2006, p. 23).

Observando tais efeitos colaterais dessa tradição do escárnio e do maldizer (o riso, a sátira, o humor e a caricatura, por exemplo) dentro do cenário português contemporâneo, alguns casos poderiam ser elencados como referências paradigmáticas desse gênero. Dentre os muitos que o cenário cultural lusitano oferece, recolho, especificamente, alguns dos aforismos monológicos de Natália Correia, em *Uma estátua para Herodes* (1974), em que proclama um ressurgimento da figura do infanticida bíblico em tempos pré-Revolução dos Cravos, subvertendo toda uma ordem patriarcal e machista vigente nas terras dos “barões assinalados” (CAMÕES, 1978, p. 59).

Numa atitude que poderia ser considerada escandalosa para os mais ortodoxos, Natália Correia, ao longo deste texto, discorre desde a “necessária satanização da criança” (CORREIA, 1974, p. 39) até uma ficcional fala aforística de Herodes, em que repudia por completo o papel procriador das relações sexuais. Na contramão dos ditames conservadores, para a autora de *Poemas a rebate* (1975), o sexo não poderia ser enterrado numa quadratura monolítica, cuja função única e exclusiva seria a procriação. Daí, a sua conclusão taxativa: “Não é possível que um homem se orgulhe de ter engendrado uma vaca e que desse orgulho faça uma obra-prima de imbecilidade e perfídia legal” (CORREIA, 1974, p. 39-40).

Seu exercício crítico, portanto, não se direciona à eliminação total de pequenos indivíduos dentro de uma sociedade, mas se centra na impossibilidade de entender o encontro entre dois corpos amantes como uma pura maquinaria de continuação da espécie. Ora, se a criança representa a presença concreta desse gesto, então, para defender as relações sexuais como cumprimento primeiro do

prazer, do desejo e do gozo humanos, sem qualquer outra finalidade consecutiva, na sua concepção, seria preciso extirpar a aura idealizada e idealizadora de tal membro dentro deste grupo social. Por isso, a revisitação a Herodes, o rei edomita judeu romano, responsável pelo massacre de crianças inocentes, acaba se tornando funcional para aquilo que a escritora entende como uma chave possível para recuperar a essência primeira e original das relações sexuais. Não será à toa, nesse sentido, que Natália Correia coloque ficcionalmente na boca de seu protagonista pensamentos como os seguintes:

Abençoadas as crianças que tanto se fazem odiar!

[...]

Louvemos os maus filhos. Eles dão aos pais a oportunidade de saberem até que ponto são idiotas.

[...]

Os homens superiores não se gabam de ter filhos extraordinários. Só o inferior pode proporcionar-se essa ilusão.

[...]

Tal como o crime, a criança não compensa (CORREIA, 1974, p. 131-139)

Medida radical, alguns poderão certamente pensar, a da escritora, que, em tempos pré-Revolução dos Cravos, anunciava uma nova forma de pensar os modelos heteronormativos dentro do contexto português. No entanto, seu gesto não poderá ser lido na clave da ruptura pelo viés do escárnio e do maldizer, na medida em que direciona a sua visão para expor o ridículo das “fraquezas e os defeitos da humanidade” (SHAW, 1982, p. 412)? Não será esta, talvez, uma forma de resgatar uma figura ligada à vileza, dentro da tradição ocidental judaico-cristã, para a transformar numa espécie de porta-voz de uma outra proposta de comportamento? E este, por sua vez, não rasuraria as maneiras mais conservadoras de lidar com as relações sexuais e com os desejos humanos?

Vale lembrar, como tive a oportunidade de frisar em outro ensaio (VALENTIM, 2016), que Natália Correia nunca fugiu a um debate ou a um posicionamento combativo quando o assunto em pauta é a liberdade de expressão nos seus mais distintos campos de atuação. Neste sentido, para além de *Uma estátua para Herodes* (1974), outros textos poderiam ser elencados como exemplos paradigmáticos dessa resistência às normatividades políticas em nome de uma nova

cultura do corpo e do prazer: *A madona* (1968), *Poemas a rebate* (1975), *A Ilha de Circe* (1987) e *As núpcias* (1992).

Se a escritora portuguesa marca o período cultural e político pós-1974 até pouco antes do entre-séculos XX-XXI, na literatura, no cinema e nas artes visuais, outros casos representativos podem ser detectados na esteira desta irreverência sobre os mais arraigados e fechados costumes portugueses. Em tempos mais recentes, surge a série audiovisual *Bicha do Demónio* (2009-2010), criada pela pessoa midiática *Forevernotyours@youtube*, cuja crítica principal parece, pelo menos a princípio, incidir sobre o difícil convívio entre os homossexuais e as travestis em certos cenários citadinos portugueses.

Ora, o que se depreende a partir desses breves exemplos é a constatação de que, se na literatura tal incidência tem já as suas raízes plantadas, cultivadas e com frutos maduros, não menos em outros campos das artes e da cultura essa mesma veia pode ser observada e sentida. Ainda mais se levar-se em consideração o campo de propagação das mídias dentro de um universo globalizado com fronteiras cada vez mais tênues no fluido e diluído território da internet e das redes sociais .

Ao abordar a questão da presença constante das imagens nas produções culturais do final do século XX, Tânia Pellegrini já chamava a atenção sobre a inserção de novas instrumentalidades na composição das materialidades literárias. De acordo com a ensaísta, “a ficção contemporânea, na sua grande maioria, hoje desenvolve temas relacionados à vida urbana, sendo que a antiga oposição campo/cidade quase desaparece” (PELLEGRINI, 1999, p. 212). Ainda que o ponto de partida das análises da pesquisadora esteja centrado na literatura brasileira, parece-me oportuno retomar esta ideia da fixação do espaço citadino como fonte motivadora das mais distintas e diversas formas de efabulação para pensar também o *corpus* aqui escolhido, na medida em que, como alguns escritores nacionais, é possível também perceber nas manifestações artísticas portuguesas “o estranhamento, o choque e a excitação dos grandes centros urbanos, só que *hoje quase totalmente mediados pela eletrônica*”¹ (PELLEGRINI, 1999, p. 212).

Neste sentido, fico a me interrogar se a iniciativa de parodiar um filme de sucesso estrondoso (*O senhor dos anéis*, de Peter Jackson, 2001-2003), baseado, por sua vez, numa obra ficcional de igual repercussão e produzida entre 1937

¹ Grifos meus.

e 1949 (*O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien), ou seja, em pleno cenário da Segunda Guerra Mundial, não poderá ser lida na contramão de uma seriedade diante do objeto audiovisual (os 14 episódios da série *Bicha do Demônio*²), qual seja, o riso imediato provocado pela caricaturização e pelo discurso das personagens.

Publicados a partir de 2007, os episódios da série, num primeiro momento, parecem não apontar para uma sequência lógica. No entanto, dispostos em ordem cronológica de apresentação, não será difícil perceber que existe, sim, uma coerência interna na montagem da trama. São, ao todo, 16 episódios, sendo 14 numerados em ordem crescente, porém, com datas diferentes de postagem, além de 2 episódios com variantes de títulos e 1 subdividido em 3 partes (Especial de Natal):³

Ep.	Título:	Data de postagem/YouTube
1	Gandalf contra a bicha do mal	27/08/2009
2	Gandalf vs. Prima da Bicha do Demônio	28/08/2009
3	A queda de Lídia	18/06/2007
4	A filha sai do armário	07/07/2007
5	O funeral da Bicha	07/08/2007
6	A última das Bichas do Demônio	02/10/2007
7	A nova ameaça	30/10/2007
8	A Bicha de Deus	11/02/2008
9	Traição e castigo	20/04/2008
10	A transformação da mana do ano da serpente [Variante: A transformação da cavaleira do ano da serpente]	28/06/2008 28/08/2009
11	A morte anunciada de Pussy Queen	11/10/2008
12	(Especial de Natal) [Variante: A Bicha foi premiada!]	28/08/2009 09/12/2015
13	(Especial de Natal 2)	28/08/2009
14	(Especial de Natal 3)	12/07/2010

Percebe-se pela tabela acima que, de 2007 a 2010, há uma certa recorrência na produção e na divulgação dos episódios da série, com uma interrupção de quase 5 anos, ressurgindo em 2015, com uma variante do título do episódio

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IBL_L5tmgrM&list=PLIQHUrM5a_9BsBB6512BFQSZ_c2t6Y7C>. Acesso em: 14 ago. 2018.

³ As informações da tabela seguinte, bem como da posterior, poderão ser encontradas na plataforma: <www.desciclopedia.org/wiki/Bicha_do_Demonio>. Acesso em: 14 ago. 2018.

12, mostrando a coroação da filha da Bicha do Demônio, em Hollywood, com a premiação do Oscar. Interessante observar que as datas sugerem um início não numa sequência ordenada e cronológica dos fatos narrados na trilogia *O senhor dos anéis*, já que o primeiro episódio divulgado foi exatamente o 3, cujo enredo baseia-se na queda de Lúdia (uma das Bichas do Mal – o Bruxo Mestre de Angmar, no original) diante de um dos espectros comandados por Sauron. Ao que parece, diante desta primeira cena, houve uma necessidade de recuperação da trajetória da protagonista da série, fazendo com que os seus criadores investissem num recurso de narrativa *in media res*, recuperando a ultrapassagem de Galdalf (o mago cinza) em A Velha de Branco ou a Irmã do Ano da Cabra. Daí o surgimento dos dois primeiros episódios (“Gandalf contra Bicha do Mal” e “Gandalf vs. Prima da Bicha do Demônio”).

Ainda que a sequência possa causar um certo estranhamento aos leitores do romance de Tolkien e do filme de Peter Jackson, fato é que existe, dentro dessa narrativa, na forma como fora disposta no Youtube, uma lógica interna que vai desde a transformação plena de uma de suas protagonistas (Gandalf, ou melhor, A Velha de Branco, que enfrenta a Bicha do Demônio – no filme original, Balrog, o espírito maligno antigo de chamas – e a vence numa batalha épica) até o castigo das Bichas marcadas pelo desgosto e pelo fracasso e a conversão da última remanescente desse lado maligno e sua premiação em Hollywood.

Não querendo roubar o prazer da leitura/observação do objeto em análise, é preciso, ainda, pontuar que várias são as categorias revisitadas pelo criador da série na montagem de suas personagens. Se, por um lado, os agrupamentos surgem dispostos em blocos antagônicos, como se verá a seguir, por outro, um dos seus protagonistas circula entre estes dois grupos (Mister Frodo), sublinhando uma espécie de comportamento pendular, mas sem uma preocupação de caracterização estereotipada da personagem homossexual, ainda que, no final da trama, a sua aparição como grande estrela e diva hollywoodiana sugira uma espécie de redenção.

Deste modo, parodiando toda a rede estabelecida pelas personagens da película cinematográfica, os grupos de personagens ficam assim dispostos:

Bichas P'lo Bem:	Bichas P'lo Mal:
Mistar Frodo [No original: Frodo]	Bicha do Demónio [No original: Balrog, o demónio das profundezas]
Galdalf, A Velha de Branco e Irmã do Ano da Cabra [No original: Galdalf]	Lídia Vanessa, a Prima da Bicha do Demónio [No original: Rei Bruxo de Angmar]
Sam [No original: Sam]	Smeagol da Conceição, a filha da Bicha do Demónio [No original: Smeagol ou Golum]
Estrangeira [No original: Legolas, o elfo]	A Avó e a Última das Bichas do Demónio [No original: Saruman, o Mago Branco]
Irmã do Ano da Serpente [No original: Aragorn, o herdeiro de Isildur]	Pusse Pachacha [No original: comandante dos soldados Orcs]
Liliana Marisa [No original: Arwen Undómiel, filha de Lord Elrond e pretendente de Aragorn]	Pussy Queen, a Rainha Suprema das Gretas [No original: Denethor, último Regente de Gondor, pai de Boromir e Faramir]
Lili Passarete [No original: Elrond, Lord dos Elfos]	Pituxa [No original: a aranha gigante que envenena Frodo Baggins]
Jubileu, uma das 5 fufas anãs [No original: Peregrin Took, amigo de Frodo]	
Suelly, a fufa anã mais submissa [No original: Meriadoc Brandebuque, um dos amigos de Frodo]	
Bicha vinda do Porto, a mais machona das fufas anãs [No original: Gimli, o anão]	
A Velha, a principal das fufas anãs [No original, Bilbo Baggins]	
Bicha de Deus, ou Janacira Tamanuá [No original: Lady Galadriel, a Senhora dos Elfos]	

Como na trama de Tolkien, adaptada para o filme de Jackson, os grupos de personagens de *Bicha do Demónio* são subdivididos maniqueisticamente, com agentes do lado positivo que se digladiam em nome de um bem-estar comum e com um senso de conjunto e de comunidade que remetem ao ambiente lisboeta. Se o texto original situa as criaturas dentro de um tempo-espaço imaginário, numa Terra-Média distante e antepassada, a série fílmica reconfigura essa situação ao colocar todos os diálogos direcionados em situações bem localizadas nos meandros dos bairros de Lisboa, bem como nos diversos ambientes do seu

bas-fond. Assim, como se depreende da disposição da tabela acima, há personagens de diversas categorias, desde os homossexuais, em franco confronto com as travestis, transexuais e *drag queens*, para além das lésbicas, das caminhoneiras, dos bissexuais, dos ursos, das bichas estrangeiras, dos *sugar daddies* e das fashionistas, dentre outros tipos.

Ainda que a trama em si constitua uma paródia de um universo que remete à ambiência medieval, todo o repertório dos diálogos traçados pelas personagens não deixa de tecer uma vívida memória cultural dos anos de 1980, com referências diretas à vida lisboeta na época dos anos mais frutíferos da contracultura (CARDOSO, 1982), momento sucedâneo ao advento que demarcou uma liberdade nos costumes sociais e afetivos (a Revolução dos Cravos, de 25 de Abril de 1974). Ao mesmo tempo, não deixa o seu criador de estabelecer uma homenagem a uma cultura queer contemporânea, extremamente efervescente na vida noturna urbana e marcada pela presença de atores e agentes de novas subjetividades e diversidades sexuais.

Importa-nos, no entanto, destacar que, a partir do conflito entre homossexuais e travestis que precisam dividir espaços em comum, como a Boate Finalmente, no Príncipe Real, e os seus palcos de atuação para shows de transformismo e dublagem, bem como suas incompatibilidades e suas disputas, sobretudo, no alcance aos alvos masculinos que ficam à disposição nos pontos de engate, a trama de *Bicha do Demónio* aposta numa bem-sucedida paródia de algumas cenas selecionadas da famosa trilogia cinematográfica e as recontextualiza dentro das problemáticas e complexas relações sociais entre diferentes atores cidadãos. De um lado, as bichas do mal, ligadas a uma atitude homossexual mais masculina e bruta, de outro, as do bem, defensoras de uma expressão mais livre e feminina dos gestos e das atitudes nas relações sociais.

Percebe-se, portanto, nesse jogo intertextual, uma presença de determinados procedimentos estético-literários na consecução fílmica, cuja paródia, para além daqueles efeitos imediatos já citados, estabelece um diálogo não apenas com o filme em questão, mas também abre espaço para repensar, num primeiro plano, as ilações poéticas advindas de uma tradição satírica sob o signo do escárnio e do maldizer, e, num segundo momento, as próprias situações socioculturais entre os diferentes agentes que performatizam o universo homossexual português.

Não se trata, aqui, de inferir, categoricamente, que uma criação inventiva midiática tão sintomático de gestos de rasura e resistência possa ser engessada

dentro de uma categoria tradicional. No entanto, dados os recursos utilizados na sua consecução, fico a me interrogar se uma proposta tão explícita em escarnecer comportamentos desviantes da norma (já pelo viés regulador também considerados como marginais) não poderia ser lida sob o signo da carnavalização que Linda Hutcheon (2010) propôs para ler certas narrativas contemporâneas.

Ao apelar para a cultura *pop* e seus mecanismos, de acordo com a ensaísta canadense, a narrativa contemporânea abre espaço para indagar os seus próprios instrumentos de construção. Por isso, a metatextualidade e a carnavalização revelam-se como modos de condução eficazes para métodos comparativos entre diferentes instâncias efabuladas, logo, “a ambivalente imperfeição da ficção contemporânea talvez também sugira que o mundo medieval e o mundo moderno não sejam tão fundamentalmente diferentes como preferimos pensar” (HUTCHEON, 2010, p. 260).

Seguindo essa lógica de pensamento, entre os embates das personagens tolkianas de *O senhor dos anéis* e as tramas das bichas (lisboetas) do bem e do mal, em *Bicha do Demônio*, não existam uma diferença tão gritante, mas suas aproximações sejam possíveis a partir de um olhar queerizante lançado pelo criador da série.

Daí que as inferências de Haroldo de Campos e sua teoria da transcrição podem fornecer um caminho possível de análise para o objeto aqui eleito de nossas reflexões, na medida em que o conceito criado pelo crítico e poeta brasileiro intenta definir a tradução de textos criativos como uma espécie de recriação, ou criação paralela, autônoma, porém, recíproca e que “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade. O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 2004, p. 45).

No caso específico de *Bicha do Demônio*, não seria possível pensar a transcrição como a ocorrência de uma tradução irrespeitosa e não literal do filme *O senhor dos anéis*? Valendo-se da materialidade imagética, mas subvertendo-a na ordem do discurso, a produção fílmica investe num redimensionamento da trama, sobretudo, porque altera a língua oficial veiculada pelas grandes produções hollywoodianas (a inglesa), passando, agora, a ser a portuguesa, e com legendas que reforçam a dicção das personagens, reconfiguradas num universo

especificamente lusitano e homossexual, com suas implicações, complexidades e subjetividades.

Interessante observar que, por esse ponto de vista, a série portuguesa não deixa de lançar mão daquele efeito de enxerto, de apropriação, característico do exercício intertextual da escrita literária. Segundo Antoine Compagnon,

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de toma-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 1996, p. 29)

Ou seja, a *bricolage*, aquele efeito de recorte e de recolocação de determinadas citações, acentua um jogo lúdico de referências que entram e saem livremente no bordado tecido pela série *Bicha do Demónio*, fazendo com que as imprevistas descontinuidades apontadas entre as imagens e os discursos veiculados pelas personagens sejam neutralizadas em nome de uma coerência contextual, qual seja, a de provocar, interrogar e criticar o cenário contemporâneo português e a inserção de toda uma gama do universo homossexual a partir da produção artística sob o signo do escárnio e do maldizer.

Muito mais, portanto, do que uma caricatura dos diferentes tipos que povoam o mundo do *bas fond* lisboeta ou de uma banalização do riso numa vertente facilitadora e superficial, acreditamos que a série *Bicha do Demónio* poder ser lida, sim, sob o viés do gênero satirizador, que consagra as personagens nas suas subjetividades sexuais, configurando também, à sua maneira, uma forma de entender a contemporaneidade portuguesa na sua dimensão humana e universal, sem descartar as interferências que os tipos sociais impõem. Neste sentido, a série não deixa de se constituir, também, como uma categoria de narrativa contemporânea carnalizadora, tal qual proposta por Linda Hutcheon, na medida em que as personagens homossexuais estão relacionadas a, desestabilizam as e interferem nas “estruturas de poder político e econômico” (HUTCHEON, 2010, p. 267).

Ora, ao analisar as múltiplas ocorrências do erótico e do satírico nos cancioneiros e na poesia portuguesa, Natália Correia, com a sua sempre habitual sensibilidade e erudição, chamava a atenção, já em 1965, para a singularidade deste gênero nos meandros da literatura até então produzida. Segundo ela: “Na nossa sátira [a portuguesa], preponderantemente escabrosa, o cómico reside menos no conteúdo, do que na sua expressão verbal. Dir-se-ia mesmo ser esta que tece aquele, que se enriquece sempre pela fantasia do verbo” (CORREIA, 1999, p. 24).

Interessante observar que, neste sentido de uma apropriação da expressão verbal, em que também se insere aquela transcrição do intertexto fílmico de *O senhor dos anéis*, a série *Bicha do Demónio* não deixa de estabelecer um diálogo intertextual com esta consolidada tradição de uma sátira que se constrói pela e na “fantasia do verbo”. Se assim não fosse, como explicar, então, as nuances preponderantemente escabrosas e críticas dos diálogos estabelecidos entre as personagens da série e de sua contextualização a situações sociais das diferentes esferas do mundo homossexual português?

Vale destacar que esta predileção pelo repertório satírico constitui um gesto que acena positivamente para um “precioso repositório da crónica escandalosa da época” (CORREIA, 1978, p. 46). Válido para os cancioneiros dos trovadores medievais, não o será menos válido para outros tempos e outros cenários culturais, como este, da contemporaneidade do início do novo milênio, onde as novas tecnologias e formas de divulgação das artes e dos campos dos saberes pulverizam e disseminam os conteúdos no contexto globalizado, além de lhes proporcionar novas configurações e roupagens outras de manifestação.

Se, como bem pontuou Natália Correia, a sátira constitui um eficaz instrumento de desautorização e ridicularização do objeto alvo (CORREIA, 1999), nota-se na composição dos episódios dessa série um fenômeno muito particular. As personagens subdivididas em grupos antagônicos acabam por desvelar situações risíveis e, no mínimo, incompreensíveis ao leitor ingênuo, na medida em que a disputa pela conquista do espaço desejado (os palcos e a Boate Finalmente) e dos homens que nela circulam atrás dos seus respectivos objetos de prazer ganha uma configuração caricatural, seja pelas expressões utilizadas nos diálogos, seja pela própria alteração da voz emitida por cada uma das personagens. No entanto, ao lado dessas caricaturas, não se poderá pensar numa espécie de representação eficaz de um embate que, longe da efabulação risível, faz parte do cotidiano de diferentes atores das paisagens noturnas lisboetas? Não será

esse recurso irônico a grande arma de construção dessa série fílmica, na medida em que caricaturiza, ridiculariza mas, ao mesmo tempo, não desautoriza as suas criaturas porque as faz protagonistas de uma crítica mordaz e pontual dentro das relações sociais noturnas de Lisboa?

Nesse sentido, gosto de pensar que esses recursos não só coabitam o mundo construído por aqueles poetas portugueses de outrora sob o signo do escárnio, como bem postulou Natália Correia (1999), mas também criam ressonâncias trans-históricas contínuas, sobretudo, a partir de uma “especial predileção pelos cantares de maldizer” (CORREIA, 1978, p. 46), onde a transcrição da série *Bicha do Demónio* também preencheria tal prerrogativa, ainda que os seus meios de circulação não sejam exatamente os mesmos das obras impressas e lidas. Fato é que a construção das personagens, com suas reapropriações em universos dispostos de forma maniqueísta (Bichas P’lo Bem x Bichas P’lo Mal), evidencia essa maneira escabrosa e satírica de representar o mundo do *bas fond* português.

Expressões e diálogos como “Sua bicha velhaca! Não passarás!!!”, “Deslarguem-me fufas! Gandalf!”, “Aí vou eu, Bicha do Demónio. Vou-te matar... vou-te por uma rolha no ânus... e vou-te mandar pá tu terra que eu não quero cá paneleirices dessas...” e “Prima da Bicha, vou te penetrar!” podem até soar, numa primeira leitura, como clichês e lugares-comuns, no entanto, é exatamente sob esse primeiro efeito que a série se enriquece em virtude dos deslocamentos efetuados a partir da *bricolage* dessas falas com as sequências retiradas de *O senhor dos anéis*.

Neste sentido, tradição e modernidade unem-se no exercício transcriador da série *Bicha do Demónio* na medida em que a retomada desse gosto pelo escárnio e pelo maldizer encontra novos espaços de ancoragem e agenciamento para além do poético, aportando no campo das imagens, do cinema e da livre remoção da “fantasia do verbo” (CORREIA, 1999, p. 24).

Se o “riso protege contra a infelicidade” (MINOIS, 2003, p. 610), como nos faz crer Georges Minois, então, talvez seja essa a grande arma da série portuguesa *Bicha do Demónio*, a de proteger tanto os leitores incautos quanto os cautelosos dos malefícios de uma seriedade sisuda e comportada em demasia. Já nos primeiros anos da primeira década do século XXI, vivendo na era da globalização consolidada e da propagação irrestrita dos meios midiáticos, *Bicha do Demónio*, na sua aparente simplicidade, parece indicar exatamente o caminho a ser ado-

tado pelos sujeitos de língua portuguesa: resistir ao esvaziamento das relações afetivas e sociais diante de uma massificação das tecnologias acessíveis, sem entrar em hierarquizações ou tentativas de uma mudança de pensamento. Afinal, na esteira da afirmação de Minois, ler os procedimentos de criação da série *Bicha do Demônio* na perspectiva de assumpção de uma necessária e boa dose de humor pode ser o indicativo de que cada um tem a capacidade de buscar a própria felicidade sem querer mudar a opinião alheia ou condenar os caminhos escolhidos para uma realização plena.

Referências

- BICHA DO DEMÔNIO*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBL_L5tmgrM&list=PLiQHUrsm5a_9BsBB6512BFQSZ_c2t6Y7C>. Acesso em 12 de julho de 2017>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. In Antônio José Saraiva (Org.). Porto: Livraria Figueirinhas/Rio de Janeiro: Padrão Livraria e Editora, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARDOSO, Miguel Esteves. *Escritica pop: um quarto da quarta década do rock 1980-1982*. Lisboa: Querco, 1982.
- CASTRO, Francisco Lyon de (ed.). *História da literatura portuguesa*. Das origens ao Cancioneiro Geral. Lisboa: Publicações Alfa, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- CORREIA, Natália. Prefácio. In *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona, 1999.
- CORREIA, Natália. Introdução. In *Cantares dos trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa, 1978.
- CORREIA, Natália. *Uma estátua para Herodes*. Lisboa: Arcádia, 1974.
- DIAS, Aida Fernanda. *História crítica da literatura portuguesa*. Idade Média. Lisboa: Verbo, 1998.
- HUTCHEON, Linda. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. In RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. Tradução de Vera Alves. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 257-277.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Época Medieval. 8 ed., revista e acrescentada. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.

- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.
- SARAIVA, António José; LÓPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.
- SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução e adaptação de Cardigo dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- VALENTIM, Jorge Vicente. *“Corpo no outro corpo”*: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EdUFSCar, 2016.