

NOITES ALIENÍGENAS: ENTRE O FANTÁSTICO E O ORDINÁRIO NA ANTROPOLOGIA ESPECULATIVA DO CINEMA ACREANO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2024.214912

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-6264-2370>

ANA LETÍCIA DE FIORI

Universidade Federal do Acre. Rio Branco, AC, Brasil, 69920-900 -
ciencias.sociais.cfch@ufac.br.

RESUMO

Este artigo analisa o filme Noites Alienígenas (Sérgio de Carvalho 2022) a partir da proposta de ficção como “antropologia especulativa”, de Juan José Saer. São abordadas a criação de alteridades autóctones e alienígenas a partir da discussão da construção imagética e narrativa de Rio Branco – tomando a cidade como um personagem central do filme –, e dos demais personagens do filme, retomando Michael Taussig e Tzvetan Todorov; a relação entre modos de vida, violência e cotidiano, em um diálogo com Veena Das e Donna Haraway; e a copoiesis de masculinidades, feminilidades e parentescos que engendram formas de habitar mundos e ficar com o problema.

PALAVRAS-CHAVE:

Antropologia
especulativa;
Antropologia e
cinema; Cinema
acreano; Violência
urbana; Juventude.

ABSTRACT

This article analyzes the film Alien (Sérgio de Carvalho 2022) based on Juan José Saer's proposition of fiction as a “speculative anthropology”. The analysis approach the making of autochthonous and alien alterities by the discussion of imagistic and narrative construction of Rio Branco – considering the city as a central character of the movie – and of the other characters of the film, considering Michael Taussig and Tzvetan Todorov; the relation between ways of life, violence and the ordinary, in a dialogue with Veena Das and Donna Haraway; and the copoiesis of masculinities, femininities and kinship which engenders ways of inhabiting the world and staying with the trouble.

KEYWORDS:

Speculative
anthropology;
Anthropology of
cinema; Acrean
cinema; Urban
violence; Youth.

INTRODUÇÃO: SONHOS MARCIANOS, NOITES ALIENÍGENAS

Na noite de 20 de agosto de 2022, subvertendo expectativas da cena cinematográfica brasileira, o filme acreano *Noites Alienígenas*, baseado no livro homônimo do diretor e produtor do filme Sérgio de Carvalho, ganha o prêmio de Melhor Filme Brasileiro pelo Juri Crítico no Festival de Gramado, que premiou também as atuações de Gabriel Knox (melhor ator), Chico Diaz (melhor ator coadjuvante) e Joana Gatis (melhor atriz coadjuvante). Superou, entre outros, o filme *Marte 1*, candidato brasileiro na categoria de Melhor Filme Estrangeiro à premiação do Oscar 2023 – e que não chegou a compor os finalistas –, e que conta a história de Deivid, um menino negro bom de bola, mas que sonha em ser astrofísico como o ídolo Neil de Grasse Tyson e participar da primeira expedição de colonização ao planeta Marte. Após a premiação em Gramado e sua repercussão, *Noites Alienígenas* participou de diversos festivais e mostras, até entrar em cartaz no circuito comercial no final de março de 2020 e para o catálogo da plataforma de streaming Netflix em maio de 2023.

Se em *Marte 1*, sonhos de colonizar outros mundos transcendem a realidade periférica de um menino belo-horizontino; *Noites Alienígenas* inverte a perspectiva, investigando como formas contemporâneas de colonização (ou invasão) criam realidades alienígenas no próprio cotidiano da cidade de Rio Branco e de seus jovens, cujos sonhos talvez sejam o caminho possível para continuar habitando a paisagem na qual nasceram, mas que cada vez menos parece lhes pertencer diante da guerra das facções e do futuro incerto.

Este artigo propõe analisar o filme *Noites Alienígenas* a partir da proposta de ficção como “antropologia especulativa”, de Juan José Saer. Serão abordadas a construção de alteridades autóctones e alienígenas a partir da construção imagética e narrativa de Rio Branco – tomando a cidade como um personagem central do filme –, e dos demais personagens do filme, retomando Michael Taussig e Tzvetan Todorov; a relação entre modos de vida, violência e cotidiano, em um diálogo com Veena Das e Donna Haraway; e a copoiesis de masculinidades, feminilidades e parentescos que engendram formas de habitar mundos e permanecer com o problema. Essa análise baseia-se em três ocasiões em que o filme foi assistido: no shopping em Rio Branco, após a entrada no circuito comercial, acompanhada de moradores de Rio Branco; em São Paulo, acompanhada de paulistas que já visitaram Rio Branco; e após a disponibilização do filme na plataforma de streaming Netflix, que permite pausas para a transcrição das rimas, por exemplo.

1 *Marte 1* foi premiado em Gramado como melhor longa pelo Júri popular, roteiro, trilha sonora e prêmio especial.

Em uma breve sinopse, *Noites Alienígenas* apresenta, por meio de uma gama de personagens, os efeitos da presença das facções em Rio Branco. Paulo é um jovem cis de raízes indígenas lidando com o vício. Sandra é uma jovem negra cis, mãe de um filho de Paulo, que trabalha, participa da cena de slam da cidade e sonha em sair de Rio Branco para estudar Medicina. Rivelino é um jovem negro cis que trabalha em uma biqueira, circula pela cena do slam e do grafite, e tem um relacionamento não assumido com Sandra. Kika é uma jovem negra travesti, amiga e colega de Sandra, também participante do slam. Alê é um homem branco cis, traficante de varejo, vende drogas em sua casa com ajuda de Rivelino e recusa os métodos violentos da facção. Beatriz é uma mulher branca, nordestina, mãe de Rivelino. Marta é uma mulher indígena cis, que mora na cidade e frequenta a igreja evangélica enquanto assiste angustiada às idas e vindas de seu filho Paulo. Na trama, Paulo afunda cada vez mais no vício e em dívidas e acaba sendo decretado de morte pela “família”. Rivelino, frustrado por seu trabalho não rentável com Alê e pressionado a tomar um rumo na vida pela mãe e a namorada, acaba cedendo à sedução de entrar para a facção, mas, ao recusar-se a executar Paulo como rito de batismo, acaba sendo ele mesmo perseguido e morto. Paulo, por sua vez, encontra um caminho de fuga junto às parentes da mãe, recebendo curas da pajelança com ayahuasca. Beatriz e Alê, incapazes de salvar Rivelino, aproximam-se ao final do filme em suas dores e solidões.

ANTROPOLOGIA COMO FICÇÃO, FICÇÃO COMO ANTROPOLOGIA

Em um de seus vários artigos em que discute a distinção entre antropologia e etnografia, Tim Ingold define a etnografia como uma tarefa descritiva, que produz um relato da vida vivida ou experienciada por um povo, em algum lugar e tempo. Uma boa etnografia é sensível, contextualmente nuançada, ricamente detalhada e encontra algumas restrições em seu requerimento de fidelidade descritiva. A antropologia, por sua vez, é uma disciplina fundamentalmente especulativa, próxima à filosofia, todavia uma filosofia que se faz no mundo, em conversas com seus diversos habitantes, uma “investigação generosa, aberta, comparativa e ainda assim crítica sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo no qual todos habitamos” (Ingold 2017, 22). Sendo assim, Ingold defende que a antropologia e as práticas artísticas tem um ponto crucial em comum que é o de trazer ações e obras para a presença, para que possamos nos dirigirmos a elas, responde-las, diretamente (ibid., 25).

A discussão sobre descrição, interpretação e análise, e sua interdependência é complexa (ver, por exemplo, Strathern 2014), mas gostaria de reter de Ingold a ideia de antropologia especulativa, para conectá-la parcialmente às fabulações especulativas de Donna Haraway,

costuradas pela autora às fabulações feministas e a fatos científicos como meios de figurar, tornar notável, considerar, representar histórias nas quais possamos habitar com outros de maneira responsável e responsiva, tornando-nos com outros. Em *Staying with the trouble* (2016), Haraway entretece “desenhos tramados” (string figures), como em jogos de cama-de-gato, figurações que perpassam por diferentes cenários e habitantes do antropoceno. Haraway refuta o termo antropoceno, aliás, propondo substitutos que reconheçam a diferença entre as múltiplas formas humanas de coabitar este mundo, e identifique aquela que está de fato levando-nos à destruição – plantationceno e capitaloceno seriam termos mais precisos, aos quais a autora contrapõe o termo cthuluceno, invocando as possibilidades ctônicas de habitar o mundo como terranos. Parte das figurações de Haraway exigem fabulação, contar histórias que nos permitam criar formas de habitar um mundo que está encaminhando-se para a catástrofe, fazer parentes a partir de diferentes formas de se relacionar, e construir refúgios que nos permitam preservar as nossas espécies companheiras. O tema de habitar o mundo será retomado mais adiante, a partir de Veena Das.

De maneira curiosa, é possível conectar Ingold e Haraway à colocação do escritor argentino Juan José Saer de que a ficção é uma antropologia especulativa, ideia com a qual conclui o ensaio *El concepto de ficción*. Saer começa por examinar gêneros autodenominados não-ficcionais, como biografias e autobiografias, para argumentar como o conceito de verdade é incerto e agrupa elementos díspares e contraditórios. Para Saer a verdade não é o contrário da ficção e não se pode estabelecer uma dependência hierárquica entre ambos os conceitos sem cair em uma mera fantasia moral. O autor assim, propõe que “ao dar um salto ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento” (Saer 2009-1997, 2). O caráter duplo da ficção mescla, de modo inevitável, o empírico e o imaginário. Referindo-se a Jorge Luís Borges, não reivindica “nem o falso nem o verdadeiro como opostos que se excluem, mas como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção” (ibid, 4).

É a partir de conexões parciais com estas três propostas de antropologia especulativa – Ingold, Haraway e Saer – que proponho pensar o filme *Noites Alienígenas* como uma obra de ficção científica, não apenas pela evocação do gênero trazida pelos alienígenas do título, mas pelo caráter especulativo que investiga condições e possibilidades da vida urbana amazônica em meio à guerra de facções, que é uma guerra dos mundos; pelas possibilidades que elicita de tornar-se com outros que habitam o mesmo mundo e também outros mundos; e pela necessária mescla de empírico e imaginário que permitem multiplicar os tratamentos aos temas inquiridos pelo filme.

OS ALIENÍGENAS E O ACRE

Ao assistir ao filme pela segunda vez², no Cine Petra Belas Artes em São Paulo, ouvi da minha acompanhante, uma economista paulista que fora ao Acre algumas vezes nos últimos quinze anos, que “tinha que colocar alguma coisa de alienígena no título para fazer as pessoas assistirem um filme sobre o Acre. Alienígenas ou dinossauros”. Referia-se, é claro, a brincadeiras que colocam alienígenas, dinossauros, seres insólitos ou estereótipos exóticos da Amazônia e dos indígenas como habitantes de um lugar algo imaginário, resumidos na pergunta chistosa: “O Acre existe?”. Retornando do cinema, meu outro acompanhante, um paulista que já morou no Acre durante uma imersão em uma das religiões daimistas, mostrou-me outro longa sobre o estado cujo nome é justamente “O Acre existe”, disponível na plataforma Youtube. Trata-se de documentário produzido por um grupo de paulistas que viaja de carro de São Paulo até o Acre e conversa com um leque de personagens, entre seringueiros, daimistas, indígenas, donos de venda, estudantes e jovens com intrigas amorosas a contar. Um documentário que busca não apenas comprovar que “o Acre existe”, mas tornar inteligível ao público sudestino este estado do qual tão pouco se sabe, em um tom quase pedagógico que não deixa de produzir seus próprios exotismos. Em outras palavras, o caráter naturalista do documentário, que mescla linguagens de objetividade e de descoberta, mas não se implica em relações simétricas e responsivas com os diferentes personagens, mantém os acreanos apresentados como estes outros a serem explicados, vidas diferentes do universo familiar sudestino que é o parâmetro de normalidade do contemporâneo.

Noites alienígenas concede muito pouco ao didatismo na construção de suas alteridades, a ponto de algumas críticas terem indicado no filme “uma certa opacidade” (ver Araújo, 2023). Como o documentário citado acima, o filme de Sérgio de Carvalho dedica-se mais a apresentar personagens do que a desenvolver uma trama em profundidade, o que lhe rendeu críticas negativas em relação ao roteiro. Os primeiros anfitriões da narrativa são a jiboia e os cantos em hatxã kuin, familiares a quem já participou de uma cerimônia de nixi pãe (ayahuasca) com os huni kuin, desconhecidos ao grande público. As escamas da cobra que dominam em zoom a imagem pulsam, em uma cadência a contratempo das repetições do canto, produzindo um efeito visceral. Estamos no sonho do jovem Paulo (Adanilo Reis), que desperta subitamente em um barraco iluminado apenas pelas frestas entre as tábuas. Paulo abre a janela e vomita, e não sabemos se o que faz é uma limpeza provocada pelo efeito emético das medicinas da floresta, ou como pós efeito de outros psicoativos, cujo controle dos circuitos de escoamento e venda transformou Rio Branco em um campo de guerra entre facções, também uma guerra

² Assisti-o, pela primeira vez, logo após a estreia no circuito comercial, no shopping center em Rio Branco.

dos mundos – este tropo compartilhado entre o colonialismo e a ficção científica. Paulo, sabemos ao longo das cenas, vive entre suas raízes indígenas e a vida urbana periférica compartilhada com os outros jovens personagens do filme. Retorna à casa de sua mãe, Marta (Chica Arara), em busca de dinheiro e refúgio, encontrando-a a ouvir programas evangélicos no rádio. Ao contar do sonho com a cobra, descrevendo-a como um demônio que quer pegá-lo, Marta o repreende e fala para ele ir à igreja com ela. Em uma cena na igreja, Marta ouve o pastor pregar uma vida de paz e libertação dos males familiares que assolam as periferias, o desemprego, as drogas, males ubíquos do capitalismo. É apenas uma parte dos trânsitos cosmológicos entre a floresta e a cidade, mundos pelos quais passam Marta, Paulo e a jiboia.

Outros mundos são invocados na cena seguinte à apresentação de Paulo, em uma varanda no segundo andar de uma casa com vista para alguns bairros de Rio Branco. O traficante Alê (Chico Diaz) marreta um violão cantando Raul Seixas e compartilhando um baseado com seu aviãozinho Rivelino (Gabriel Knoxx). Alê quer levar Rivelino para o Peru, para conhecer Machu Pichu, a rodoviária dos discos voadores segundo o velho hippie, e afirma que é preciso conhecer os mundos dentro dos mundos, e não ficar apenas nesse plano. Rivelino ouve seu patrão enquanto trabalha com spray numa tela em técnica mista, em que um disco voador sobrevoa Rio Branco em processo de abdução, invadida pela alteridade espacial. Em outras cenas, Rivelino irá fazer o mesmo disco voador pelos muros da cidade, com um stencil, em meio a outros pixos e grafitagens. Avaliando a tela sendo produzida em sua varanda/biqueira, Alê fala para Rivelino colocar umas estrelas no céu escuro, é preciso divisar esses destinos outros além do planeta Terra. Rivelino, por sua vez, diz que mal conhece Rio Branco, por quê ir ao Peru? Em seguida, Rivelino manda as rimas nas quais vem trabalhando, acionando os tropos da periferia, da desigualdade social, da juventude com poucas perspectivas. É interrompido por gritos no portão, um viciado na fissura, ainda que em dívida com a biqueira, em busca de droga. Alê dá bronca, quase como um conselho paternalista, e manda o jovem embora com o que veio buscar. Rivelino se indigna pela tolerância de Alê, comparando-a com a rigidez das normas das biqueiras controladas pela “família” (a facção), que operam como um negócio lucrativo. Alê retruca, como pode a facção chamar-se família, se família não faz isso, são “garotos matando garotos”.

O crítico Inácio Araújo, em uma resenha do filme para o jornal Folha de São Paulo, afirma que o fantástico é o alienígena do filme. Em seguida, avalia:


O certo é que nessa mistura de floresta e deserto, nesse não lugar, o tráfico se infiltra entre brancos, negros, indígenas —esses alienígenas— com a mesma facilidade com que os povos originários são despossuídos de sua cultura e atirados em algum culto pentecostal. (Araújo 2023)

A impressão do crítico sobre o não-lugar é causada pela “opacidade”, em suas palavras, a opção de não explicar as paisagens que o filme constrói. O conceito de opacidade pertence a certas correntes de Análise do Discurso e, segundo o trabalho basilar de Ismail Xavier sobre análise cinematográfica, tem um sentido polissêmico junto ao seu par conceitual, “transparência”. Opacidade pode referir-se à uma espessura intrínseca a todo discurso, a um modo de apresentação que revela a operação do dispositivo e transmite reflexividade ou a uma forma de significação que retém ambivalências e não se deixa revelar. Sem discordar da avaliação de Araújo nesse aspecto, considero que a construção imagética e narrativa na antropologia especulativa de *Noites Alienígenas* emprega práticas de visualidade que buscam ao mesmo tempo corporificar o olhar e recusar tropos comuns da construção da alteridade amazônica aos olhos do resto do país, mostrando Rio Branco como periferia, autóctone, invadida por outras alteridades.

Vemos uma cidade na Amazônia no começo do século XXI. Largas avenidas com grandes palmeiras plantadas em um projeto paisagístico de sucesso duvidoso tornam-se a conexão entre um mundo periurbano de casas de madeira, com bicas e jiraus, igarapés e becos; e áreas centrais em que revitalização e degradação se confundem. O Rio Acre, que divide a cidade entre o Primeiro e o Segundo Distritos, aparece em algumas cenas. Não obstante, as locações do filme fogem dos prédios patrimonializados, dos cenários de poder (ver Zukin 1991), das paisagens óbvias, da tentação do sobrevoo da floresta e do rio. Não há olhar descorporificado no filme. Em vários momentos, a câmera mão segue os personagens, quase como se os perseguisse por seus corres. A cidade revela-se percorrida, mas não apenas da perspectiva de um caminhante, um flâneur, e sim em uma visão que Bruno Latour chama de oligóptica:

as estreitas janelas que permitem relacionar, por certo número de canais estreitos, alguns aspectos somente dos seres (humanos e não humanos) cujo conjunto compõe a cidade...[...] A cidade não pode ser uma moldura na qual um indivíduo se deslocaria, pela boa razão de que essa moldura é, ela própria, constituída por traços deixados por outros indivíduos, que se deslocaram ou que ainda estão no local. Privilegiar o ponto de vista daquele que caminha, do flâneur, do pedestre é impedir-se de compreender o que é tão particular ao viver na cidade, é aniquilar os canais que permitem justamente não diferenciar a moldura e aquele que nela se desloca. O espaço pode ganhar em realismo apenas se for possível seguir esses canais (LATOUR, 2009).

Em *Noites Alienígenas*, jovens perambulam pelas partes altas da cidade, com motos compradas com o dinheiro do tráfico, mas operam em becos



e vielas de casas de palafita ainda não alcançadas por processos de gentrificação ou de urbanização via construções massivas de moradia popular, que tomaram Rio Branco e outras cidades amazônicas. O bar que serve de quartel general da facção fica à beira rio na Gameleira, uma entre as construções revitalizadas durante os governos petistas do Acre para a produção de um consumo cultural e turístico da paisagem, cujas memórias anteriores são retratadas em fotografias exibidas no alto das paredes do Novo Mercado Velho, que o filme não mostra. Para quem conhece a cidade, este quartel general da família frente ao calçadão da Gameleira parece um pouco fora do lugar. Para quem não conhece a cidade, todo o cenário parece fora do lugar, pois, ao não conduzir a compreensão dos expectadores sobre a cidade, *Noites Alienígenas* joga com o conflito entre as representações imaginárias da floresta e a presença da cidade. Nos imaginários colonialistas e nos tropos narrativos que historicamente os compõem, tanto a Amazônia quanto os indígenas costumam estar em relação de oposição com a cidade e a sua copresença torna-se um oxímoro (ver discussão em Fiori 2018, cap. 2).

Chama a atenção ainda o uso que Araújo faz da categoria de fantástico como os alienígenas do filme, mencionando uma cena ao final do filme em que a execução de Rivelino, por membros da facção à qual acabara de se juntar punindo-o por ter se recusado a matar Paulo e o ajudado a fugir, é cortada por cenas de luzes vermelhas e azuis pulsantes. Luzes que atordoam também a Alê, que está a procurar seu pupilo mesmo após o rompimento, e acaba por encontrar alienígenas, mas não aqueles pelos quais ansiara.

Fantástica é uma das designações da ficção especulativa, da literatura de gênero, em uma classificação que não segue exatamente a definição dada por Tzvetan Todorov. Todorov (1970) define o gênero fantástico como vizinho dos gêneros “estranho” e “maravilhoso”, pois ocorre na incerteza acerca de um evento que aparentemente não pode ser explicado pelas leis do nosso mundo. A incerteza e a hesitação na interpretação dos fatos entre o real e o imaginário constrói o caráter fantástico de uma narrativa. Por sua vez, “realismo fantástico” definiu certa literatura latino-americana do século XX, tendo como seu expoente mais famoso o colombiano Gabriel García Marquez, autor de muitas narrativas ambientadas em paisagens amazônicas nas quais o real, e mesmo o cotidiano, retratados soam fantásticos a outrem.

O conceito de realismo fantástico retorna à antropologia. Michael Tausig, em *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*, retoma o realismo mágico em sua análise sobre o terror e a cura no Putumayo colombiano.

as culturas do terror são nutridas pelo entremesclar do silêncio e do mito, no qual a ênfase fanática no lado misterioso floresce através do rumor 199 finamente tecido em teias de realismo mágico. Fica também claro que o vitimizador necessita da vítima a fim de criar a verdade, objetivando a fantasia no discurso do outro. (Taussig 1987, 30)

Na vasta análise de Taussig sobre os horrores colonialistas do caucho, a multiplicação de narrativas e rumores criavam o próprio terror do qual falavam, a partir de uma névoa, ou obscuridade, epistemológica. Teresa Caldeira (2000) mobiliza os conceitos de cultura do terror e obscuridade epistemológica para descrever a “fala do crime”, que cria paisagens urbanas em teias tecidas pelo medo e pela produção reiterada de estereótipos de pessoas e locais perigosos e criminosos.

Taussig escreve sobre o Putumayo, na Amazônia colombiana, a partir dos relatórios de Roger Casement, da ficção de Joseph Conrad e de seu próprio trabalho etnográfico, décadas depois. Caldeira escreve sobre São Paulo, o protótipo de megalópole violenta do Brasil (ao lado do Rio De Janeiro, guardadas as especificidades), a partir de trabalho etnográfico e análise de notícias e dados coligados sobre violência urbana.

Noites Alienígenas, por sua vez, cria imagens dialéticas, justapostas, que estremecem a compreensão do real e do fantástico no Acre. Os habitantes autóctones da Amazônia persistem em sua presença e lembram aos demais de seus agenciamentos. Não são os indígenas, a jiboia e a ayahuasca os alienígenas. A guerra de facções, atualização desde o último quartel do século XX dos conflitos colonialistas na Amazônia, agora em meio aos mercados locais e internacionais de substâncias psicoativas ilícitas (no caso do Acre, sobretudo a pasta-base usada para produzir o cloridato de cocaína e o crack) é a tomada alienígena do mundo, alijando muitos, aliciando outros, em polos encarnados pelos personagens de Paulo (o viciado) e Rivelino (o aspirante a traficante). Sem, é claro, desconsiderar os alienígenas do imaginário e dos avistamentos no céu noturno contados e recontados por acreanos e forasteiros³.

A VIOLÊNCIA E O ORDINÁRIO

Paulo, Rivelino e os outros personagens cresceram juntos e passaram por processos de desposseção. Sabemos por um diálogo com sua mãe Beatriz

³ No episódio “Vozes do Além”, do podcast *Rádio Novelo*, posto online em 21 de setembro de 2023, o acreano Victor Manoel narra mudanças na vida em Cruzeiro do Sul, Acre, após o avanço do narcotráfico, referindo-se ao filme *Noites Alienígenas* e às suas próprias memórias de infância, e faz questão de não excluir as luzes no céu do rol de alienígenas.

(Joana Gatis) que Rivelino, com 17 anos, deixou a escola. Além da arte dos muros, do slam e da venda de drogas, seu desejo se dirige à Sandra (Gleici Damasceno). Seus versos de amor são objeto de deboche dos amigos. “Tá apaixonado” zombam, enquanto ele pede a moto emprestada para “dar um rolê com sua mina”. Sandra tem um filho pequeno com Paulo, trabalha em um restaurante em um bairro enobrecido com sua amiga Kika (Kika Sena) e sonha em estudar Medicina, na Bolívia ou em São Paulo. “Já até falei com as minas do slam para elas me acolherem”, Sandra conta à Rivelino, tecendo redes a partir do mundo do hip hop e das periferias. O Sul e a Bolívia são alternativas aos jovens aspirantes a médico que sabem que não terão acesso via SISU ao curso da Universidade Federal do Acre (tomado por estudantes de fora do Acre sem pretensões de radicar-se no estado) nem dinheiro para pagar o curso particular. Rivelino, sem divisar estudo ou profissionalização como projeto de futuro, incomoda-se com a admoestação de sua mãe, que o pressiona a “largar esses bicos”, voltar a estudar ou arrumar um trabalho. Perturba-se também com a crítica de Sandra, ao questioná-la porque só ficam escondidos. “Acho que tu tá achando que eu sou um desses moleques” ele reclama. Ela nega, mas responde “Mas eu vou te bater a real. Tú fica nessa de lá pra cá, não sabe pra onde vai”. Com as duas mulheres significativas de sua vida, a mãe e a namorada, questionando seus modos de vida, Rivelino acaba por cansar-se do modelo de tráfico não lucrativo de Alê, cujo limite é a demonstração de tolerância com as dívidas e o comportamento errático de Paulo, a quem Alê perdoa porque diz que “quer voltar” – para a casa da mãe e uma vida sem adições. Desistindo do paternalismo inócuo de Alê, Rivelino decide buscar os benefícios prometidos pelo tráfico organizado da facção, assumindo outra “família”.

Muitos autores, a partir de diferentes perspectivas teóricas e políticas, têm escrito sobre a retórica do enriquecimento rápido e da vida de ostentação, ainda que breve, que seduz a juventude periférica para o tráfico. Escrevem Bruno Paes Manso e Camila Nunes Dias:

Existe, no fundo, uma disputa de almas a ser travada. Cada indivíduo, ao longo da vida, vive momentos de escolha decisivas que podem definir sua trajetória. Nesse mundo masculino [...] existem muitas encruzilhadas. Os benefícios oferecidos pelo crime são sedutores, mesmo que ilusórios – uma vida repleta de aventuras, mulheres sensuais, dinheiro, carros, motos, drogas e baladas. Cobra-se um preço alto: provavelmente a morte prematura ou a prisão. O crescimento do mercado de drogas mostra que os jovens são levados a seguir essa trilha. Os discursos em defesa da “vida bandida”, como forma de resistência ao “Sistema opressor”, contribuem para forjar um sentido coletivo e político para a decisão – mesmo que, no fundo, o criminoso continue buscando principalmente ganhar dinheiro, com menos esforço, em benefício próprio. (2018, 327-8, grifos meus).

Este trecho do livro *A Guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil* (Manso e Nunes 2018), traz alguns contrapontos interessantes para pensarmos a trama do filme. A ideia de escolhas em uma trajetória de vida individual aproxima-se, por exemplo, do conceito de Gilberto Velho sobre os “campos de possibilidades” a partir dos estilos de vida e configuração de valores pelos quais um indivíduo circula, em livros como *Individualismo e Cultura* (1997) e *Desvio e Divergência* (1985) (focados mais nas camadas médias cariocas que em trajetórias periféricas). Falarei da configuração de valores e estilos de vida do mundo masculino na próxima seção. Se a ideia de campo de possibilidades nos permite escapar de certas armadilhas voluntaristas ou meramente pragmáticas de concepções de indivíduos atomizados e racionais⁴, como interpretações estritamente liberais acarretariam, também permite escapar de determinismos socioeconômicos que condenariam toda à juventude periférica à atração gravitacional da criminalidade, o que constrói o imaginário ideológico que permite toda sorte de violações de direitos às comunidades periféricas. No entanto, pensar apenas em campos de possibilidades torna-se insuficiente para entender os modos de vida e morte que ali acontecem, e as relações entre o cotidiano, o ordinário e a violência.

Veena Das, no primeiro capítulo de *Vida e palavras: a violência e sua des-cida ao ordinário*, discute a partir de Wittgenstein e S. Cavell a questão da linguagem como a marca da socialidade humana e a ênfase antropológica em uma descrição densa dos modos de vida para entendê-la. Das retoma de Cavell a crítica à noção convencional de modo de vida, pois “esta não apenas obscurece a absorção mútua do natural e do social como também enfatiza a forma em detrimento da vida” (Das 2018, 40). A noção de forma de vida permite investigar o limite “do que ou quem é reconhecido como humano dentro de uma forma social e fornece as condições de uso de critérios em relação aos outros” (ibid.). Das invoca então os conceitos de biopolítica de Foucault e de vida nua de Agamben, para apontar como se produzem corpos no estado biopolítico que são assassinaíveis sem punição. A análise de Das desenvolve-se no sentido de identificar como o reconhecimento de um outro como parte ou não da própria comunidade e parte ou não da própria vida se dá costurado no cotidiano. Nesse sentido, a violência é costurada no tecido do cotidiano, seja aquela vivida no presente, seja de eventos passados que se fazem presentes e que às vezes apresentam-se como conhecimento venenoso, que não é enunciado, mas por vezes mostrado por meio de vozes e de seus silêncios.

A presença das facções e da violência que inscrevem nos modos de vida periféricos em Rio Branco, somadas às violências estruturantes do racismo e da desigualdade social experimentada pelos jovens periféricos,

⁴ Sem ignorar aqui a forte influência simmeliana no trabalho de Gilberto Velho.

inflexionam a noção de campo de possibilidades na inteligibilidade das trajetórias dos personagens do filme, em diferentes experiências de despossessão, exclusão e resistência. Sandra, Kika e Rivelino objetivam esta experiência da violência e da exclusão nas palavras, sonoridade e corporalidade do slam, que transforma as pequenas arquibancadas semi-circulares construídas em equipamentos públicos de lazer em ágora de uma cidade em que a noção de esfera pública jamais se realizou. Aos 49 minutos do filme, dois jovens em batalha de rima apresentam esses versos (não transcritos integralmente dada a mistura de sons na cena que faz perder algumas palavras):

Mas se a fome por aqui domina a maioria
Mas se ela não existisse os menor não se armaria
Não arrumou um trampo pa melhorar o seu dia
Optou roubar burguês armado em plena rodovia

Daqui ela só cresce
Desemprego tá em alta faltando vaga na creche
Se eu rimo nós muda isso, com rap eu me alimento
Eu nem sonho em me aposentar, pois sei que isso não dá tempo

Que a favor dos pobre
Que para matar sua fome vai nos corre dos cobre
E o menor que descobre o gosto da fome
Aos oito anos fazer o papel do seu pai

Chega a ser uma ironia
Vereador de bolso cheio e nós de panela vazia
A fome fala mais alto que qualquer frase de amor
E acerta todo mundo sem ter gênero nem cor

Entretanto, há algo que se expressa de modo saliente em outras interações. Perto do minuto 28 do filme, Paulo aproxima-se do slam, imundo e meio famélico, em busca de Sandra, e é enxotado por Rivelino. Reaparece, algumas cenas depois, implorando por drogas na biqueira de Alê e é mais uma vez enxotado por Rivelino, sendo dessa vez duramente agredido até que Alê chegue e intervenha, o que marca o momento de ruptura entre Alê e Rivelino, que então parte para aliar-se à “família” da facção. Paulo busca então guarida primeiro com Sandra – que o recebe e limpa seus ferimentos, mas não o deixa permanecer em sua casa –, depois com a mãe, Marta. Paulo está prestes a cruzar a fronteira da vida nua, tornando-se matável, abrangido cada vez mais pela categoria de “nóia” que esgarça suas relações de filho, namorado, pai, amigo.

Rivelino, por sua vez, cruza essa fronteira justamente ao estabelecer relações com a família. Apresentando-se à biqueira, depois ao bar que sedia a

facção, declara que quer entrar para a família, que já trabalha como traficante e que conhece o estatuto da facção. Passa, então, a vestir a camisa. Mas o derradeiro passo é justamente participar de sua primeira execução. É acompanhado de outros jovens faccionados até o alto de um morro onde fica uma caixa d'água em formato de disco voador, e apresentado à tarefa de atirar em Paulo. Este já está no “espaço da morte” descrito por Taussig (1987), mas implora pela vida. Rivelino hesita, enquanto é compelido pelos “irmãos” aos gritos e ameaças, e acaba por utilizar sua arma para render os colegas e libertar Paulo. Fogem os dois sob a acusação de “vacilão” e, assim, têm a morte decretada.

Rivelino tenta ainda escapar, pede à sua mãe que o leve para sua cidade de origem, para conhecer o mar, incapaz de detalhar o risco de morte que sofre. Beatriz, que compreende tardiamente a gravidade, recorre à Alê para procurá-lo, mas é em vão. Rivelino é perseguido, acaba sendo cercado em um dos becos onde grafitava, e levado para execução aos pés da caixa d'água / disco voador, no qual a bala disparada por um novo jovem faccionado equivale à abdução alienígena dessa alteridade ameaçadora que invadiu o estado. Paulo também recorre à mãe e à rede de parentesco que as famílias indígenas mantêm na cidade, e recebe uma pajelança que revela que a jiboia não estava ali para persegui-lo, e sim para leva-lo de volta a um mundo possível de ser habitado, aos pés da samaúma. O contraponto imagético entre a caixa d'água/disco voador e a samaúma (árvore sagrada para os povos indígenas da região, em uma definição um pouco simplista) dá conta do par de oposição alienígena – autoctonia como estes outros mundos acessados pelos personagens a partir da Amazônia e da periferia ao construir e habitar seus modos de vida.

O filme termina com um leteiro que informa: “Desde a invasão das facções criminosas do Sudeste do Brasil à Amazônia, aumentou em 183% o assassinato de crianças e jovens nos últimos dez anos no Estado do Acre”. Este leteiro, embora funcione como recurso para presentificar a questão da violência do crime organizado no estado, situando-o como um filme sobre “questões sociais”, é também a marca dos grandes silêncios do filme, que em momento algum nomeia as facções nem, o que é mais impactante, tampouco traz qualquer elemento da participação do Estado na produção desse cenário, ignorando a violência policial e o crescimento vertiginoso do encarceramento no Acre.

O livro *A Guerra*, supracitado, menciona 2013 como ano de formação do Bonde dos 13, a facção gestada no Acre e que ao longo do tempo estabeleceu laços com o Primeiro Comando da Capital, facção paulista de abrangência nacional e internacional. Embora Alê insista sobre o aspecto de que são “garotos matando garotos” o filme não toca no ponto sensível da disputa territorial e por mercados entre o Bonde dos 13 e o Comando Vermelho, que avançou

sobre capital e anterior em anos mais recentes e fez saltar o número de crimes violentos, tampouco sobre a sistemática violência policial e expansão acelerada do sistema carcerário e dos aparatos de segurança pública repressiva. Um evento que costurou esta violência ao cotidiano da cidade foi o ocorrido, em 20 de outubro de 2016, no complexo penitenciário Francisco de Oliveira Conde, em que o Bonde dos 13, aliado ao PCC, produziu rebeliões em três pavilhões em ataque ao Comando Vermelho, resultando em várias mortes dentro do presídio e assassinatos pela cidade (Manso e Nunes 2018, 22, 28-29). Bruno Manso e Camila Nunes Dias narram que

com o racha entre o PCC e o CV em 2016, seguido das rebeliões pelo Brasil, a rivalidade se intensificou entre os grupos criminosos do Acre. Os conflitos em 2017 viriam com a estética dos proibidões ao ritmo de rap e funk, narrando a história do grupo e suas lideranças. Rivais filmavam as mortes com celulares e compartilhavam nas redes sociais (ibid., 277)

Esta estética do proibidão surge aos 27 minutos do filme, na roda do slam, justamente no momento em que Rivelino enxota Paulo, e as cenas se entrecortam. Começam os versos:

Os moleque na pista
Os menor é sagaz
Nunca perde a vista
Noto na...[...]
Entrei na facção, pai
Tô no Paquistão
Ouvindo Babylon
Isso pra mim é Mucilon
Fazia rap na minha infância pois sempre mantive o dom
Privilégio de colar do lado de quem sempre é bom

Após a palavra facção, a roda interrompe a batida e aos poucos silencia. O rapper questiona se não vão continuar “o bagulho” e o Bboy diz que “não sou obrigado”. “Tá esquecendo de quem somo nós?” pergunta o rapper faccionado. Algumas falas depois, Sandra pergunta “Qual é a tua? Esqueceu por que a gente faz isso aqui, é?”. Os faccionados seguem de moto para o segundo distrito na cena seguinte. A expulsão de Paulo, o “nóia”, por Rivelino, e dos faccionados pela roda do slam é justaposta, purificando o slam da associação com o vício e as facções e mantendo-o como um espaço de resistência e empoderamento periférico, ainda que em outras rimas “roubar burguês” não seja visto como um problema, diante de vereadores de bolso cheio e de suas próprias panelas vazias. Os personagens de Noites Alienígenas, tal como o próprio filme, decretam certos anátemas que, não obstante, fazem parte dos modos de vida ali retratados como conhecimento venenoso e que, de um jeito ou de outro, irromperão nos eventos dessas vidas.

FAMÍLIAS E IRMÃOS, FILHOS E MÃES, AMORES DIFÍCEIS

Em dois momentos do filme, é Alê quem questiona a nomenclatura de família empregada pelas facções. Na primeira conversa com Rivelino, já descrita acima, e em seu confronto com Serjão, liderança da facção, no bar em que ficam. Apontando o dedo, Alê “enfia uma coisa na tua ideia, Serjão. Isso não é família, isso não é coisa de irmão não. Vocês tão se matando. Tudo moleque se matando. [...] Estão se matando à toa. Conheci tu, tinha doze anos, esse aqui tinha 11, esse aqui tinha oito. Tudo moleque. Vocês tão se matando. Enfia na tua cabeça, Serjão!”. Serjão, repetidamente dizendo para Alê baixar o dedo, conclui “É o crime atrás do progresso, não é não?”. Alê, sem resposta para essa assinatura dos modos da facção na declaração de Serjão, apenas insiste “Rivelino tem 17 anos” e recua, simulando tiros com os dedos apontados para os faccionados reunidos no bar e para si mesmo, em um gesto ambivalente entre a ameaça e a alegação da irracionalidade da violência fratricida. Cena que meus acompanhantes no cinema consideraram inverossímil, pois que alguém que entra “sem proceder” assim não sairia com vida do bar ou, ao menos, seria decretado de morte também.

A cena, não obstante, é útil para ilustrar diferenças possíveis nas concepções de família intergeracionais. Ao mencionar ter conhecido os faccionados ainda moleques, bem como no trato com Rivelino, Alê assume um caráter paternal, à sua maneira, como alguém que pode aconselhar e ensinar. A família da facção não tem pais, tem “irmãos” (e “cunhadas”), enquanto estiverem vestindo a camisa. Infringir as leis, o estatuto, rasgar a camisa, faz cessar o parentesco. De todo modo, eis um universo de paternidades falhas e ausentes. Não se sabe nada sobre os pais da geração jovem, de Paulo, Rivelino, Sandra e Kika. Paulo, pai do bebê de Sandra, também é incapaz de exercer a parentalidade. Antes, demanda ser cuidado. Rivelino, ao sentir, na passagem entre a adolescência e a vida adulta, a potência de sua masculinidade questionada pelas cobranças da mãe: “tu devia me ajudar, sei lá, parar de fazer esses bicos. Arrumar um emprego. Voltar a estudar”, e a de Sandra, acaba, pois, cedendo ao chamado do mundo masculino das promessas de ganho fácil da facção, ainda que brevemente e para sua perdição. Cobrado a uma masculinidade adulta provedora, lança-se à masculinidade violenta e efêmera do crime.

Nesse espaço periférico, o que é capaz de sustentar o cotidiano, são as diferentes feminilidades emergentes, que orbitam, mas não se restringem à maternidade. Beatriz cria Rivelino sozinha, o que não a impede de suas saídas noturnas para beber, dançar e encontrar prazeres nos corpos de outros homens. Pressentindo o perigo que Rivelino corre, busca afastá-lo do serviço de Alê e, posteriormente recorre a ele para tentar resgatá-lo da facção. É nos braços de Alê, na cena final do filme, que vai entregar sua

dor pelo filho morto. Beatriz e Alê, dois brancos, dois desterrados, habitando Rio Branco há muito tempo, mas que tiveram cortadas as raízes que tentaram gerar pelos eventos recentes.

Sandra, por sua vez, sonha com o curso de Medicina e se entrega ao slam. Questionada por Rivelino sobre largar o filho (que teve com Paulo) para ir estudar, silencia entre muitas respostas possíveis e nenhuma segura diante de sua maternidade solo, como quase todas as outras. Enquanto planeja futuros incertos, Sandra trabalha ao lado de Kika, com quem coabita no slam junto a outras mulheres. Aos 25 minutos do filme, outra jovem negra dispara rimas muito rápidas na roda:

Sou hoje liberta da minha alegria
Eu sigo rimando, soltando meu flow
Me chamam de negra e já sei quem eu sou
Sou preta bonita [verso entoado por vários]
Você me deixou sem ar
E nada que eu falar será entre aspas
Meu corpo será meu grito mesmo silenciado
Pois sinto o que se passa se eu me deparar com a noite escura
E apenas a luz do quinto poste for o que me deixar segura
Incerto, mas provável que no terceiro dia
Um corpo despido e marcado será achado
Cujo rosto nunca vimos
Mas decerto amamos [verso entoado por várias vozes]
Mais uma mulher levada pela sede cruel de um homem
Tá bonito né [os próximos versos em coro, também com Kika]
Por que que mulher não é?
Que bicha não é?
Que preta não é?
Que trava não é?
Que vida violada é

Essa não existência, esse não lugar de mulheres que as rimas questionam, e ao questionar refutam, inscreve-as como este outro – já indicado por Simone de Beauvoir, por exemplo – não alienígena, mas insistentemente presente ante o mundo violento e masculino. E, mais importante, os versos tocam na questão sensível da voz, conceito importante para Das e que não é sinônimo de enunciação, pois o entendimento da voz não é o do discurso, mas o que confere alma às palavras, infunde-lhes vida (Das 2018, 28). Atentar-se para a voz traz questões correlatas, como o silêncio e as formas pelas quais as vozes podem ser ouvidas, quais espaços são abertos para a fala. O slam do filme, como descrevi acima, silencia as vozes da facção, que se tornam audíveis sobre os corpos vivos, motos e armas dos faccionados, e nos decretos de morte e estampidos que produzem os corpos mortos “dos moleques”, como diz Alê. Nos versos das

mulheres, por sua vez, é dito que seus corpos serão seus gritos, mesmo silenciados, evocando a violência de gênero e o feminicídio também endêmicos no estado. O corpo silenciado, porque morto, é capaz de proclamar esta violência, e tem nas rimas das mulheres do slam suas porta-vozes, cumprindo a tarefa enunciada por Haraway (2016) de que haja porta-vozes dos mortos em um mundo em extinção. Entretanto, se o que importa é o que infunde vida às vozes, também é pelo contato com a vida, no ordinário, que é possível haver reconhecimento do outro e das vozes que enunciam, posto que qualquer relacionamento requer uma repetida atenção aos elementos ordinários. Das comenta como, no caso da dor, há certa inexprimibilidade que a impede de ser comunicada pela voz e pela linguagem, é preciso deixar que essa dor do outro ocorra em si para reconhecê-la. As mulheres de *Noites Alienígenas* não morrem ao longo do filme, mas são testemunhas e porta-vozes de outras mortes, de outras ausências, de muitas dores, enquanto habitam e ficam com o problema, nas palavras de Donna Haraway, em um mundo de masculinidades violentas e efêmeras, que não dividirão a tarefa da parentalidade e da costura do cotidiano.

Em uma cena, quase de interlúdio do filme, Kika e Sandra, mostradas em close, conversam à beira do rio Acre.

KIKA: eu fico tão tranquila quando eu tô perto de tu.

SANDRA: você me passa força Kika. Eu tenho muito orgulho da mulher que cê se tornou. [silêncio, o sorriso de Sandra se desfaz em melancolia] mas quando foi que a gente se perdeu, hein? A gente cresceu tudo junto.

KIKA: Tu lembra de quando a gente era pequena? A gente sempre conseguia tudo que a gente queria.

SANDRA: Lembro.

KIKA: isso vai passar. Tamo junta!

SANDRA: Você é a minha esperança, Kika. Minha esperança.

KIKA: Que nada, é a força dos orixás, meu amor. Se liga.

Kika começa a cantar, em uma forma melodiosa, diferente das rimas do slam ou de um ponto de umbanda, mais próxima à de cantoras como Pablo e Lynn da Quebrada, que tem estremecido performaticamente classificações binárias de gênero na música popular.

Ah que vontade de ver o mar
Profundamente mergulhar
E encontrar
Iemanjá, Iemanjá
Iemanjá quem me deu forças para lutar feito sereia
E sou sereia, uma linda sereia
E serei peixe, navegarei, mergulharei, descobrirei
As minhas forças, os meus esforços, os meus efeitos

A cena termina com um beijo cúmplice entre as duas, que se levantam e gritam à beira rio, revigoradas. Não à toa a entidade invocada é Iemanjá, rainha do mar, mãe d'água, que conduziu as histórias afro-atlânticas encarnadas nos corpos negros que chegaram ao Acre desde o século XIX para serem explorados com promessas vazias de enriquecimento (como são as promessas do tráfico) nos ciclos da borracha ou no degredo para o estado. Mesmo distantes do mar, o canto à Iemanjá acolhe Sandra e Kika como mãe, oferecendo uma maternidade universal e ao mesmo tempo costurando uma mediação entre mundos em que se pode ser sereia – esse ser híbrido, meio humano, meio peixe, híbrido como os gêneros dissidentes que Kika incorpora, invocando inconscientemente os versos de Adrienne Rich⁵ – e ser peixe, alternando perspectivas e assumindo agenciamentos.

Outras figuras femininas e maternas enredam-se na dinâmica entre Paulo e Marta, junto a outros seres. Marta mora na periferia, em uma casinha de madeira, e passa o dia a escutar as pregações evangélicas em um aparelho de som. Aparelho que esconde ao ouvir o filho batendo à porta. Paulo lhe procura, pedindo dinheiro, dizendo que está com fome, mas recusando a comida que está feita. O dinheiro, obviamente, é para outros fins. Paulo, entre tosses e tremores, diz à mãe que o diabo o está perseguindo: “uma cobra grande, dos olhos bonitos, toda malhada ela”. Marta corta: “Diabo que nada. Para com isso e vamo pra igreja”. Mas, pressionada pelo filho que diz “eu tô fodido, mãe, a senhora sabe o que vai acontecer comigo”, acaba cedendo. Em outra cena, duas mulheres e um rapaz indígenas moqueiam peixes em folha de bananeira para assar; uma delas é mãe de Marta, avó de Paulo. Marta e Paulo estão lá, silenciosos,

5 Duas estrofes do poema *Diving into the wreck*:

*the thing I came for:
the wreck and not the story of the wreck
the thing itself and not the myth
the drowned face always staring
toward the sun
the evidence of damage
worn by salt and sway into this threadbare beauty
the ribs of the disaster
curving their assertion
among the tentative haunters.*

*This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body.
We circle silently
about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he*

Homi Bhabha dialoga com este poema e com as investigações de Rich sobre feminismo e gênero em sua discussão sobre hibridismo no ensaio *On Writing Rights* (1999). Haraway sublinha que o feminismo radical de Adrienne Rich leva a uma insistência no orgânico, opondo-o ao tecnológico (1985, 84). A figura de sereia leva, decerto, a hibridismos diferentes do ciborgue de Haraway, supondo outras ontologias e cosmologias. Kika, mulher trans, porta-voz de Iemanjá à beira do rio Acre, e que interpreta a si mesma no filme, situa-se assim em triangulação por meio dos “complexos estratos político-históricos de sua “biomitografia” (ibid., 85)

trocando olhares, Paulo exibindo as marcas da surra que levara. Paulo senta no barranco à beira rio, pensativo. Após a cena em que Rivelino busca entrar para a facção as mulheres indígenas aparecem, banhando-se no rio, dando banho em um bebê que ainda não sabe que viverá entre mundos. Marta aparece, por sua vez, na igreja, ouvindo o pastor pregar que a verdade vos libertará. “Quantas pessoas com casamentos destruídos? Quantas pessoas com os filhos nas drogas? Quantas pessoas tentando tirar a própria vida? Mas a Bíblia está dizendo que Jesus veio para que nós tenhamos uma vida de paz, de alegria!”. O pastor prega e faz a congregação repetir, Marta move os lábios quase sem voz. O pastor segue “Jesus está num planeta chamado Terra, e ele está dizendo bem claro aqui que ele é o caminho, a verdade e a vida”.

São outros terranos, outros autóctones, que surgem como caminho para Marta e Paulo. Quando Paulo corre à casa da mãe, tendo sido livrado da morte por Rivelino aos pés da caixa d’água/disco voador, gritando “me deixa entrar, mãe, vão me matar, porra”, a voz de Marta ressurge, indo à casa de sua própria mãe, chamando-a na língua materna. Enquanto Beatriz envia Alê para falar com a facção e tentar salvar Rivelino, Paulo toma a ayahwasca (nixi pãe, para os huni kuin, uni, para os yawanawa) rezada por sua avó. Os alienígenas, a facção, levam Rivelino. Marta, com os olhos pintados de urucum, canta com Paulo em seu colo, conduzindo-o pelos caminhos espirituais com a força de yuxibu. Em sua miração, Paulo, acompanhado de sua avó, está inteiramente pintado de jenipapo, com uma faixa tecida com kenes⁶ na testa, abraçado com a cobra aos pés da árvore samaúma, com suas gigantes raízes acima do solo. Beatriz aparece em seguida, na última cena do filme, já tendo perdido Rivelino, sendo acolhida por Alê. Não se garante que a pajelança tenha salvo Paulo em definitivo, do vício e da morte pela facção – essas ameaças alienígenas – mas cumpriu a tarefa de desviar o perigo. A jiboia, que nos mitos huni kuin ensina os conhecimentos do nixi pãe, realiza esta cosmopolítica interespecífica com os indígenas em contexto urbano, com as forças da floresta.

CONCLUSÃO: O ALIENÍGENA E SUA DESCIDA AO ORDINÁRIO

Se, como defendeu Saer, a ficção pode ser uma antropologia especulativa, que toma verdadeiro e falso como conceitos problemáticos e indissociáveis, e que mescla o empírico o imaginário e se, como defendeu Ingold, o papel especulativo da antropologia é uma investigação crítica sobre as possibilidades de vida humana (e das demais espécies companheiras, acrescentaria Haraway, com quem construímos a responsa-habilidade por

⁶ Grafismos indígenas realizados pelas mulheres em artesanatos com miçangas, tecumes, tecidos e pinturas corporais, aprendidos com diferentes espíritos.

este mundo), o experimento de ficção antropológica de *Noites Alienígenas* permite um trânsito de perspectivas entre mundos e seres, sem exigir o rompimento dos pactos de verossimilhança (ver Pina Cabral 2003) que distanciariam o filme do “mundo real”, mas dando ao “sobrenatural” o estatuto de habitante desses mundos, e revelando nessa tessitura quem são de fato os alienígenas nas atualizações sucessivas do colonialismo na Amazônia. Isso é possível por essa absorção recíproca entre violência e ordinário que se manifesta na vida, nas escolhas e na morte dos personagens do filme. Um experimento antropológico necessariamente parcial, e que deixa de fora elementos cruciais como a violência do estado e o papel dos presídios na estruturação das facções e das privações das masculinidades. Mas que tem o mérito, reconhecido ante o prêmio que o filme recebeu em Gramado e sua presença em outros festivais, de construir relações outras de alteridade entre o Acre e o Brasil, revelando-o como periferia, em meio à cidade e à floresta, aos alienígenas e répteis fabulosos.

A opacidade do filme é também uma interpelação ao público, pois aprender a educar a atenção exige esforço para além do didatismo. Exige perscrutar vozes que nem sempre são enunciados, ver em imagens dialéticas nas quais as coisas revelam tornar-se outras coisas, em um jogo perspectivístico xamânico. Exige, como Haraway defende, uma figuração composta de várias fabulações, que nos permita habitar o mundo, permanecendo com o problema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, Inácio. 2023. ‘Noites Alienígenas’ leva o Acre às telas com melodrama inevitável. Folha de São Paulo. Ilustrada. Crítica. Filmes. Mostra de Cinema. Posto online em 29 mar 2023. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/03/noites-alienigenas-leva-o-acre-as-telas-com-melodrama-inevitavel.shtml>. Acesso em 09 jun. 2023.
- Bhabha, Homi. On Writing Rights. 1999. Gibney, Matthew. Globalizing Rights. Oxford Amnesty Lectures, 1999.
- Das, Veena. 2018. Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário. São Paulo, EdUnifesp.
- Fiori, Ana Letícia de. 2018. Conexões da Interculturalidade: cidades, educação, política e festas entre Sateré-Mawé do Baixo Amazonas. 2018. 489f. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Haraway, Donna J. 1985. Manifesto Ciborgue. In Haraway, Donna; Kunzru, Hari; Tadeu, Tomaz (org.) Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- _____. 2016. Staying with the trouble: making kin in the cthulucene. Duke University Press, Durham e Londres.
- Ingold, Tim. 2017. Anthropology contra ethnography. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 7 (1): 21–26.
- Pina Cabral, João de. 2003. Semelhança e Verossimilhança: Horizontes da narrativa etnográfica. *Mana* 9(1):109-122.

- Latour, Bruno. Paris. 2009. Cidade Invisível: O Plasma - Bruno Latour, Ponto Urbe [Online], 5 |, posto online no dia 31 Dezembro 2009, consultado em 16 Outubro 2017. URL: <http://pontourbe.revues.org/1632>; DOI: 10.4000/pontourbe.1632
- Manso, Bruno Paes e Dias, Camila Nunes. 2018. A guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil. São Paulo, todavia, 2018.
- SAER, Juan José. 1997. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. Sopro, 15, p.1-4, 2009.
- Strathern, Marilyn. O efeito etnográfico e outros ensaios. Trad. Ferrari, Florencia. Dulley, Iracema; Pinheiro, Jamille; Valentini, Luísa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Taussig, Michael. 1987. Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- Todorov, Tzvetan. 1970. Introdução à Literatura Fantástica: Teoria da Literatura. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- Velho, Gilberto. Desvio e divergência: uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- Xavier, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- Zukin, Sharon. 1991. Paisagens Urbanas Pós-Modernas: mapeando cultura e poder. In: Arantes, Antonio A. (org.). 2000. O espaço da diferença. Campinas, Papiрус. Tradução de Silvana Rubino.

Ana Letícia de Fiori é professora adjunta do Curso de Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Acre. Rio Branco, AC, Brasil. Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais, Mestre e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Realiza pós doutoramento no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: ana.fiori@ufac.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 09/08/2023

Aprovado em: 10/11/2023