

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos

João Salaviza, Renée Nader Messoria

A rodagem deste filme foi em 2018 – sendo que a Renée desenvolvia projectos na Aldeia da Pedra Branca (Terra Indígena Krahô, no Tocantins), desde 2009 e o João desde 2014. Ainda mantêm relação com esta comunidade?

Nos últimos anos, temos passado muito tempo com os M hĩ e o quotidiano é atravessado por outras vivências além do cinema. Uma teia de afinidades vai-se construindo. Estamos na aldeia sem uma pressão produtivista – sem a urgência de ter que escrever, fazer, filmar –, embora tudo isto aconteça também, mas num ritmo que não controlamos. ¶ Estamos desde Janeiro na aldeia, e ficaremos mais alguns meses por cá. Mantemos o apoio ao colectivo Mentuwajê, principalmente na relação com instituições não indígenas, em editais públicos, junto de organizações estrangeiras que se aliem à produção e exibição, ou noutras instâncias para as quais os M hĩ nos convocam. ¶ Ao mesmo tempo, estamos a preparar um novo filme, que provavelmente terá uma estrutura mais complexa, trans-histórica, cruzando memórias do massacre que os Krahô sofreram em 1940 com o período da Ditadura Militar, e resgatando elementos da mitologia krahô que reverberam no tempo presente. Agora, vamos atrás destes rastros, com os M hĩ.

Os filmes *Rafa* (2012), *Montanha* (2015), e agora também *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), apresentam jovens rapazes na sua transição para a vida adulta. João, porque te interessa trabalhar sobre este tema e o que te leva a revisitá-lo?

J.S. – O facto de termos filmado com o Ihjãc pode parecer relacionado com *Montanha*. *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* está ancorado numa história que acompanhámos de muito perto, de um outro jovem que não é o Ihjãc. Dois anos antes da rodagem, um amigo m hĩ chamado Wôôcô passou por um processo semelhante ao que acontece com o Ihjãc no filme. Ele também era adolescente e sofreu um feitiço de um pajé da aldeia. Ao adoecer, acabou por fugir para a cidade, onde ficou a morar durante um ano, com a mulher e o filho recém nascido. Era um miúdo deslumbrado, curioso pelo menos pelo mundo dos brancos, da tecnologia, e acabou por fugir para uma cidade a 30 quilómetros. Nessa tentativa de fuga começou a sentir a impossibilidade de diálogo entre a medicina dos krahô, que é holística, e a dos brancos, e foi um desencontro de mundos, ontológico, filosófico. Passámos muito tempo com o Wôôcô, acompanhámo-lo ao hospital, tentámos traduzir os termos médicos de uma forma que fizesse sentido... mas as noções de pessoa, de corpo ou de doença são para um indígena muito diferentes daquelas que operam entre nós. Ele estava numa espécie de limbo, procurava respostas, entre a aldeia e a cidade, entre a vida e a morte. A história do Wôôcô acabou por ser a faísca que provocou um desejo de cinema. ¶ Convidámos o Ihjãc para fazer parte do filme. A Renée conhece-o desde pequeno. ¶ Quando se chega à aldeia, passamos a fazer parte de uma família que nos acolhe, e o Ihjãc era do núcleo da Renée. Ele estava sempre ali, e chamava a atenção porque tinha 12 anos e tinha uma namorada sempre com ele. Quando começámos a imaginar *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, também começámos a prestar atenção a ele.

Uma vez que este filme tem uma relação intrincada entre documentário e ficção, como desenvolveram o guião?

O guião foi um mapa que permitia que não nos perdêssemos e que fossemos filmando. As filmagens duraram nove meses. Na maioria dos dias a câmara permaneceu na mala. Mas em nove meses muitas coisas acontecem numa aldeia e o filme foi sendo contaminado pela realidade, pelos pequenos ritos quotidianos, que acabam por virar matéria fílmica. Há momentos em que o filme pende mais para a ficção ou mais para o documentário, mas sempre com uma contaminação que detona a linha que tradicionalmente separa estas duas dimensões. ¶ Há muitas coisas que são pura fruição lúdica dos gestos, das pessoas, de estarmos com elas. As cenas em que os miúdos brincam com o fogo, à noite: pegámos na câmara e fomos filmar, sem som. Ou a cena em que a rapariga pinta as unhas dos pés, sinal de elementos exteriores a invadir a comunidade. Foi uma reorganização de coisas que fomos vivendo, eu ao longo de dez anos, o João ao longo de quatro. Ao fim de tantos anos de contacto com os krahô, sentimos que havia um espaço, uma relação, que nos permitia propor-lhes uma outra forma de trabalhar a imagem, introduzindo a ficção, a teatralização, a auto encenação e outros dispositivos presentes no filme e que eram novos para eles. ¶ Enfim o nos-

This film was shot in 2018 – with Renée developing projects in Aldeia da Pedra Branca (Krahô Indigenous Land, in Tocantins) since 2009 and João since 2014. Do you still have a relationship with this community?

The last few years, we've spent a lot of time with the M hĩ, and our day to day is dotted with experiences other than cinema. A web of affinities is building itself. We are in the village without any pressure for productivity – without the urgency of having to write, do, film – all these things also happen, but at a rhythm we don't control. ¶ We've been in the village since January, and will remain here for a few more months. We continue to offer support to the collective Mentuwajê, especially with regards to non-indigenous institutions, through public editorials, partnering with foreign organizations in production and exhibition, and in other instances in which the M hĩ call on us. ¶ At the same time, we are preparing a new film, which will probably have a more complex, trans-historic structure. It crosses memories of the Krahô massacre in 1940 with the Military Dictatorship period, and recuperates elements from the Krahô mythology which reverberate today. We and the M hĩ are now tracing those footsteps.

*The films *Rafa* (2012), *Montanha* (2015), and now also *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), introduce young men in their transition into adult life. João, why are you interested in this topic and what leads you to revisit it?*

J.S. – *The fact that we filmed with Ihjãc may seem related to *Montanha*. *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* is anchored in a story we follow very closely, of another young man, not Ihjãc. Two years before filming, a M hĩ friend called Wôôcô went through a similar process to Ihjãc in the film. He was also an adolescent and was the target of a spell by a pajé from the village. When he fell ill, he wound up running away to the city, where he lived for a year with his wife and newborn son. He was dazzled or at least curious about the world of the whites, about technology, and he ended up running away to a city 30 kilometres away. During that attempt at running away, he began to feel the impossibility of a dialogue between the Krahô medicine, which is holistic, and that of the white people, and the divergence between the two worlds, both ontological and philosophical. We spent a lot of time with Wôôcô, and in accompanying him to the hospital, we tried to translate the medical terms in a way that made sense... but the notions of personhood, of the body and disease are, for an indigenous person, very different from those that operate among us. He was in a sort of limbo, searching for those answers, between the village and the city, between life and death. Wôôcô's story became the spark that ignited the desire for cinema. ¶ We invited Ihjãc to be a part of the film. Renée has known him since he was a child. ¶ Arriving at the village, we become part of a family that takes us in, and Ihjãc was from Renée's nucleus. He was always there, and was the centre of attention because he was 12 and always had a girlfriend with him. When we began to think of *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, we also started paying attention to him.*

Since this film has an intricate relationship between documentary and fiction, how did you develop the script?

The script was a map that allowed us to get lost while we filmed. Filming took nine months. On most days, the camera remained in its bag. But in nine months many things happen in a village, and the film kept being contaminated by reality, by small daily rituals, which end up being film material. There are moments in which the film tends more towards fiction or more towards documentary, but always with a contamination that detonates the line which traditionally separates these two dimensions. ¶ Many things are just purely a playful fruition of gestures, of people, of being with them. The scenes in which the kids play with the fire at night, we grabbed the camera and started filming with no sound. Or the scene in which the girl paints her toenails, a sign that external elements are invading the community. It was a reorganizing of things we'd seen, myself for the past ten years, and João for the past four. At the end of so many years of contact with the Krahô, we felt there was a space, a relationship, which allowed us to propose another way of working the image, introducing fiction, theatricality, self-direction and other tools present in the film which were new to them. ¶ In any case, our journey is somewhat atypical, we don't come from anthropology and we don't have that impulse to make ethnographic documentaries in the more traditional sense. ¶ For us, the collective game had to come from fiction – fiction takes us to a place in which a constant exchange is necessary, a constant negotiation – aes-

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos

João Salaviza, Renée Nader Messoria

so percurso é um pouco atípico, nós não vimos da antropologia e não temos esse impulso de fazer documentários etnográficos, no sentido mais tradicional. ¶ Para nós o jogo colectivo tinha de vir da ficção – a ficção coloca-nos num lugar em que é preciso uma troca constante, uma negociação constante – pactos estéticos, poéticos e discursivos. Mas deixamos sempre claro que isto é uma ficção construída com os krahô, e que as personagens se auto representam apesar de estas não serem as suas histórias reais. ¶ O Ihjãc acabou por resgatar conosco esta história. Mas depois inclui a sua família. As relações familiares são todas reais, a única coisa que não é real é o facto do pai do Ihjãc estar vivo, e o Ihjãc não ser um xamã.

Que diferentes olhares vem o filme propôr relativamente à forma como os povos indígenas são representados no cinema?

R.N.M. – Essa necessidade é só a face maquiada do esbulho das terras. À medida que se transforma o índio em brasileiro, ele já não precisa de ver os seus direitos indígenas cumpridos. Mas o índio não se reconhece como brasileiro. Nem como índio. Vê-se como membro da sua etnia – e no Brasil há 280. ¶ Entendemos que (este filme) era tentar aproximar-se de uma subjectividade e de uma identidade muito específica desse menino de 16 anos, que se chama Ihjãc, que está a viver um momento que é um limbo porque ele está entre o mundo da cidade e o mundo da aldeia. E é obviamente conectado com a sua ancestralidade, com as suas tradições, mas ao mesmo tempo está a ser bombardeado com tudo o que vem de fora da comunidade. As vontades e os desejos também se vão transformando a partir dessa invasão da cidade na aldeia. ¶ Falamos sempre do trabalho do colectivo porque também consideramos esse trabalho uma parte significativa do tal «pacto cinematográfico», dessa vontade de pensar e produzir imagens juntos, de mostrar imagens para a comunidade e de perceber como as imagens podem converter-se em ferramenta de luta e sedução cultural. Esse pacto é o que baliza e, em última instância, vai estabelecer todos os parâmetros da nossa maneira de filmar na aldeia com os M hĩ, desde o modelo de produção até à mise-en-scène.

Estas respostas resultam de declarações de João Salaviza e Renée Nader Messoria, a partir das fontes:

Câmara, V. 2018, 'Entrevista a João Salaviza e Renée Nader Messoria: "Sabíamos que tínhamos de fazer um filme com a paciência do mundo"', Público, 16 de Maio de 2018
Harvard University, 2021, 'The Dead and the Others by Renée Nader Messoria and João Salaviza', conversa apresentada no âmbito do ciclo de conversas DRCLAS Film Series, moderada por Ana Laura Malmaceda, vídeo.
Henriques, J e Ghazarian, J (2021), 'Um Cinema Mediador de Mundos', Revista Flauta de Luz, Vol.8, pp. 82-93.

thetic, poetic and discursive pacts. But we always make it clear that this is a fiction constructed with the Krahô, and that those characters represent themselves, despite these not being their true stories. ¶ Ihjãc ended up capturing this story with us. But afterwards he includes his family. The familial relationships are all real, the only things that are not real are Ihjãc's father being alive, and Ihjãc not being a shaman.

What different gazes does the film propose, relative to the way indigenous peoples are represented in cinema?

R.N.M. – That necessity is only the painted face of the dispossession of land. As the Indian becomes Brazilian, he no longer needs to see his indigenous rights fulfilled. But the Indian does not recognize himself as a Brazilian. Nor as an Indian. He sees himself as a member of his ethnicity – and in Brazil there are 280. ¶ We understood it (this film) was an attempt to get closer to a subjectivity and a very specific identity of this 16-year old boy, named Ihjãc, who is living for a moment in limbo because he is between the world of the city and the world of the village. And he is obviously connected to his ancestry, to his traditions, but at the same time, he is being bombarded by everything that comes from outside the community. His will and desires are also being transformed through that invasion of the city into the village. ¶ We always speak of the collective work because we also consider that work a significant part of the "cinematographic pact", of that desire to think and produce images together, of showing images to the community and understanding how those images can be converted into a tool of struggle and cultural seduction. That pact is what marks and, as a last resort, will establish, all the parameters of how we film the village with the M hĩ, from the production model to the mise-en-scène.

These answers are composed of declarations by João Salaviza and Renée Nader Messoria, from the following sources:

Câmara, V. 2018, 'Entrevista a João Salaviza e Renée Nader Messoria: "Sabíamos que tínhamos de fazer um filme com a paciência do mundo"', Público, 16 May, 2018
Harvard University, 2021, 'The Dead and the Others by Renée Nader Messoria and João Salaviza', conversation presented in the context of the conversation series DRCLAS Film Series, moderated by Ana Laura Malmaceda, video.
Henriques, J and Ghazarian, J (2021), 'Um Cinema Mediador de Mundos', Revista Flauta de Luz, Vol.8, pp. 82-93.

João Salaviza

Nasceu em Lisboa em 1984. Estudou cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa e concluiu os seus estudos na Universidad del Cine in Buenos Aires. A sua primeira curta metragem, "Duas Pessoas" (2005), foi seleccionada para diversos festivais e recebeu o prémio Take One em Vila do Conde. Em 2009, com "Arena", ganha a Palma de Ouro para melhor curta metragem no Festival de Cinema de Cannes e o prémio para melhor curta metragem portuguesa no IndieLisboa. Participou desde então em diversos festivais internacionais, tais como Tribeca, Roterão, Londres e Pusan. Em 2010 realizou "Hotel Müller" (baseado na obra de Pina Bausch) e "Casa na Comporta" para a participação portuguesa na 12ª Exposição internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza. A curta "Cerro Negro" foi realizada para o Programa Próximo Futuro da Fundação Calouste Gulbenkian, e em 2012 concluiu "Rafa" que lhe valeu o Urso de Ouro para Melhor Curta-Metragem na Berlimale. A primeira longa-metragem de João Salaviza, "Montanha" estreou na Semana da Crítica do Festival de Veneza em 2015 e seguiu-lhe uma intensa vida festivalera. Ganhou o Prémio de Melhor Cinematografia no Manaki Brothers International Film Festival. A última obra de Salaviza, a curta-metragem "Altas Cidades de Ossadas" estreou na Berlimale em 2017. A segunda longa-metragem de João Salaviza foi realizada juntamente com a mulher, Renée Nader Messoria. "A Chuva é Cantoria na Terra dos Mortos" estreou no Festival de Cannes em 2018, tendo ganho o Prémio Especial do Júri. Estreou em Portugal a 14 de março de 2019, e percorreu inúmeros festivais ganhando vários prémios. Filmado no Brasil, é o resultado de dois anos de vida e contacto, em família, com os Krahô, povo indígena do Brasil, numa das suas aldeias no estado de Tocantins, terra árida a quase mil quilómetros de Brasília.

Renée Nader Messoria

Cineasta brasileira, formada em Cinematografia na Universidad del Cine de Buenos Aires. A maioria do seu trabalho foi como assistente de direção. A sua longa metragem "A Chuva é Cantoria na Terra dos Mortos" estreou no Festival de Cannes em 2018, onde foi vencedora do Prémio Especial do Júri. O filme foi realizado juntamente com o seu marido João Salaviza, e retrata a luta do povo Krahô, uma comunidade indígena do Brasil, contra a destruição das suas tradições, devido à falta de políticas de proteção das terras indígenas.

João Salaviza

Born in Lisbon in 1984. He studied cinema at the Superior School of Theater and Cinema in Lisbon and completed his studies at the Universidad del Cine in Buenos Aires. His first short film, "Duas Pessoas" (2005), was selected for several festivals and received the Take One prize in Vila do Conde. In 2009, with "Arena", he won the Palme d'Or for best short film at the Festival de Cinema de Cannes and the award for best Portuguese short film at IndieLisboa. He has since participated in several international festivals such as Tribeca, Rotterdam, London and Pusan. In 2010 he made "Hotel Müller" (based on the work of Pina Bausch) and "Casa na Comporta" for the Portuguese participation in the 12th International Architecture Exhibition – Venice Biennale. The short film "Cerro Negro" was made for the Next Future Program of the Calouste Gulbenkian Foundation, and in 2012 he completed "Rafa", which earned him the Golden Bear for Best Short Film at the Berlimale. João Salaviza's first feature film, "Montanha" premiered at the Week of Criticism of the Venice Film Festival in 2015 and followed an intense festival life. It won the Best Cinematography Award at the Manaki Brothers International Film Festival. Salaviza's latest work, the short film "Altas Cidades de Ossadas" premiered at the Berlimale in 2017. João Salaviza's second feature film was made together with his wife, Renée Nader Messoria. "A Chuva é Cantoria na Terra dos Mortos" premiered at the Cannes Film Festival in 2018, having won the Special Prize from the Jury. It premiered in Portugal on March 14, 2019, and has gone through numerous festivals winning several awards. Filmed in Brazil, it is the result of two years of life and family contact with the Krahô, indigenous people of Brazil, in one of their villages in the state of Tocantins, an arid land almost a thousand kilometers from Brasília.

Renée Nader Messoria

Brazilian filmmaker, graduated in Cinematography at the Universidad del Cine de Buenos Aires. Most of her work was as an assistant director. Her feature film "A Chuva é Cantoria na Terra dos Mortos" premiered at the Cannes Film Festival in 2018, where it won the Special Jury Prize. The film was made together with her husband João Salaviza, and portrays the struggle of the Krahô people, an indigenous community in Brazil, against the destruction of their traditions, due to the lack of policies to protect indigenous lands.