



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Corpo  
paisagem  
território:  
pornografia e  
pornotopia  
em  
As filhas do fogo,  
de Albertina Carri

---

**Gabriela Machado Ramos de Almeida**

Brasil. Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de  
Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM-SP).  
gabriela.mralmeida@gmail.com

---

### **Corpo paisagem território: pornografia e pornotopia em *As filhas do fogo*, de Albertina Carri**

#### **Resumo**

Esse artigo apresenta uma análise do filme *As filhas do fogo*, da argentina Albertina Carri (2019), reivindicado pela cineasta como pornô feminista. Vemos, no longa de ficção, um grupo de mulheres que viaja pela Patagônia argentina em uma vivência lésbica orgiástica. Com inspiração nas teorias *queer*, nos estudos sobre sensorialidade no cinema e sobre pornografia, além da noção de prática reparadora em Eve Sedgwick (2020), o trabalho busca identificar os modos como a obra provoca deslocamentos nas figurações do desejo feminino, produzindo uma política da imagem em diálogo com o que Paul B. Preciado (2007, 2018) chama de feminismo lúdico, que encontra no audiovisual, na literatura ou na performance seus espaços de ação e que seria capaz de operar como mecanismo de resistência às normatividades sexuais.

#### **Palavras-chave**

Cinema *queer* feminista; pornografia; pornotopia; política da imagem; *As filhas do fogo*

### **Corpo paisaje territorio: pornografía y pornotopía en *Las hijas del fuego*, de Albertina Carri**

#### **Resumen**

Este artículo presenta un análisis de la película *Las hijas del fuego*, de la argentina Albertina Carri (2019), reivindicada por la cineasta como un porno feminista. En el largometraje de ficción, vemos a un grupo de mujeres que recorren la Patagonia argentina en una experiencia lésbica orgiástica. Inspirándose en las teorías *queer*, los estudios sobre la sensorialidad en el cine y la pornografía, además de la noción de práctica reparadora en Eve Sedgwick (2020), este trabajo busca identificar las formas como la obra provoca desplazamientos en las figuraciones del deseo femenino, produciendo una política de la imagen en diálogo con lo que Paul B. Preciado (2007, 2018) denomina feminismo lúdico, que encuentra sus espacios de acción en el audiovisual, la literatura o la performance y que sería capaz de operar como mecanismo de resistencia a las normatividades sexuales.

#### **Palabras Clave**

Cine *queer* feminista; pornografía; pornotopía; política de la imagen; *Las hijas del fuego*

### **Body landscape territory: pornography and pornotopy in *The Daughters of Fire*, by Albertina Carri**

#### **Abstract**

This paper presents an analysis of *The Daughters of Fire*, a film by the Argentine filmmaker Albertina Carri (2019), claimed by her as feminist porn. In the fiction feature, we see a group of women who travel through Argentine Patagonia in an orgiastic lesbian experience. Inspired by queer theories, studies on sensoriality in cinema and pornography, in addition to the notion of reparative practice in Eve Sedgwick (2020), the work seeks to identify the ways in which the films provokes displacements in the figurations of female desire, producing a politics of image in dialogue with what Paul B. Preciado (2007, 2018) calls playful feminism, which finds its spaces of action in audiovisual, literature or performance and which would be able to operate as a mechanism of resistance to sexual normativities.

#### **Keywords**

Feminist queer cinema; pornography; pornotopy; politics of image; *The Daughters of Fire*

### **Alguns pontos de partida: os choques, os incômodos e a escrita**

Guardo na lembrança a sensação de enorme incômodo que senti ao assistir, ainda adolescente, na década de 1990, ao filme *Os acusados* (*The accused*, 1988, Jonathan Kaplan), especialmente à sequência que encena o estupro da personagem protagonista, vivida por Jodie Foster, violentada por vários homens em um bar. O estupro ocorre após a personagem, bastante alcoolizada, dançar de forma sensual no local e flertar com um dos homens do grupo. O filme, um drama de tribunal produzido em 1988, trazia um tema que retorna ao debate público de forma recorrente, especialmente após a emergência das novas expressões do feminismo mobilizadas nas redes sociais: a culpabilização de vítimas de violência sexual. Mais do que me ater especificamente a esse aspecto, para fins desse trabalho o que importa é dizer que assisti a esse filme sozinha, em casa, após alugar uma fita VHS numa videolocadora, e não conversei com ninguém sobre o assunto na época, embora tenha me sentido angustiada, chocada e marcada pela sequência – a ponto de apresentar aqui esse relato, mais de vinte anos depois.

Algum tempo mais tarde assisti a *Réquiem para um sonho* (*Requiem for a dream*, 2000), segundo longa-metragem de Darren Aronofsky, na época um jovem cineasta cultuado em função de *Pi* (1998), seu longa de estreia. *Réquiem para um sonho* surgiu em um contexto de consumo associado à cultura pop alternativa e fazia parte de um repertório comum de filmes iconoclastas cujo ciclo teve início, provavelmente, com *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). A sequência final de *Réquiem para um sonho* mostra duas personagens mulheres que, em função de sua drogadição, se submetem a um circo violento numa festa da qual participam exclusivamente homens brancos e ricos. Elas são obrigadas a performar um espetáculo sexual bizarro que culmina com uma ordem do dono da festa – “*ass to ass*”<sup>1</sup> – e imagens de planos de detalhe dos rostos das duas mulheres, de um enorme dildo de duas pontas, preservativos, lubrificante, e os rostos dos homens que participam da cena tomados por uma enorme euforia, como se assistissem a uma rinha de cães.

Essas imagens da festa são intercaladas, em montagem paralela e sem sutileza alguma, com outras que mostram o destino fatídico dos demais personagens centrais do filme,

todos envolvidos em uma espiral de agonia e sofrimento: um jovem está na prisão, outro (namorado de uma das garotas da festa) tem o braço amputado pelo excesso de uso de drogas injetáveis e uma mulher idosa (mãe do rapaz do braço amputado) leva choques elétricos numa instituição psiquiátrica.

Diferentemente do que ocorreu com *Os acusados*, o incômodo com *Réquiem para um sonho* demorou para aparecer e tenho a vívida recordação, na época do lançamento, de ter ficado impressionada e gostado do filme, cuja violência hiperestilizada dialogava com um certo espírito do cinema pop alternativo da época. Consumidora de crítica de cinema que era, tampouco me recordo de qualquer leitura feminista que tenha chegado a mim sobre *Réquiem para um sonho* nos jornais e revistas que acessava, ou que tenha oferecido alguns elementos para colocar o filme em discussão sob uma perspectiva de gênero, especialmente nessa sequência final. Pensando sobre o filme, me dou conta também de um incômodo para além das representações de gênero: a profunda moralização que permanece como sugestão final, quando o longa indica que o destino de pessoas que vivem fora da norma - por escolha própria ou por contingência - é a destruição física e a decadência.

Outras experiências de choque e exasperação com a violência sexual estilizada ou explicitamente exposta no cinema se sucederam (com *Irreversível*, 2002, de Gaspar Noé, por exemplo) e constituíram para mim um repertório de imagens cujo esforço individual de desnaturalização é bastante recente. Em paralelo, em outro campo do audiovisual que não o do cinema *mainstream*, mas o da pornografia, me deparei mais recentemente com incômodos outros que me colocaram questões inquietantes. A principal delas dizia respeito à possível origem de uma recusa, da minha parte, a certo tipo de pornografia amplamente difundida na internet. Chamo aqui de pornografia *mainstream* aquela disponível gratuitamente em sites como *xvideos* e *Pornhub*, composta em geral por vídeos curtos, de no máximo de dez minutos, produzidos a partir de um padrão bastante cisheteronormativo: sexo heterossexual centrado na penetração e performado por corpos jovens, brancos, magros e sem pelos (a exceção a isso acaba sendo classificada nesses sites de *netporn* como fetiche, ainda que nesses mesmos sites haja uma oferta infindável das mais diversas práticas sexuais).

Da falta de clareza sobre as razões que me levavam a rejeitar esse tipo de representação audiovisual do sexo à compreensão de que o incômodo se dava em função dos modos de presença das mulheres, fui percebendo que me incomodava também o fato de que naquelas imagens parecia circular pouco ou nenhum desejo. E não me mobilizavam cenas de sexo em que nem mesmo as sujeitas e sujeitos envolvidos pareciam muito interessados.

Escrevo esse prólogo, então, para situar o trabalho no interior de um gesto ético que assumo norteada por algumas questões fundamentais: que imagens não quero mais ver?<sup>2</sup> Como desver imagens de mera fetichização da violência ou mostração de sexo heteronormativo? Como assumir esse gesto a partir de uma perspectiva que não seja moralizadora? Quais são as imagens que me noem? E, o mais importante, como expurgar essa imaginação associada à violência e substituí-la generosamente por outra, uma imaginação imbuída de desejo?

Mobilizada por essas questões, proponho com esse artigo dar sequência a alguns movimentos de pesquisa anteriores que conjugam interesses próximos porém distintos e que dizem respeito, por um lado, à observação do filme *As filhas do Fogo*, da cineasta argentina Albertina Carri, pensando as suas relações com a pornografia e as políticas dos corpos e, por outro, a um investimento teórico inspirado nas relações possíveis entre os conceitos de política da imagem, em Jacques Rancière (2012), e prática reparadora, em Eve Sedgwick (2020). Essa formulação, proposta por mim em parceria com Dieison Marconi<sup>3</sup>, tem contribuído para iluminar a análise de filmes *queer* contemporâneos orientados por uma lógica de prazer visual e de afastamento da dimensão de denúncia em relação a violências sofridas por sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade. Como avanços e em função de singularidades do filme analisado, esse trabalho dialoga ainda com as contribuições de Erly Vieira (2018, 2019) sobre sensorialidade e sensibilidade *queer* no cinema contemporâneo e com o conceito de pornotopia, formulado por Paul Preciado (2020).

### **Pornografia e pornotopia em *As filhas do fogo***

Distribuído comercialmente no Brasil no primeiro semestre de 2019, *As filhas do fogo*, de Albertina Carri, foi anunciado pela distribuidora Vitrine Filmes como o “primeiro pornô feminista lançado nos cinemas” no país. Décimo segundo filme dirigido pela cineasta e seu quinto longa-metragem, *As filhas do fogo* foi exibido em 20 salas de cinema comercial no Brasil e, antes disso, teve uma trajetória significativa em festivais internacionais como BAFICI, San Sebastián Film Festival, Rotterdam, Festival do Rio e Mix Brasil.

Alguns sites brasileiros informam que o *trailer* original do filme foi censurado no Facebook, Youtube e Instagram e que, por essa razão, uma versão sem cortes foi veiculada no site de pornografia “alternativa”<sup>4</sup> XPlastic<sup>5</sup>. Comumente mencionado nas redes sociais como “surubão de Ushuaia”, *As filhas do fogo* enuncia já em seus primeiros minutos as questões que movimentam uma narrativa que, em termos de progressão dramática, é bastante rarefeita: “O problema nunca é a representação dos corpos. O problema é como esses corpos se tornam território e paisagem em frente à câmera” (AS FILHAS, 2019).

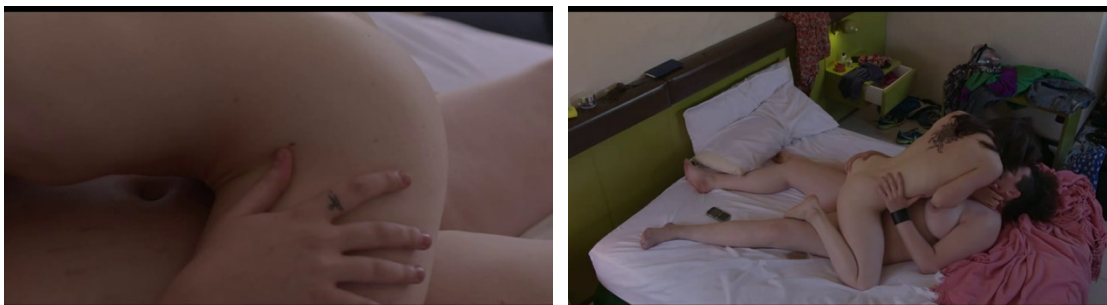
Já nesses minutos iniciais, antes mesmo que essa frase seja dita, um elemento central para o filme se faz evidente: o interesse da cineasta pelo corpo feminino, pela sexualidade e pela pele, a câmera que percorre generosamente os corpos de uma mulher branca e magra vestindo sua roupa de mergulho dentro de um carro e depois tomando banho e o de uma mulher branca e gorda que se masturba. Saberemos, logo adiante, que se trata do casal Agustina e Violeta, protagonistas do filme. Às imagens delas duas, misturam-se outras de paisagens montanhosas e frias, que ajudam a ambientar o filme na Patagônia argentina e mostrar paisagens que serão recorrentes em toda a obra, já que o motivo do longa é justamente uma viagem terrestre em que diversas mulheres se juntam a Agustina e Violeta em uma vivência lésbica orgiástica, como será detalhado adiante.

Antes de seguir, um adendo importante: *As filhas do fogo* apresenta um esforço interessante de diluição da ideia de “protagonista” típica de filmes calcados numa construção narrativa mais convencional. Mulheres vão se encontrando e se somando

ao longo da viagem, sem que suas motivações sejam explicadas diegeticamente, de modo que todas sejam importantes para o desenrolar do filme e nenhuma se sobressaia demais. No entanto, Violeta e especialmente Agustina são as duas personagens de quem mais sabemos: o longa fornece informações mais detalhadas sobre suas trajetórias de vida do que das demais mulheres; elas são as primeiras personagens apresentadas e é em torno desse casal que a viagem se desenrolará. Ainda que não pareça importante para *As filhas do fogo* trabalhar a partir da construção de personagens com uma fisionomia intelectual (ECO, 2004) muito elaborada, a economia narrativa do filme privilegia elas duas. Uma das paradas na viagem, inclusive, é na casa da mãe de Agustina.

A frase sobre a representação dos corpos, que é bastante impactante e funciona como tese desse que é um filme-manifesto, é dita em voz *off* no momento do reencontro entre Agustina e Violeta, que se reveem depois de um mês afastadas, período em que Violeta esteve em uma missão científica na Antártida. Uma cena de sexo explícito bastante longa entre as duas personagens celebra o reencontro e ajuda a reforçar o conjunto de intenções do filme: mulheres desejam outras mulheres, fazem sexo com outras mulheres, se divertem e gozam, falam de sexo com outras mulheres e querem produzir um filme pornô com mulheres.

Já nesse momento, elementos de linguagem que evocam uma estética realista colocam o espectador numa posição um tanto voyeurística (ver figuras 1 e 2): os cenários e figurinos são naturalistas, as personagens não usam maquiagem, não há música na trilha sonora, o sexo é demorado e filmado com decupagem distinta daquela habitualmente utilizada em cenas de sexo no cinema, mas com referências próximas à visualidade pornográfica, como plano fechado mostrando genitais e penetração (nesse caso, com um dildo duplo). A composição é de uma cena de aparente intimidade genuína, que contemplamos de forma quase invasiva. Em diálogo com os estudos em torno da dimensão sensória do cinema, é possível entender *As filhas do fogo* como obra *queer* em que o apelo sensório se sobressai em relação “às estratégias de identificação emocional ou às operações mentais/rationais inerentes aos processos de produção de significados” (VIEIRA, 2019).



**Figuras 1 e 2** – Frames da primeira cena de sexo de *As filhas do fogo* (impressão de tela do filme)

Em seu trabalho recente sobre sensorialidades *queer* no cinema contemporâneo, Erly Vieira sugere que possamos pensar imagens como acontecimentos, o que significa considerar as experiências afetivas por elas provocadas a partir da “interação de corpos de três naturezas distintas: os filmados, o do espectador e o do próprio filme, aqui concebido como um corpo capaz de afetar e ser afetado” (VIEIRA, 2018, p. 170). A convocação desses “três corpos de naturezas distintas” é uma chave fundamental para pensar *As filhas do fogo*, que circunscreve seu universo feminino, lésbico e pornográfico de forma evidente desde o princípio.

À cena de sexo que marca o reencontro alegre e festivo do casal Agustina e Violeta, segue-se uma sequência em que as duas personagens estão em um bar e conhecem outra mulher, que se juntará a elas na viagem pelo sul da Argentina que define *As filhas do fogo* como um *road movie*. A partir daí, o trio segue nessa viagem com várias paradas e a incorporação de outras mulheres que passam a participar de uma jornada orgiástica em que o prazer feminino e o desfrute da liberdade se tornam a orientação ética das personagens e, conseqüentemente, também do longa.

Ao longo da duração do filme, compreendemos que a voz *off* é de Violeta, que divide com o espectador, em diversos momentos, suas reflexões sobre pornografia, desejo, corpo e imagem. É ela quem está produzindo um filme pornô em *As filhas do fogo*, e suas reflexões encarnam claramente o ponto de vista de Albertina Carri, que se vale de duas camadas – o filme e o pornô que Violeta faz dentro do filme – para questionar o que é a pornografia e como negociar com os seus códigos no contexto de uma obra com ambições autorais produzida para circular em festivais e salas de cinema que não são destinadas à exibição de pornografia. Aos 28 minutos, a voz *off* de Agustina interroga:



O que conto quando conto um pornô? Deitar meu corpo sobre o relato, que o relato abra sua boca, que o relato sacie sua voracidade sobre meu corpo condenado. Tem algo do gozo que é irrepresentável. Não há como criar uma verissimilitude. Somos um transcorrer nos perdendo durante horas nos braços da amada, deixando que as marcas dessa pele nos levem à loucura. Quero perder a cabeça, quero perder tudo. Que minha buceta vire um buraco generoso e pedinte. Como mostrar isso num pornô? Se não tem truque e tem prazer, sensualidade, disponibilidade, tempo, é pornô? Ou a pornografia é só a objetificação dos corpos? Se a subjetividade dos corpos não é destruída, deixam de pertencer a esse gênero? Estamos em uma busca selvagem, estamos buscando o corpo e a história de uma vez só. Estou buscando perdida, esquecida por todas. (AS FILHAS, 2019)

Em entrevista concedida à época do lançamento do longa, Albertina Carri (2019a) afirmou que gosta de se referir a *As filhas do fogo* como filme pornográfico porque interessa a ela discutir com esse gênero: “Em termos ortodoxos ou acadêmicos, o filme não é pornô, mas me parece importante ressignificar esse gênero e não ignorá-lo”. A conversa da cineasta com a pornografia se fez presente também em *Barbie También Puede Estar Triste*<sup>6</sup>, de 2001, um curta-metragem pornô de animação protagonizado por bonecas e bonecos da Barbie (incluindo o Ken, homem machista e agressivo na narrativa). Já estava evidente, naquela ocasião, o interesse de Carri por encontrar linhas de fuga em relação às normatividades sexuais e de gênero, especialmente em suas representações. Duas mulheres vítimas de um mesmo homem (sua esposa e sua amante) se deparam com possibilidades de reparo da violência causada por ele se relacionando sexualmente entre si e com outras pessoas não-cisgêneras, eventualmente todas juntas. Em *As filhas do fogo*, as linhas de fuga parecem se situar na errância e na vivência sexual poliamorosa exclusivamente feminina.

Ambas as possibilidades se aproximam do que Paul B. Preciado (2007) define como um feminismo lúdico, que encontra no audiovisual, na literatura ou na performance seus espaços de ação e que seria capaz de operar como mecanismo de resistência às normatividades sexuais. No caso do trabalho de Albertina Carri, uma produção que é política não apenas por reivindicar para si o direito de narrar o desejo feminino, mas também na medida em que é capaz de devolver o dissenso (RANCIÈRE, 1996) e fazer emergir daí um sujeito político, produzindo rupturas em “paisagens homogêneas, de concordância geral e assujeitamento” (MARQUES, 2014, p. 66).

Em suas considerações sobre a pornografia como uma tecnologia masturbatória amplamente disseminada, Preciado afirma:

Seria impossível voltar ao romantismo de uma sexualidade não pública, ou obter um corpo privado e não industrializado. [...] A partir de agora, na verdade, trata-se de inventar outras formas comuns, compartilhadas, coletivas e *copyleft* de sexualidade que superem o estreito âmbito da representação pornográfica dominante e o consumo sexual padronizado. (PRECIADO, 2018, p. 288)

Gostaria de aproximar essa perspectiva e também o filme *As filhas do fogo* das proposições de Eve Sedgwick em torno das práticas reparadoras. No texto *Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você* (2020)<sup>7</sup>, a autora afirma que sujeitos inscritos em grupos que são vítimas prioritárias de violência tendem a carregar uma bagagem intelectual marcada por uma “hermenêutica da suspeita”, ou seja, “hábitos críticos amplamente difundidos, de forma que talvez já tenham se tornado sinônimos da crítica em si.” (SEDGWICK, 2020, p. 391).

Sedgwick diz também que praticar formas não paranoicas de conhecimento não significa desconsiderar a gravidade da opressão a que esses grupos são submetidos, ou mesmo negar a realidade, mas sim praticar o exercício de imaginar formas de existência e de produção de conhecimento que não busquem apenas desvelar ou denunciar violências que já são amplamente sabidas, ou “tornar a dor consciente (como se ela já não fosse) e intolerável (como se situações intoleráveis fossem conhecidas por gerar excelentes soluções).” (SEDGWICK, 2020, p. 412-413)<sup>8</sup>. A autora situa a esperança como afeto reparador, ainda que seja vivida eventualmente como ruptura ou como experiência traumática.

Quando Preciado (2018) sugere que estéticas e estratégias políticas colocadas em cena por artistas ligados ao pós-pornô, ao *camp*, ao BDSM, ao anarcopunk, entre outros grupos dissidentes, promovem deslocamentos radicais do sujeito da enunciação pornográfica, como parece ser o caso em *As filhas do fogo*, poderíamos considerá-los como práticas reparadoras?

Aqueles que foram objetos passivos do olhar pornográfico e disciplinador (“mulheres”, “atores e atrizes pornôs”, “putas”, “bichas e sapatonas”, “pervertidos”, etc) se tornam os sujeitos da representação,

questionando, desse modo, os códigos (estéticos e somatopolíticos) que tornavam visíveis seus corpos e práticas sexuais e que produziam a impressão de estabilidade natural nas formas de fazer sexo e nas relações de gênero (PRECIADO, 2018, p. 289)

Ou ainda, e tentando construir uma triangulação entre Carri, Preciado e Sedgwick: seria possível considerar *As filhas do fogo* um filme que dialoga com a esperança como afeto reparador ao construir uma utopia lésbica feminista em que as mulheres possuem liberdade (quase) plena? Ao dado sobre a presença quase que exclusiva de mulheres no filme, soma-se outro, extratextual, mas também importante, que diz respeito à ausência de homens não apenas em cena, mas também na equipe de realização do longa.

Na diegese, figuras masculinas aparecem em dois momentos mais significativos e encarnam, em ambos os casos, violência e opressão. Ainda no início do longa, logo após a primeira cena de sexo entre Agustina e Violeta (descrita anteriormente), o casal vai a um bar e a elas junta-se uma terceira mulher. O trio é agredido verbalmente por homens incomodados com a presença das *sapatão* no espaço, mas a agressão é revidada fisicamente: Agustina desfere um murro em um dos homens e as três saem do bar correndo e rindo, para em seguida beijarem-se todas juntas na rua.

Alguns elementos interessantes compõem essa sequência e quebram expectativas de convencionalidade: já vimos muitas vezes cenas em que mulheres lésbicas e heterossexuais são agredidas, assediadas ou importunadas em espaços como um bar (públicos, de lazer, onde pessoas bebem e se divertem). Se, no primeiro momento, a expectativa pode ser de que as personagens serão vítimas de violência, o filme nos mostra rapidamente que a chave é outra. Não apenas elas revidam com uma agressão física, como saem do bar rindo e se beijam na rua, comemorando. A partir daí, a dupla vira um trio que se dispõe a viajar pela Patagônia incorporando ainda outras mulheres pelo caminho e fazendo algumas paradas em que acontecimentos importantes para o filme também se sucedem.

Um deles é a visita a uma pequena cidade em que uma amiga de Agustina morava. Dessa parada resulta uma cena de sexo grupal entre quatro mulheres dentro de uma igreja. Outro momento é a parada em uma cidade onde vive uma mulher infeliz em seu

casamento com um homem. Única personagem heterossexual do filme, essa mulher sonha com a morte do marido, de quem sente medo e não consegue tomar coragem para se separar, por razões também religiosas. Mas, ao invés de “resgatá-la” e incorporá-la ao grupo viajante, as mulheres lésbicas de *As filhas do fogo* ameaçam o homem agressor, o expulsam de casa e da cidade, mostram a ele imagens delas agredindo fisicamente outros homens e conseguem afastá-lo de sua esposa, que fica aliviada e agradecida. Mais uma vez, a figura masculina em cena representa violência e opressão, e assim como na sequência do bar, também nesse momento as mulheres reagem e revidam.

Há alguns momentos de *As filhas do fogo* em que as personagens bagunçam estereótipos associados aos gêneros, assumindo papéis ligados aos clichês de masculinidade, mas o enquadramento produzido pelo filme é de inscrição dessas práticas como liberdade. Além do revide da violência física em duas ocasiões, há também um roubo de carro (o veículo com que elas iniciam a jornada) e outra passagem, de maior apelo poético, em que as personagens brincam e transam caracterizadas como homens, porém numa chave lúdica, com bigode, roupas masculinas e dildos usados como falos protéticos.

Excluindo-se duas passagens – o bar e o encontro com o marido agressor – não há homens em cena em papéis significativos em *As filhas do fogo*. E também não havia no set de filmagem, segundo relato da cineasta em entrevistas e também em um debate sobre o filme mediado por mim e realizado em Porto Alegre, na Cinemateca Capitólio, no dia 17 de março de 2019<sup>9</sup>. Como revela a ficha técnica do longa, homens trabalharam apenas na pós-produção. A decisão política de ter apenas mulheres no set caminhou, segundo Carri, junto com o processo colaborativo de realização do filme, em que todas as participantes são mulheres feministas (cis e transgêneras) e pessoas não-binárias, nem todas atrizes profissionais, que se dispuseram filmar cenas de sexo explícito por acreditar no potencial político do filme:

Queria trabalhar com pessoas que entendessem que esse filme é uma reivindicação da pornografia em termos de desejo e prazer, mas uma destruição total do gozo de corpos que são pensados como propriedade privada. O objetivo é visibilizar o desfrute de corpos que

geralmente são condenados ao drama na narrativa cinematográfica, e poder contar outras formas de afeto, além das monogâmicas convencionais e heterossexuais. (CARRI, 2019b)

A última e mais longa sequência de *As filhas do fogo* é uma orgia de grande apelo visual e erótico, em diálogo com práticas e estéticas do BDSM<sup>10</sup>, realizada numa casa, com a presença das mulheres que empreenderam a viagem e também de outras que se juntam à festa. Dessa sequência deriva o último plano do filme, um plano sequência de quase oito minutos de duração que mostra uma das personagens, Rocío (descrita no longa como uma mulher que gosta de gozar sozinha), afastando-se da festa e dirigindo-se à área externa da casa para sentar-se numa cadeira e se masturbar longamente (ver figuras 3 a 6).

Preciado busca no conceito de heterotopia, formulado em 1967 por Michel Foucault, a inspiração para sua noção de pornotopia. Enquanto, em Foucault, heterotopias são espaços “onde se suspendem as normas morais que regem todo outro lugar, uma espécie de ‘utopia localizada’ que encontrou um lugar provisório ou um porto de exceção” (PRECIADO, 2020, p. 125), e que não são nem negativos nem positivos em si mesmos, em Preciado pornotopia é uma utopia sexual singular própria do capitalismo tardio que descreve o império pornográfico-arquitetônico da Playboy, a quem o autor dedica seu livro homônimo. Preciado tipifica manifestações pornotópicas diversas, entre elas as pornotopias de subalternas e de resistência, com as quais o filme *As filhas do fogo* conversam.

As pornotopias subalternas são “criadas quando uma minoria dissidente consegue atravessar o tecido sexo-político e econômico urbano dominante e se fazer visível” (PRECIADO, 2020, p. 127), enquanto as de resistência “encenam no espaço público da cidade, como se se tratasse de um teatro improvisado, lógicas e subjetividades sexuais habitualmente não visíveis na cartografia do urbano” (PRECIADO, 2020, p. 127). Todas elas, para o autor, “constituem brechas na topografia sexual da cidade, alterações nos modos normativos de codificar o gênero e a sexualidade, as práticas do corpo e os rituais de produção de prazer” (PRECIADO, 2020, p. 127). Ainda que em *As filhas do fogo* a cidade em si não seja tão relevante, os espaços e os deslocamentos pelos espaços são fundamentais para a produção dos encontros que culminam, no final do filme, com

a orgia. É possível pensar *As filhas do fogo* como obra pornotópica que se atualiza com a exclusão dos homens e a afirmação do lugar do desejo e da liberdade femininos, construídos no filme a partir de três imagens principais, todas elas convergindo para a ideia de gozo: a viagem, a putaria e a festa.



**Figuras 3 a 6** – Frames da sequência final de *As filhas do fogo* (impressão de tela do filme)

Os estímulos visuais e auditivos da sequência final remetem novamente a Eryl Vieira (2019) que, inspirado em Vivian Shobchack, se refere ao sujeito cinestésico do cinema - o próprio espectador - como alguém dotado não apenas de um corpo, mas também de uma visão corporificada alimentada pelos conhecimentos oriundos dos outros órgãos do sentido. Assim, seria “necessário transformar o corpo numa espécie de caixa de ressonância que reverbera de acordo com a imagem, mobilizando o imaginário a partir do sensório e perturbando o impensado do corpo, com suas potências” (VIEIRA, 2019). Ou ainda:

Ressoar é oscilar em uma frequência afim, é reverberar profundamente um estímulo que nos atravessa. E, como a pornografia tem uma forte tendência à hipérbole, trata-se de um conjunto de imagens que nos atravessa muitas vezes irremediavelmente. Como afirma Paasonen, não se trata de uma identificação, calcada em

similaridades, tal como o paradigma psicanalítico da teoria do cinema pensa o cinema ficcional, mas sim uma conexão, um contato com objetos, ideias e pessoas que se afetam uns aos outros, com variações de intensidades e velocidades, fazendo confundir deliberadamente o sensorial com o emocional – ou, se formos usar os termos de Vivian Sobchack (2004), “engajamentos viscerais da audiência” a partir de um saber carnal (“carnal knowledge”) compartilhado. Na ressonância carnal, os corpos filmados e espetatoriais não precisam ser semelhantes (nem mesmo em termos de orientações sexuais e gênero): basta eles vibrarem, desejantes, em frequências parecidas. (VIEIRA, 2019).

Em determinado momento em que compartilha com o espectador de *As filhas do fogo* suas inquietações sobre a produção de seu filme pornô, Violeta faz uma distinção entre trama e plano. Ela pensa no plano, assim como Albertina Carri, ao privilegiar o apelo visual do sexo explícito e dos corpos de mulheres desejantes filmados. Soma-se a isso o apelo da liberdade de ser e existir que emerge como sentido preferencial do filme, em detrimento de uma noção mais clássica de trama associada comumente ao cinema narrativo. O exercício imaginativo de *As filhas do fogo* produz uma política da imagem na medida em que torna visíveis e legíveis práticas que emergem de leituras reparadoras, tanto em relação à pornografia *mainstream* (especialmente aquela classificada como “lésbica”), quanto a formas de figurar o desejo feminino no cinema.

### **Considerações finais**

Inspirada em Susan Sontag (2020, p. 27), busquei acionar nesse texto um “vocabulário descritivo – e não prescritivo – de formas” que pudesse ajudar a iluminar alguns aspectos do filme *As filhas do fogo*. Se, para Eve Sedgwick, a paranoia evoca sempre o inevitável e reforça a experiência dolorosa e contingente, talvez seja possível depreender que há nessa postura o determinismo de um fracasso fabulativo: como imaginar, se tudo será sempre igual?

O que uma obra como *As filhas do fogo* oferece, e que permite pensar o filme como linha de fuga, é a fabulação de um espaço de liberdade oferecido por uma jornada em que o desejo parece ser suficiente para justificar a ação: ser mulher lésbica e se largar no mundo com outras mulheres lésbicas criando um espaço pornotópico bastante

específico em que nenhum tipo de violência acomete sujeitas inscritas em sexualidades e práticas sexuais dissidentes.

Considerei relevante apresentar dados contextuais que ajudassem a situar meus interesses recentes de pesquisa, abordando minha relação com alguns filmes e imagens que foram produzindo, ao longo da minha trajetória, a naturalização de formas brutais de violência contra mulheres. Entre os incômodos que percebi rapidamente e aqueles com os quais só fui lidar muitos anos depois, busco repertórios audiovisuais e teóricos que me permitam pensar as imagens em outras chaves, como o prazer visual e a liberdade.

São questões que me convocam de forma muito premente enquanto avanço na escrita de artigos que dialogam com a perspectiva da experiência estética (GUIMARÃES, 2006; CARDOSO FILHO, 2011) e me convocam a situar minha própria experiência como motor dessa escritura. Escrevo, então, me implicando não apenas numa escrita que se quer subjetiva por ser em primeira pessoa, mas especialmente para afirmar a presença de um corpo e uma subjetividade que desejam aparecer nessa enunciação.

Me desloco, então, daquele lugar da ausência conveniente que pouco implica um(a) autor(a) num texto para um lugar totalmente implicado. Como resultado, é possível que o movimento mais relevante desse trabalho não seja exatamente o que posso dizer sobre o filme em questão – *As filhas do fogo* – e sim esse exercício difícil e um tanto doloroso de partilha por meio do qual tento colocar em cena o desejo de me relacionar de outra forma com as imagens que consumo e estudo, para que daí, talvez, possam surgir novas formas de escrita também.



## Referências

- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos; MARCONI, Dieison. Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora. *Anais do XXX Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, de 27 a 30 de julho de 2021.
- AS FILHAS DO FOGO. Albertina Carri. Distribuição Vitrine Filmes. Argentina, 2019.
- CARDOSO FILHO, Jorge. Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 40-52, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3996/399641248005.pdf>. Acesso em 13 ago. 2021.
- CARRI, Albertina. Diretora argentina exhibe seu pornô feminista no rio. Entrevista a Eduardo Vanini. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2019a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/diretora-argentina-exibe-seu-porno-feminista-no-rio-sexualidade-sem-repressao-nos-levara-sociedades-maduras-23522759>. Acesso em 13 jul 2021.
- CARRI, Albertina. O pornô lésbico faz história nas salas comerciais de cinemas do Brasil. Entrevista concedida a Joana Oliveira. *El País*, Brasil, 2019b. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/27/cultura/1553725078\\_559597.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/27/cultura/1553725078_559597.html). Acesso em 13 jul 2021.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FACHINI, Regina; MACHADO, Sarah. “Praticamos SM, repudiamos agressão”: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n.14, p.195-228. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/YVCwTP7VMFH7ttwd8gYbf5n/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 28 ago. 2021.
- GUIMARÃES, Cesar. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos C. (orgs.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MARCONI, Dieison; ALMEIDA, Gabriela. And I need you now tonight, and I need you more than ever: Romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. *Anais do Comunicon – Congresso Nacional em Comunicação e Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM)*, São Paulo – SP, de 13 a 15 de outubro de 2021.
- MARQUES, Angela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos fotográficos*. Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/19728/15721>. Acesso em 20 jul. 2021.
- PRECIADO, Paul B. Mujeres en los márgenes. *El País*, 2007. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html). Acesso em em

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia*. Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: n-1 edições, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SEDGWICK, Eve. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>.

Acesso em: 20 fev. 2021.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VIEIRA, Erly. Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. *Contemporânea Comunicação e Cultura*, v.16, n. 01, jan-abr 2018, p. 168-182. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/25957/16379>. Acesso em 01 ago 2021.

VIEIRA, Erly. Breves considerações sobre a sensorialidade na experiência audiovisual: Sujeitos cinestésicos, visualidades hápticas e ressonâncias carnais. *Anais do VII Colóquio de arte e pesquisa dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – Colartes*. UFES, Vitória, 20 a 22 de agosto de 2019. Disponível em <https://viicolartes2019.webnode.com/files/200000168-577d1577d3/ENSAIO%2004%20VII%20COLARTES%202019.pdf>. Acesso em 01 ago 2021.

## Notas

---

<sup>1</sup> Numa tradução literal e que respeita o contexto do filme e da sequência: “cu com cu”.

<sup>2</sup> Discussão oportunamente posta durante o ciclo de conversas com curadores(as) do festival Cachoeira Doc, em sua edição *Festival impossível: curadoria provisória*, realizada em 2020. Em função da pandemia do Covid-19 que inviabilizou a realização do evento em seu formato tradicional, a produção do Cachoeira Doc tornou disponível por alguns dias um conjunto de filmes selecionados pela equipe de curadoria, e promoveu encontros online com curadoras e curadores, que conversaram com o público sobre os filmes e o processo de seleção. Essa pergunta foi colocada pela pesquisadora Kênia Freitas, a quem agradeço pela inspiração. O debate está disponível no link [https://www.youtube.com/watch?v=Nsa1o07QNo0&t=3s&ab\\_channel=CachoeiraDoc](https://www.youtube.com/watch?v=Nsa1o07QNo0&t=3s&ab_channel=CachoeiraDoc).

<sup>3</sup> Ver: ALMEIDA e MARCONI, 2021 e MARCONI e ALMEIDA, 2021.

<sup>4</sup> São inúmeras as disputas em torno do termo “pornografia” no campo dos estudos de gênero e sexualidade. Não é meu objetivo, nesse trabalho, discutir especificidades de expressões como “pornografia feminista” ou “pornografia alternativa”. Uso “alternativa” aqui para me referir a um site que opera de forma distinta daqueles mais populares onde circula prioritariamente o que chamei anteriormente de “pornografia *mainstream*”. O XPlastic é um site de conteúdo pornográfico pago, que se autodenomina “pornografia alternativa”, convoca ativamente o consumo de pornô por mulheres e promete oferecer vídeos que mostrem “corpos e práticas sexuais diversas que não possuem espaço em outros sites”, conforme descrito em sua página inicial (<https://xplastic.com.br/>, acesso em 30 jul. 2021)

<sup>5</sup> Uma versão brasileira do *trailer*, sem cenas de sexo explícito, está disponível no link [https://www.youtube.com/watch?v=9gr8DyJQl3Q&ab\\_channel=Ingresso.com](https://www.youtube.com/watch?v=9gr8DyJQl3Q&ab_channel=Ingresso.com) (Acesso em 30 jul. 2021)

<sup>6</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/79911438>. Acesso em 03 ago. 2021.

<sup>7</sup> Publicado originalmente como capítulo do livro *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (2003) e traduzido para o português e publicado na revista *Remate de males*.

<sup>8</sup> Sedgwick sintetiza: “a paranoia é *antecipatória*; a paranoia é *reflexiva* e *mimética*; a paranoia é *uma teoria forte*; a paranoia é uma teoria de *afetos negativos*; a paranoia deposita sua fé na *exposição*” (SEDGWICK, 2020, p. 397, grifos da autora).

<sup>9</sup> Informações: <http://www.capitolio.org.br/novidades/2651/albertina-carri-debate-as-filhas-do-fogo/>

<sup>10</sup> Sigla que designa práticas erótico-sexuais dissidentes de bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo (FACHINI e MACHADO, 2013)