REVISTA DE HUMANIDADES, TECNOLOGIA E CULTURA
Faculdade de Tecnologia de Bauru. **ISSN 2238-3948.**

UM CINEASTA QUE ESCREVE: ANÁLISE DA OBRA LITERÁRIA "FUEGO EN LAS ENTRAÑAS", DE PEDRO ALMODÓVAR

A FILMMAKER WHO WRITES: ANALYSIS OF THE LITERARY WORK "FUEGO EN LAS ENTRAÑAS", BY PEDRO ALMODÓVAR

Gabriel Adams Castelo Branco Aragão [1]

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo principal analisar a obra literária "Fuego en las entrañas", escrita pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar e publicada em 1981. Visa-se, assim, a poder reconhecer o que há por trás de sua narrativa que a torna tão facilmente particulares e que, consequentemente, faz com que elas sejam prontamente reconhecidas como almodovarianas. A partir disso, busca-se compreender o que levou Almodóvar a abandonar a produção literária para concentrar a expressão e o desenvolvimento de seu repertório artístico, quase exclusivamente, por meio da linguagem do cinema. Para tanto, é necessário reconstruir o percurso do momento cultural e político em que Almodóvar surgiu enquanto produtor da cultura, ou seja, compreender a Movida Madrileña, que, para autores como Hidalgo (2009), Strauss (2008), Cañizal (1996) e Vidal (1988), foi um movimento de contracultura surgido na Espanha, sobretudo em Madri, ao final da década de 1970 e início dos anos 1980, com o intuito de ressignificar a produção cultural, de modo geral, no país. Analisando os repertórios da obra literária em questão, tenta-se confirmar a hipótese de que Almodóvar, embora tenha se especializado na linguagem cinematográfica, também se destacou como escritor literário em um contexto múltiplo de linguagens artísticas tal como o da Movida Madrileña, movimento no qual tanto se destacou enquanto produtor cultural.

Palavras-chave: Almodóvar; Movida Madrileña; contracultura; Fuego en las entrañas.

[1] Doutorando em Filologia Espanhola pela Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha. Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás.

ABSTRACT: The main objective of this work is to analyze the literary work "Fuego en las entrañas", written by the Spanish filmmaker Pedro Almodóvar and published in 1981. The aim is, therefore, to be able to recognize what is behind its narrative that makes it so easily particular and which, consequently, causes them to be readily recognized as Almodovarian. From this, we seek to understand what led Almodóvar to abandon literary production to concentrate the expression and development of his artistic repertoire, almost exclusively, through the language of cinema. Therefore, it is necessary to reconstruct the course of the cultural and political moment in which Almodóvar emerged as a producer of culture, that is, to understand Movida Madrileña, which, for authors such as Hidalgo (2009), Strauss (2008), Cañizal (1996) and Vidal (1988) was a counterculture movement that emerged in Spain, especially in Madrid, in the late 1970s and early 1980s, with the aim of re-signifying cultural production, in general, in the country. Analyzing the repertoires of the literary work in question, we try to confirm the hypothesis that Almodóvar, although he specialized in cinematographic language, also stood out as a literary writer in a multiple context of artistic languages such as that of Movida Madrileña, a movement in which stood out as a cultural producer.

Keywords: Almodóvar; Movida Madrileña; counterculture; Fuego en las entrañas.

INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste trabalho é o efeito da instigação de observar e analisar como Almodóvar se manifesta em uma linguagem narrativa pela qual não é tão conhecido: a literatura. Afinal, Almodóvar tem produzido discursos com sentidos diferentes, por meio de suas matérias artísticas, em ambos os meios narrativos, sobretudo no cinema. Literatura e Cinema são linguagens diferentes que mantêm, no entanto, semelhanças. Porém, o que mais há, além de semelhanças e diferenças, nas narrativas almodovarianas? O que faz com que uns produtos do campo da cultura sejam facilmente reconhecidos como possuidores da chancela distintiva de almodovarianos? Por que Almodóvar acabou abandonando a produção literária e preferiu percorrer os caminhos da linguagem cinematográfica?

O intuito é, nesse sentido, entender e explicar como a matéria artística de Almodóvar – e seu repertório em geral – se faz presente em sua obra literária publicada, *Fuego en las entrañas*, de 1981. Para tanto, é fundamental observar, em primeiro lugar, quais são os traços distintivos dos diversos gêneros cultivados por Almodóvar que têm feito com que suas obras sejam imediatamente reconhecidas como suas; isto é, visa-se classificar e analisar os elementos constitutivos do diferencial estilo almodovariano – modelos formais e conteúdos.

Nesse sentido, por um lado, será preciso discutir por que e como o artista espanhol criou uma linguagem distintiva e, por outro, será necessário reconstruir o sistema, isto é, o campo artístico e o campo literário, em que Almodóvar inseriu a sua produção, para analisar a novela em questão – *Fuego en las entrañas*. A hipótese é que a *Movida Madrileña*, como sistema, demandou repertórios em que se combinassem a linguagem verbal e não verbal e que isso derivou em que Almodóvar acabasse privilegiando a sua produção cinematográfica em detrimento da sua produção literária e musical.

A MOVIDA MADRILEÑA

O cinema na Espanha durante muitos anos esteve enfraquecido. A partir do final da década de 1930 até meados da década de 1950, foram poucos os filmes produzidos na Espanha considerados pela crítica como produções de qualidade, o que inclusive permitiu que surgisse o termo *españolada* para estigmatizar o cinema espanhol do séc. XX no geral. Certamente, essa escassez cinematográfica – e artística, de modo geral – decorreu das posturas oficiais do governo de então e da censura existente nesse período.

Esse retrato cultural do país está diretamente relacionado à censura por parte do governo da época, a ditadura franquista ou o Franquismo, regime político vigente na Espanha de 1939 até 1975 e chefiado por Francisco Franco, inicialmente baseado no fascismo e adaptado ao país por meio do movimento falangista. Durante esse período, as autoridades reprimiram os posicionamentos, as atitudes e os gostos tidos como rebeldes, libertinos ou imorais. Os critérios da censura estavam estreitamente vinculados à moral católica, a qual será alvo de muitas críticas de Almodóvar.

De todas as formas, a censura política impossibilitava que fosse feita qualquer menção direta e/ou indireta à prostituição, à homossexualidade, ao travestismo, ao adultério, ao aborto, à pederastia e demais "perversões sexuais", como se dizia, gerando uma repressão cinematográfica e cultural em proporções nunca anteriormente vistas na Espanha (RODRIGUES, 2011).

Com a morte de Franco, em 1975, surge então o período pós-franquista. Nesse momento, iniciou-se também um movimento de contracultura – a *Movida Madrileña* – que teve seu ápice em 1981. Esse movimento deu voz à cultura suburbana (*underground*) alternativa, que nada mais foi do que uma consequência previsível da realidade artística do país, que já vinha querendo manifestar-se bastante antes da morte do ditador, como indicam as *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*.

A mudança de regime político em 1978 e a influência, na Espanha, do turismo estrangeiro, sobretudo europeu, desde a década de 1960, permitiram que a *Movida*, já sem medo à repressão, crescesse significativamente e consolidasse a sua inerente liberalização ideológica e cultural. Como o próprio nome pressupõe, a *Movida*

Madrileña nasceu na capital espanhola; propagou-se rapidamente por quase toda a nação, o que fez com que também se tenha usado a expressão *Movida Española*, uma vez que a onda contracultural abraçou praticamente todo o país, em razão de identificação.

Consta na obra de Nuria Vidal (1988) uma entrevista concedida por Almodóvar à autora. Ele comenta os processos de criação de seus primeiros filmes, produzidos à luz da Movida. Vidal, ao tratar do segundo longa-metragem comercial, "Labirinto de paixões" (1982), afirma, logo na primeira pergunta sobre o longa, que é obrigatório falar da Movida ao analisar o filme (ibidem, p. 39). Como resposta, Almodóvar diz que não sabe exatamente a que se referem quando dizem "Movida", pois o termo nunca foi aceito pelos participantes do movimento, por não se reconhecerem nele.

Almodóvar afirma que a expressão é uma criação dos meios de comunicação e que o que realmente houve foi um grupo de pessoas que trabalhava em Madri, produzindo, na cultura, coisas muito modernas, especificamente entre os anos de 1977 e 1982, sendo todos conhecidos entre si: iam aos mesmos lugares e se divertiam com os mesmos motivos e propósitos (ibidem, p. 39-40). Ele comenta que, nesse período, a cidade era verdadeiramente livre devido ao fato de que o partido UCD (*Unión de Centro Democrático*) ocupara o poder no Estado.

João Eduardo Hidalgo (2009) destaca que a Movida foi um fenômeno urbano nacional, mas que se apresentou restritamente em algumas capitais espanholas, como Vigo, Bilbao, Barcelona, Sevilha e a já mencionada capital federal. Os socialistas passaram a fazer parte do poder político e isso fez com que a cultura jovem, alternativa e marginal, passasse a ter um espaço maior de representação e visibilidade. Nascia uma Espanha moderna ou, ao menos, aberta à modernização. O autor comenta que em Madri havia uma maior concentração de 'modernos' porque a intensidade da força de renovação foi ainda maior que em outras capitais, proporcionalmente ao sofrimento por que passaram durante a ditadura, uma vez que a cidade era a sede do poder central do Estado.

As ideias de Hidalgo (2009) convergem com o que Almodóvar afirma em Vidal (1988), quanto ao descompromisso dos envolvidos na Movida em criar um nome específico para o movimento. Hidalgo afirma que os implicados nesse abalo cultural diziam "*estamos de rollo*" ou "*yendo de movida*", esclarecendo que "*rollo*" se referia ao ambiente em que viviam, sendo algo bom ou ruim, isto é, agradável, prazeroso ou não. Havia festivais de música, principalmente rock, inspirados em grupos como Depeche Mode, The Cure, Queen, Velvet Underground, David Bowie e influências do *punk* londrino. Foi uma onda cultural diretamente ligada à questão da imagem, sendo um herdeiro direto da *Pop Art* inglesa e estadunidense (idem, ibidem, p. 02). A esse respeito, Antonio Holguín comenta:

> En Madrid, durante los últimos años de la década de los 70 y comienzos de los 80, se vivió este boom del arte, semejante al *pop* americano, que había propiciado la caída del franquismo y la instauración de la democracia, originando la creación de un movimiento artístico que acuñó el marchamo de 'movida' (HOLGUÍN, 1999, p. 144).

Pode-se ampliar o entendimento da afirmação de Almodóvar em Vidal (ibidem, p. 41), quando o cineasta diz que Madri estava vivendo o que o mundo inteiro também vivia naquele momento, ao ler as afirmações de Holguín sobre as dimensões da Movida. Para esse estudioso, a gênese do movimento se deu à maneira do impressionismo, expressionismo, surrealismo ou a *bloomsday* inglesa, convertendo Madri em uma capital de vanguarda, igualmente a Paris e Nova Iorque. E ainda acrescenta: "pintores, literarios, diseñadores, arquitectos y músicos, convirtieron la capital de España en eje de todo lo moderno, vanguardista y actual" (idem, ibidem, passim).

Hidalgo aponta também que Pedro Almodóvar foi um dos principais símbolos da Movida, junto aos artistas plásticos e músicos que testemunharam o sentimento artístico e criativo do país. O próprio artista, em entrevista publicada originalmente no fanzine *La Luna de Madrid*, em 1981, retrata a Movida como uma mobilização de várias pessoas que passaram a não ter medo da polícia, dos vizinhos, dos pais, da família, do ridículo e de si mesmas, e não necessariamente como uma geração, um movimento artístico ou um grupo de ideologia concreta.

Por sua vez, Jean-Claude Seguin (1999) dedica um ponto de um subcapítulo a Pedro Almodóvar, ao tratar da história do cinema espanhol. O autor inclui o cineasta no grupo dos que obtiveram reconhecimento internacional. Quanto à potência cultural de Almodóvar, Seguin afirma que o cineasta merece o apelido de mensageiro da Espanha contemporânea (ibidem, p. 82).

Na obra "Urdidura de sigilos", organizada por Eduardo Peñuela Cañizal, Wilson H. Silva, no ensaio intitulado "No limiar do desejo", associa o movimento à ideia de "carnaval" apresentada por Bakhtin, que diz que "o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus" (SILVA, 1996, p. 56, apud BAKHTIN, 1987, p. 09). Silva relaciona a Movida a essa exposição de Bakhtin, afirmando que, na Espanha, esse carnaval fora a movida madrileña, no qual Almodóvar foi uma das principais referências.

Jean-Max Méjean trata especificamente das produções de Almodóvar, sua estética, seus processos de criação, suas referências. Entretanto, no primeiro capítulo de sua obra, intitulada Pedro Almodóvar, o autor francês comenta sobre o contexto de surgimento do cineasta espanhol:

> [...] estamos hablando innegablemente de España. Las primeras películas de Pedro Almodóvar nos presentan una España pasada por el tamiz de la movida, un tanto *underground*, voluntariamente excesiva y provocadora, en una palabra: *trash*. Y, sin embargo, aparece representada en todo el esplendor de su colorido y de su lengua, a menudo vulgar y sin rodeos (2007, p. 19).

Pode-se perceber, neste comentário de Méjean, que uma palavra que até então nenhum dos autores abordados havia utilizado: *trash*. Essa expressão é bastante pertinente se considerarmos sua tradução aproximada à noção do vocábulo espanhol *cutre*.

Além das contextualizações acima mencionadas, é necessário destacar que houve grandes manifestações específicas apresentadas ao longo da Movida, a saber: na literatura, no cinema, na moda, na fotografia e na música. Hidalgo (2007) dedica algumas linhas às manifestações da Movida em diversos campos da cultura. O autor afirma que houve representantes em cada uma das áreas da vida cultural: literatura, *cómics* (HQ's), pintura, fotografia, cinema, teatro, moda. Eram grupos que mantinham em comum a presença criativa que produziu bastante – e com qualidade. O próprio Almodóvar, conforme outros autores apontam, como Strauss (2008) e Holguín (1999), cantava e atuava.

Na literatura, foco da discussão deste artigo, Hidalgo destaca Almodóvar em suas escritas periódicas para revistas e jornais, momento que suscitou a criação de sua personagem Patty Diphusa, que apareceu em fotonovelas, no filme "Labirinto de paixões"s e, posteriormente, ganhou maior espaço no segundo romance de Almodóvar, publicado em 1991, intitulado *Patty Diphusa y otros textos*. Há também destaque, por parte do autor, a Fernando Márquez, considerado por Hidalgo como o produtor da obra literária mais catártica da Movida – *Todos los chicos y las chicas (Historias de la Nueva Ola)* –, além de ser autor de letras de músicas, artigos para jornais e fanzines; e também a Juan José Millás, que escreveu *Visión del ahogado*, em que tratou da vida urbana e seus personagens como uma fauna.

ANÁLISE DE FUEGO EN LAS ENTRAÑAS: UM CINEASTA LITERÁRIO

A primeira edição do primeiro romance de Almodóvar foi publicada em 1981, em Barcelona (Espanha), pela *Ediciones La Cúpula*. Essa editora foi um dos principais meios que representava a produção alternativa e underground do país à época da Movida. Foi fundada em 1979 por Josep María Berenguer, editor, ilustrador e fotógrafo espanhol que levou aos quadrinhos o fervor da contracultura tão evocada na década de 1970 no país. Foi criador não somente da *La Cúpula* como também da *El Víbora*, revista de histórias em quadrinhos que, em dezembro de 1979, deu início a uma série de publicações mensais de autores espanhóis ou mesmo de outros países, como França, Itália e Estados Unidos. Na verdade, a *Ediciones La Cúpula* nasceu após a idealização e concretização da revista *El Víbora*, ambas em 1979. A revista foi a

principal representante de uma das três escolas estéticas que definiram a HQ espanhola da década de 1980, dando espaço a autores (espanhóis, europeus e estadunidenses) e temáticas de cunho alternativo e *underground*, isto é, à cultura do submundo, do que foge ao convencional.

A revista deixou sua marca em um período que ficou conhecido como o *boom* das histórias em quadrinhos para adultos na Espanha, que foi de 1977 a 1982. Tudo isso não foi por acaso. Afinal, o momento político pelo qual passava a sociedade espanhola estava dando espaço, de forma acelerada, ao espírito artístico latente à época do regime franquista. A morte de Franco foi o motor principal para o crescimento do movimento de contracultura, a Movida. Ainda que com muita resistência por parte de muitos conservadores, o mundo artístico, após 1976, acelerou em suas representações e criações, na música, nas histórias em quadrinhos, na literatura, no teatro, na moda, nas artes visuais, no cinema. A *Ediciones La Cúpula* foi um dos espaços que Almodóvar teve para expressar-se, junto a outros companheiros de ideologia que trilharam o caminho tão fortemente marcado na história cultural da Espanha do século XX.

Quando *Fuego en las entrañas* foi publicado pela primeira vez, isto é, em 1981, como mencionado, Almodóvar já era um diretor e roteirista com certo reconhecimento. Havia lançado, um ano antes, seu primeiro longa-metragem de produção comercial, "Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão". Escrita e dirigida pelo próprio Almodóvar, é um documento importantíssimo de registro da *Movida Madrileña*. O movimento é um elemento temático da narrativa, no qual as personagens estão circunscritas e, portanto, suas ações são justificadas pelo próprio contexto. Já estão apresentados, em aspectos embrionários, os temas fundamentais de Almodóvar neste seu primeiro longa (CAÑIZAL, 1996, p. 19, apud VIDAL, 1989, p. 25).

Quantos aos seus dois livros publicados, *Fuego en las entrañas* (1981) e *Patty Diphusa y otros textos* (1991), não houve sucesso de público como em seus filmes. De forma geral, primeiramente Almodóvar angariou mais espectadores do que leitores. Nota-se que o autor sempre teve uma inclinação para o universo literário. Em "A flor do meu segredo", Leo é escritora que adota o pseudônimo de Amanda Gris. Em "Maus hábitos", a Irmã Rata de Esgoto também é uma famosa escritora, que usa o pseudônimo de Concha Torres. Em ambos os filmes o autor aborda a questão da cópia de autoria. Em "Má educação", Ángel surge no escritório de Enrique, se passando por seu irmão Ignacio, com um texto literário, a fim de que Enrique, que era um cineasta, fizesse a adaptação cinematográfica da história. Em outros filmes, assim como em *Fuego en las entrañas*, há referências à literatura, em que os personagens são leitores ou fazem comentários sobre a literatura, de modo geral, como autores, estilos, obras.

Em entrevista a Frédéric Strauss, disponível na obra "Conversas com Almodóvar" (2008), Almodóvar comenta sobre sua ligação com a literatura. Ele diz que escrevia desde os oito ou nove anos, a princípio sonetos e, depois, aos dez,

empenhou-se a escrever algo mais completo, como afirma na entrevista. Em seguida, diz que sempre lamentou "não ter escrito um verdadeiro romance" (2008, p. 28). E, em seguida, afirma que, assim que chegou a Madri, no fim dos anos 1960, escrevia contos e estava apaixonado pela literatura e escrevia vários tipos de narrativa. Queria entregar-se à escrita. Entretanto, descobriu a câmera Super-8 e preferiu, então, "escrever com uma câmera", como ele próprio comenta (ibidem p. 29-30). Lopes (1996, p. 169) ao mencionar Strauss (2008, p. 44), a propósito, ressalta que o autor apresenta interesse por contar uma história pertencente a um gênero com a forma narrativa de outro gênero. Percebe-se, portanto, por declaração própria, a predisposição literária de Almodóvar.

Pelo que consta em seu histórico de produções e publicações, a escrita de *Fuego en las entrañas* foi a estreia de Almodóvar no gênero literário, em 1981. Até então, como já mencionado, ele atuava no cenário independente de cinema, enquanto autodidata. Havia lançado apenas uma grande produção cinematográfica, em 1980, mas fora isso, no campo artístico, fazia parte dos grupos de artistas underground, com participação em grupo de teatro – *Los Goliardos* – e com apresentações musicais com McNamara2. Nessa sua primeira publicação literária, Almodóvar contou com apoio de outros nomes da *Movida*, como Javier Mariscal, que ilustrou sua primeira edição, como já mencionado. O livro é dividido em capítulos curtos; no começo, cada um contextualiza as personagens individualmente, para, depois, interrelacionarem-se, todos com intersecção em Chu Ming, personagem que desencadeia o problema central da obra: o fogo nas entranhas das mulheres de Madri.

O romance conta a história de uma epidemia sexual que tomou conta de Madri[3], devido a uma vingança que um magnata chinês fez contra suas cinco ex-mulheres. Chu Ming era proprietário de uma fábrica de absorventes femininos. Sua primeira mulher foi Katy, em 1956, uma espiã que o abandonou fugindo em um helicóptero com outro espião, por estar esgotada de sua relação com o chinês. O primeiro capítulo do livro conta a história da primeira decepção amorosa que o magnata chinês teve. Em seguida, em 1960, a segunda amante foi Mara, caracterizada como cínica, na história, cinicamente fugindo com seu amante, abandonando Ming de forma inesperada. Lupe, a terceira amante do chinês, o abandona, em 1967, por se cansar da rotina de trabalho

---

[2] Fabio McNamara foi parceiro de Almodóvar no início da *Movida*, atuando junto com o cineasta em apresentações musicais de sua dupla/banda, chamada *Almodóvar y McNamara*. Strauss (2008, p. 25) afirma que os shows da dupla eram bastante provocadores. Ora, se o objetivo da *Movida* era justamente de estabelecer um grito de liberdade, o que se espera é que artistas não conservadores – pelo contrário, oprimidos, no caso, pela sexualidade – gritassem em contra ao conservadorismo da época, principalmente aquele herdado dos ideais franquistas.

[3] Assim como na maioria de suas narrativas, a história de *Fuego en las entrañas* se dá na cidade de Madri. Essa é uma característica típica do cineasta, delimitar, como espaço narrativo, tal cidade, aquela em que ele se iniciou enquanto artista.

junto à fábrica de compressas e se identificar com hippies, que a convenceram de fugir, com o que levava no corpo.

Depois, sua quarta amante fora Diana, em 1976, feminista de gênio forte, que o deixou ao coincidir uma discussão do casal com uma manifestação feminista que acontecia na rua da fábrica. Diana abandonou o local e Ming, para sempre. Por fim, em 1980, a quinta e última amante de Ming foi Raimunda, personagem central da narrativa, que, insatisfeita com sua relação, deixou o chinês para entregar-se à sua relação sentimental com Julio. Estafado com o abandono, Ming decide se vingar de suas ex-amantes, suicidando-se e pedindo que, em seu enterro, todas as cinco usassem a última remessa de absorventes que ele havia produzido especialmente para elas – com exemplares distribuídos gratuitamente por toda Madri. Todos esses absorventes, os reservados às suas ex-mulheres e os gratuitos destinados à capital espanhola, como suposta promoção, haviam recebido uma substância extremamente sexual, que causava um verdadeiro fogo nas entranhas.

De forma epidêmica, praticamente todas as mulheres de Madri se isentam de seus pudores e das convenções sociais e se atiram ao primeiro homem que se apresentasse à sua frente. À exceção de Raimunda, todas as ex-amantes de Ming haviam usado o absorvente. Assim sendo, Raimunda não havia se contagiado com a epidemia e suspeitava, desde o princípio, que a causa do caos sexual em que se encontrava Madri, com vários homens internados em hospitais como consequência do desespero sexual das mulheres, era devido às compressas Ming. A partir da confusão estabelecida à medida que mais mulheres usavam os absorventes Ming, Raimunda e Julio, seu marido, ambos juntamente com Armando, o Ministro de Sanidade, Trabalho e Segurança Social, na história, resolvem intervir para saber a explicação de tantos homens estarem sendo internados nos hospitais, aparentemente pelo mesmo motivo: algo relacionado ao sexo. A confusão ia aumentando à proporção que o fogo nas entranhas das mulheres, alimentado pela substância introduzida nas compressas, também aumentava. E não paravam de crescer.

Katy, Mara, Lupe, Diana e Raimunda são mulheres fortes, assim como Eulalia e Isidra também são. As cinco primeiras são, como já dito, as ex-amantes de Ming. Eulalia e Isidra são outras personagens que fazem parte da trama e que, assim como as outras, apresentam, por meio da construção narrativa, características de mulheres intensas, de personalidade forte. Esse é um elemento chave nas histórias de Almodóvar, o que pode ser percebido em seus personagens fílmicos, como: Sexilia, de "Labirinto de Paixões"; Yolanda e a Madre Superiora, de "Maus hábitos"; Gloria e Cristal, de "Que fiz eu para merecer isso?"; María Cardenal, de "Matador"; Tina, de "A lei do desejo"; Pepa e Lucía, de "Mulheres à beira de um ataque de nervos"; Marina Osorio, de "Ata-me"; Rebeca, de "De salto alto"; Kika, em "Kika"; Leo, de "A flor do meu segredo"; Elena, de "Carne trêmula"; Manuela, Huma e Nina, de "Tudo sobre minha mãe"; Lydia, de "Fale com ela"; Raimunda, de "Volver"; Lena, de "Abraços

partidos"; Vera, de "A pele que habito"; Norma, de "Os amantes passageiros"; Julieta e Antía, de "Julieta"; Janis, Ana e Elena, de "Mães paralelas".

Tal característica referente ao gênio feminino pode ser percebida na obra por meio de ações de personagens. O próprio narrador nos diz isso, quando as cinco ex-mulheres vão à fábrica de Ming, após o suicídio do chinês, para presenciar a leitura do testamento que o ex-amante lhes havia dedicado: "Todas las presentes desbordaban personalidad. Desde que habían abandonado a Ming no habían perdido tiempo, y eso saltaba a la vista. En una fiesta nadie se hubiera aburrido con ellas" (ALMODÓVAR, 1981, p. 28).

Especificamente no caso de Raimunda, ela consegue se livrar do contágio dos absorventes graças à sua personalidade. Enquanto as outras quatro ex-amantes discutiam com o advogado de Ming sobre o testamento deixado pelo chinês, a herança e suas condições, Raimunda consegue sair silenciosamente do local onde havia sido feita a leitura do testamento e roubar o diário de Ming, para descobrir possíveis segredos do magnata. Foi a única a se recusar a cumprir com a condição de Ming para que recebessem a herança: "Conmigo que no cuente. No necesito su dinero " (ibidem, p. 30).

Todavia, não é apenas o fato de Raimunda ser contundente ao rechaçar a condição para o recebimento da herança que conota presença de forte personalidade feminina nas personagens da narrativa de *Fuego en las entrañas*. Os motivos que levaram as outras quatro a aceitarem podem também comprovar a presença de forte personalidade, não somente porque o narrador assim o afirmou. Ele próprio nos conta o que aconteceu com cada uma das quatro primeiras ex-amantes – Katy, Mara, Lupe e Diana – após deixarem Ming. Todas tiveram destinos insólitos, fizeram e sofreram coisas incomuns. A propósito, "incomum" é um adjetivo bem pertinente quando se dedica uma análise crítica às narrativas almodovarianas, sobretudo no que se refere às atitudes dos personagens – devido às suas configurações psicológicas e/ou sociais – e às situações que os envolvem, tanto no início quanto no desenrolar e no desfecho das narrativas.

Almodóvar lança mão, em *Fuego en las entrañas*, de um de seus recursos fundamentais: a construção das personagens. Para isso, são dedicadas descrições físicas e psicológicas de forma engraçada e sem pudores sexuais, além de mencionar aspectos curiosos, atípicos, referentes à personalidade, ao físico e ao modo de vida dos personagens.

A título de exemplo, podemos mencionar Isidra, tia-avó de Raimunda, que é personagem central da obra. Aos 70 anos de idade, recusa-se a enxergar os traços do tempo marcados em seu corpo, próprios da velhice; como diz o narrador, ela era "maestra en el arte de engañarse a sí misma" (ALMODÓVAR, 1981, p. 06). Não aceita que Raimunda lhe chame de avó e se vê como atraente e irresistível perante os olhares

masculinos – dentre eles, o de Roque, marido de Eulalia, em cuja casa Isidra trabalha. Tanto que ela afirma, em conversa com Raimunda, no segundo capítulo do livro:

> Desde que tenía cinco años – le contaba la anciana – me han perseguido los hombres, pero qué quieres, chica. No me acostumbro. Para eso soy muy antigua. Tiene suerte Doña Eulalia. Si vieras las miradas que me echa el señor aquí, aquí y aquí – señaló culo, teta y entrepierna –. El otro día, en el ascensor, el hijo de los Ortega me pasó con la bragueta por los muslos, fingiendo que se chocaba conmigo. Tengo ganas de tener 100 años, para que los hombres me dejen en paz (ibidem).

Eulalia também é uma personagem peculiar da obra. Os aspectos que demonstram tal peculiaridade são apresentados por meio de descrições de características físicas e psicológicas. O narrador nos diz que ela não aparenta ter seus 43 anos, é muito bem conservada e que poderia se passar pela irmã de sua filha, a personagem Flor. Essa crença a respeito de si mesma, quanto a seu aspecto físico, a torna cega diante do nítido desejo sexual que seu marido, Roque, tem por ela. O marido demonstra sua atração, mas ela se recusa a acreditar. Além disso, Eulalia demonstra ter, por Roque, sentimento de repulsa, imparcialidade, mas também de ciúmes.

No momento da narrativa em que Roque ataca sexualmente Raimunda, Eulalia se mostra indiferente, mas ao mesmo tempo o narrador nos deixa a dúvida a respeito do sentimento que ela teve ao flagrar a sobrinha-neta de sua empregada com seu marido: "Eulalia no dijo nada, pero no debió gustarle nada el espectáculo" (ALMODÓVAR, 1981, p. 14). Mais à frente, na história, o narrador comprova sua suspeita, mostrando a reação que Eulalia tem ao ver seu marido doente e desmaiado, principalmente a maneira como ela conduz suas ações ao levá-lo até a fábrica de Chu Ming. Eulalia, sem ao menos saber se o marido estava, de fato, morto, o enterra e parece não se importar com o feito.

Além disso, quando Raimunda lhe pergunta, posteriormente, onde ele estaria, ela responde com indiferença e descaso que provavelmente estaria pela cidade, aproveitando da situação, isto é, da epidemia sexual que alastrou Madri. Ela chega a ser, nesse momento, mais que indiferente, mostrando-se fria, tudo isso como consequência de seu aspecto neurótico e obsessivo quanto à noção que ela construiu sobre si mesma e sobre seu marido.

Outros personagens também recebem descrições que os tornam excêntricos. Dois grandes exemplos disso são Máximo Gómez e Paco Larrondo. Os dois possuem um papel não importante na trama, exceto quando poderiam ajudar contra o caos sexual que havia assolado a cidade. Julio, marido de Raimunda, foi ao hospital visitar os dois amigos – que foram, inclusive, testemunhas do casamento civil de Julio e Raimunda – a fim de que eles traduzissem o diário de Chu Ming, conforme suspeita de Raimunda de que no diário haveria alguma informação importante sobre o

distúrbio das mulheres que estava adoecendo os homens – inclusive Gómez e Larrondo, que estavam no hospital por esse motivo, embora apreciando a situação, por serem, há até pouco tempo, virgens (ALMODÓVAR, 1981, p. 18).

A descrição dos dois amigos, feita no capítulo cujo título recebe o nome dos próprios pergonagens – Gómez y Larrondo – deixa claro o quanto ambos são exóticos. Expressões como "cara de queso de bola", "delgadez calavérica", "nariz descomunal", "ojos a punto de desorbitarse" e o fato de que "eran totalmente vírgenes" comprovam tal excentricidade (ibidem). Além disso, a descrição feita a respeito de suas histórias de vida mostra referências perturbadas, estranhas e pode-se dizer até mesmo traumáticas.

O próprio Chu Ming Ho é um essencial exemplo de uma vida anormal, perante seus fracassos amorosos – e as maneiras com que fora abandonado – bem como seu plano de vingança junto ao suicídio. Isso mostra, novamente, que Almodóvar faz uso de personagens típicas, nada planas, ou seja, de características peculiares, ou mesmo caricaturais, que mostram o propósito do autor de ensejar o cômico. Personagens cinematográficos, como Kika (Kika), Agrado (Tudo sobre minha mãe), o dentista de "Que fiz eu para merecer isso?" ou Cristal, desse último filme.

Podemos adentrar em outro campo temático das narrativas almodovarianas, senão o principal: o desejo. Esse elemento estrutural narrativo pode ser percebido na obra literária aqui em análise. O fio condutor que estabelece as relações entre os personagens e as situações em que eles se envolvem está diretamente relacionado ao desejo, ao prazer, que na obra é tratado de forma exagerada, caricata, absurda. A propósito, o desejo é aquilo que não se controla. Pode ser reprimido, mas é automático, emerge no ser humano instintivamente.

Ao analisar o tema desejo, principalmente por mencionar que se trata de um conceito chave no estudo da obra de Almodóvar, devemos trazer à discussão, a título de exemplo e de comparação com *Fuego en las entrañas*, uma cena do filme "A lei do desejo". Tina, personagem de Carmen Maura, numa cena clássica do filme, pede a um homem que está limpando as ruas com uma mangueira que a molhe. A cena ocorre em frente ao histórico palácio barroco *Cuartel del Conde Duque*, em Madri.

No livro, quando o surto sexual que ataca as mulheres de Madri começa a se alastrar, há um momento intenso da narrativa, que envolve as amantes do chinês. Nesse ponto da história, quatro das cinco ex-amantes de Ming, ou seja, Katy, Mara, Lupe e Diana, à exceção de Raimunda, já haviam sido contagiadas por terem usado o absorvente que o magnata lhes havia deixado como condição para recebimento da herança. Neste capítulo, intitulado "*La noche*", duas mulheres, que não fazem parte da trama central, saem às ruas em busca de sexo, pelo centro de Madri, e acabam entrando em uma boate, de onde saem Katy, Mara, Lupe e Diana, já com fogo em suas entranhas. É nesse momento que se dá o intertexto possível com a cena de Tina, em A lei do desejo. Vejamos a descrição feita pelo narrador da cena que envolve as ex-mulheres de Ming:

> Ambas vecinas se cogieron del brazo de los dos hombres y enfilaron la calle Valverde. Llegaron a un club del que salían Mara, Katy, Diana y Lupe con varios hombres. Dos empleados municipales de limpieza regaban la calle. Como una chiquilla Mara se acercó al chorro de la manguera, se levantó el vestido, abrió las piernas y entre gritos de gozo se dispuso a recibir el fuerte chorro de agua en el coño. El hombre de la manguera se apuntó al juego y hacía movimientos como de follársela con el chorro descomunal. A las otras les dio envidia y se unieron inmediatamente a Mara. El empleado municipal colaboraba como podía regando a unas y otras sus coñitos palpitantes. Era una escena bonita y estimulante. Seguro que aquel hombre, en los días siguientes, no hablaría de otra cosa (ALMODÓVAR, 1981, p. 38).

Em *Fuego en las entrañas*, o discurso narrativo, pensando em Gérard Genette (1979), é apresentado em conformidade com a sequência real dos acontecimentos. A narração explicita, uma a uma, as relações amorosas que Ming teve com suas cinco mulheres. A divisão dos capítulos iniciais é feita por meio do tempo real, a ordem em que o chinês conheceu as garotas. Para Barthes (1972), essa organização é estabelecida por meio de uma sucessão lógica entre as partes estruturantes, isto é, a lógica sequencial interna da narrativa. Porém, essa sequência coincide com a ordem temporal real de acontecimentos, uma vez que a história começa em 1956 e segue linearmente até o início dos anos 1980, momento de produção da obra por seu autor.

O erotismo presente em no primeiro longa-metragem de Almodóvar – "Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão" –, publicado em 1980, resvala, no ano seguinte, em *Fuego en las entrañas*, o primeiro dos dois romances publicados pelo manchego. A obra evoca uma naturalidade sexual por meio do absurdo que é instaurado em meio aos personagens. A princípio, nada é tão anormal, embora haja entraves impensáveis, de certa forma. A título de exemplo, no início da história, a primeira mulher de Chu Ming, a espiã Katy, fugiu com seu amante e, na fuga, ao entrar em um helicóptero, Ming lhe alcançou o sapato, que ficou em sua mão enquanto o casal de amantes voava em direção contrária ao chinês traído. Almodóvar descreve a cena de maneira que, enquanto o helicóptero desaparecia na imensidade do céu, Ming sacudia ameaçadoramente com o sapato na mão, proferindo maldizeres contra Katy em seu idioma materno. A cena descrita não deixa de ser deveras inusitada. O leitor possivelmente aguardaria uma reação por parte do chinês que estivesse arraigada em um plano talvez mais verossímil: alguma atitude que manifestasse revolta, indignação, tristeza, ressentimento, mas não necessariamente da maneira inusitada com que, figurativamente, a resposta de Ming é dada frente à situação.

No livro, existem apontamentos que podem ser associados a práticas de jovens da Movida em Madri. No capítulo em que duas mulheres saem de suas casas, em plena segunda-feira, à uma da madrugada, em busca de sexo – quando a narrativa começa a descrever os efeitos da vingança de Ming –, percebe-se certa movimentação noturna

pelas ruas de Madri: pessoas transitando (ainda que por um motivo específico, ou seja, a maioria delas estava ali em busca de sexo devido ao fogo nas entranhas ocasionado pelos absorventes Ming, conforme nos afirma o narrador), prostitutas familiarizadas com seu ambiente e ritmo de trabalho, a concepção de amor livre, efetivada por meio da fala da personagem Puri, e, por fim, a existência de uma boate, na qual as duas personagens entram com os dois homens que haviam acabado de conhecer e de onde saem quatro das cinco amantes de Ming, personagens da história.

No âmbito das personagens, observa-se uma dedicação especial à construção que lhes é feita. Almodóvar costuma mostrar, em praticamente todos os seus filmes, o lado mais humano de suas personagens. Em *Fuego en las entrañas*, mediante a aplicação de uma substância sexualmente estimulante, o instinto sexual extrapola quaisquer convenções, regras, tabus e pudores possíveis, em conformidade com os valores que até então nos é atribuído. Aos poucos, a situação em Madri vai ficando incontrolável: à medida que passavam os dias e as mulheres madrilenas faziam uso dos absorventes Ming contaminados, mais ainda elas faziam o que lhes estivesse a seu alcance para realizar seus objetivos sexuais. E não havia pré-seleção: o homem que por perto estivesse já se transformava em alvo. No entanto, nada era suficiente para apagar o fogo de suas entranhas. Nesse sentido, ainda que em formato hiperbólico, o instinto sexual humano é retratado por meio de uma força expressiva que ganha corpo nas ações e comportamento dos personagens. Quanto ao filme, a amplitude humana dos personagens está na noção de pecado. As freiras reconhecem suas fraquezas e, portanto, infligem seus martírios em razão de seus vícios mundanos.

Em *Fuego en las entrañas*, tudo acontece em Madri. A fábrica de Chu Ming Ho está localizada nesta cidade, assim como seus cinco amores infrutíferos também acontecem lá. E o principal: a epidemia sexual toma conta de Madri justamente por razão da vingança de Ming contra suas cinco ex-mulheres que o abandonaram. À exceção de quando Raimunda e Julio vão para a pequena cidade de Guadalajara, onde morariam após casados, mesmo lugar em que o capítulo final com Raimunda, Eulalia e Chan Wong finaliza a história, os demais acontecimentos da narrativa estão contextualizados na região madrilena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Almodóvar no cinema possuem uma relação estreita com a literatura não somente no sentido de contar histórias, narrar fatos, como no próprio método de fazê-lo. A propósito, Cinema e Literatura se aproximam pelo próprio fato de narrar, de contar, pelo potencial narrativo. O próprio roteiro de cinema pode ser visto como uma espécie de base literária que será transposta para a tela, traduzida para outra linguagem. Almodóvar publicou apenas duas obras literárias, entretanto permaneceu inventando histórias que edificavam seus filmes.

Antes de se tornar famoso enquanto cineasta, Almodóvar, como foi acima assinalado, escrevia literatura. Em 1981, lança *Fuego en las entrañas* e, durante certa parte da Movida, havia criado o personagem feminino Patty Difusa, que fazia parte de seu contexto literário criado para suas escritas aos jornais locais de seu país.

O processo de produção de seu terceiro filme aconteceu pouco mais de um ano após o lançamento de *Fuego en las entrañas*. A partir de então, a literatura passa a ser efetivamente abandonada, pois somente em 1991 ocorre a publicação de sua segunda – e última – obra literária, *Patty Diphusa y otros textos*. Seja pelo sucesso crescente, ano após ano, a partir de Maus hábitos, ou mesmo desde seu primeiro longa-metragem comercial, chegando a receber indicação ao Oscar, em 1988, por Mulheres à beira de um ataque de nervos; ou seja pelo evidente envolvimento e aprendizado com o fazer cinematográfico, que lhe foi proporcionando um aprimoramento estético na linguagem do cinema, o que se pode constatar é que, de fato, a linguagem verbal carecia de códigos que satisfizessem Almodóvar e, portanto, em meio à década de 1980, ele recorreu a essa linguagem que lhe oferecia, com maior fôlego, suportes técnicos talvez mais palpáveis, a fim de produzir os sentidos que o artista em questão gostaria.

Ora, não é de se estranhar que haja esse enfoque espacial, se no fervor da Movida a cidade de Madri reacendia-se artisticamente e era ali onde tudo acontecia: embora o rompimento não tenha sido brusco – como nada historicamente o é – e a sociedade ainda apresentasse resistências às mudanças que vinham acontecendo, havia um ponto de intersecção comum a todos que estava calcado na liberdade. Portanto, o povo como um todo desfrutava desses novos ares que não estavam pautados na ideologia franquista, o que advertidamente fora aproveitado por aqueles que se interessavam e faziam arte. Ali, então, os artistas e os artisticamente engajados encontravam espaços e oportunidades para (re)pensar a arte e a cultura espanhola e, sobretudo, produzir.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. **Fuego en las entrañas.** Barcelona: Ediciones la Cúpula, 1981.

_____. **Patty Diphusa y otros textos.** Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

ARAGÃO, Gabriel Adams Castelo Branco. As construções narrativas de Pedro Almodóvar na literatura e no cinema. **Revista Plurentes: Artes y Letras**. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Ano 2, nº 3, p. 1-15. 2013.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: ___. **Análise estrutural da narrativa**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. (Org.) **Urdiduras de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar.** 2ª ed. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HIDALGO, João Eduardo. Docudramas de La Movida madrilena: "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" e "Laberinto de pasiones", do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul: UCS, v. 08, nº 15, jan./jun. 2009. pp. 165-184.

_____. **O cinema de Pedro Almodóvar Caballero**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), USP, São Paulo-SP: 2007.

HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar.** Madri: Cátedra, 1999.

LOPES, Paulo Eduardo. A virgindade da meretriz. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. (Org.) **Urdiduras de sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. 2ª ed. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p. 155-174.

MÉJEAN, Jean-Max. **Pedro Almodóvar**. Buenos Aires: Robin Book, 2007.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Pedro Almodóvar e Susan Sontag – **Interseções Camp. Revista Crítica Cultural** (Critic), Palhoça/SC: v. 6, nº 1, 2011. pp. 31-47. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0601/060103.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2022.

SEGUIN, Jean-Claude. **Historia del cine español**. Madri: Acento Editorial, 1999.

SILVA, Wilson H. da. No limiar do desejo. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. (Org.) **Urdiduras de sigilos**: ensaios sobre o cinema de Almodóvar. 2ª ed. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996. p. 49-84.

STRAUSS, Fréderic. **Conversas com Almodóvar**. Trad. Sandra Monteiro e João de Freire. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.