

O Cinema de Manejo da Realidade: Entrevista com Renée Nader Messor e João Salaviza

Patrícia Nogueira

iArtes, Universidade da Beira Interior, Portugal
patricia.nogueira@ubi.pt
<https://orcid.org/0000-0002-8145-3188>

RESUMO A entrevista com Renée Nader Messor e João Salaviza revela a profundidade da relação entre o casal de cineastas e o povo Krahô, com quem trabalham há mais de uma década. O encontro entre ambos e a comunidade indígena da Amazônia Brasileira transformou-se num compromisso de vida e numa prática cinematográfica fundada na convivência, na amizade e na partilha de mundos. O cinema, para eles, é menos um instrumento de registo do real do que um espaço de relação — um “manejo” da realidade que espelha o próprio modo de existir dos Krahô: antiextrativista, coletivo e em permanente diálogo entre humanos, não humanos e espíritos.

Messor e Salaviza recusam os rótulos de ficção e documentário, entendendo o seu trabalho como uma forma de tradução sensível de um mundo em que corpo e paisagem, vida e morte, estão em continuidade. Filmes como *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) e *A Flor do Buriti* (2023) emergem de processos colaborativos longos, onde a narrativa nasce do quotidiano da comunidade e das suas memórias partilhadas. Nesta entrevista, os realizadores refletem também sobre o próximo projeto, *Awkê*, que explora a invenção mítica do “homem branco” segundo os Krahô, articulando a colonização com o presente. Ao longo das próximas páginas, evidencia-se uma ética estética fundada na reciprocidade, onde o cinema se torna ferramenta de pensamento e de resistência — um espaço de tradução entre mundos e de reconfiguração das formas de narrar e habitar o sensível.

PALAVRAS-CHAVE Cinema colaborativo; cosmologia indígena; povo Krahô; tradução sensível; narrativas indígenas.

A entrevista foi realizada em modo *online*, através de uma plataforma de vídeo conferência, em fevereiro de 2025, quando João Salaviza e Renée Nader Messor se preparavam para viajar para o Brasil e filmar o seu terceiro filme colaborativo com o povo Krahô. O registo áudio foi transcrito por Patrícia Nogueira.

Patrícia Nogueira – Então, para começar: vocês têm dado várias entrevistas nas quais falam sobre como se conheceram e como é que começaram a trabalhar na Amazônia Brasileira. Não vou pedir-vos para voltarem a repetir tudo, porque é do domínio público, mas a minha pergunta vai mais no sentido de perceber o que é que vos cativou no povo Krahô e o que é que encontraram de peculiar que vos fez não só ir [para a Kraolândia] trabalhar a primeira vez como também ficar e continuar neste percurso.

Renée Nader Messor – A historinha, sim, é que eu fui lá uma primeira vez a pedido da comunidade. Eu era amiga de um antropólogo que tinha de fazer um registo de uma festa e eu acabei fazendo parte do grupo de quatro pessoas que foram para essa festa de fim de luto, essa mesma festa que a gente vai depois trabalhar no *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]* e na Exposição [*Carô – Multidões da Floresta*]. Então, era um lugar que, para mim, que vinha da cidade, que nunca tinha tido nenhuma relação com nenhuma comunidade indígena, aquilo era um outro Brasil que eu não conhecia. E aí, naquela viagem, a gente começou a projetar alguns filmes à noite e a fazer algumas brincadeiras. Principalmente a criançada estava muito curiosa com o aparato do cinema. Eu acabei conhecendo um professor, não-indígena, que também era antropólogo, mas dava aula na escola da aldeia e que me falou que tinha um grupo de jovens que estavam querendo aprender a filmar. E aí, teve alguma coisa no meio disso tudo que me cativou e me fez voltar no ano seguinte e começar a colocar as minhas ferramentas do cinema ao dispor da comunidade.

Então, a gente foi atrás de alguns projetos para conseguir recursos, para comprar equipamento, conseguiu construir uma casa de cinema na aldeia em 2013... Foi um trabalho que foi acontecendo quase de maneira orgânica. E eu não sei explicar exatamente o momento que eu falei: “Nossa, é isso!” Eu sei que eu nunca mais pensei que a minha vida ia andar por outro caminho. E lá estamos até hoje e com certeza até o fim dos tempos, o fim do mundo, o que vier primeiro.

PN – E para o João, como é que foi este aproximar-se? Eu sei que foi levado pela Renée, e depois, o que é que encontrou nesta relação e nesta possibilidade de trabalho que o cativou?

João Salaviza – A minha chegada à comunidade de alguma forma já é mediada por uma relação comum, que é a Renée, obviamente, e eu cheguei quatro anos depois, em 2014. Tinha um percurso pessoal de vida de trabalho completamente ligado à cidade, que era o foco de todos os

meus filmes anteriores. Eu cresci e vivi em Lisboa, não tive sequer aquela relação um pouco bucólica ou até de uma certa nostalgia que algumas pessoas de Lisboa têm, que são filhos ou netos deste êxodo rural que existiu nos anos 1960. Tenho muitos amigos da minha geração que têm uma avó no Norte ou os avós do Alentejo. Eu nunca tive... A parte do meu pai veio de São Paulo, sou filho de brasileiro, neto de brasileiro. Portanto, tinha esta ideia de um Brasil que até hoje preenche muito do nosso imaginário, que é o Brasil modernista, das grandes cidades, desta imagem de um Brasil que se tentou modernizar desde os anos 1960 para a frente. Mas, de facto, também não tinha nenhum tipo de relação, nem sequer no meu plano imaginário, com as comunidades indígenas. A minha chegada aos Krahô é um acidente de vida, digamos assim. Foi uma inflexão que não estava minimamente prevista. Mas eu acho que é interessante também inverter o ponto de vista e os termos desta relação e pensar a partir dos Krahô. Nós fazemos muitas vezes esse exercício. E há, de facto, um lado nesta relação que não depende só ativamente de nós, mas que é também o desejo dos Krahô muitas vezes ou pontualmente fazerem uma espécie de processo de sedução, de pacificação e de estabelecimento de alianças com não-indígenas, que neste caso somos nós, como cineastas.

Ao fim de mais de 10 anos com os Krahô, e a Renée há quase 15, há coisas muito concretas que hoje consigo dizer de uma forma muito clara. O facto de vivermos numa comunidade anti-extrativista, anti-capitalista, anti-Estado, anti-acumulação, que tem uma relação verdadeiramente ecológica com a natureza, [uma comunidade que] nem sequer faz esta separação, onde nem existe a palavra ecologia, e este lugar não é um lugar utópico. E, portanto, existir um lugar onde estas questões estão vivas e não são utópicas, não estão no plano teórico, isto abala todas as nossas premissas sobre possibilidades de existência, possibilidades sociais, políticas, de experimentação, em todos os sentidos, inclusive no plano artístico,

Mas, no começo, de facto, esta relação é uma relação de amizade, como em qualquer outro lugar do mundo. São as relações, mesmo, interpessoais que se estabelecem. Eu fiz os meus amigos, a Renée fez os amigos e as amigas dela, a nossa filha, a Mira, que entretanto tem sete anos e desde os seis meses de idade que vai para a aldeia, também criou o seu círculo de amizades. E estas amizades estão visíveis também nos filmes que fazemos, as crianças com quem filmamos vieram muito desse círculo de afetos que ela construiu. Mas eu acho que os termos desta

relação existem nos dois lados. Os Krahô também fizeram um esforço por estabelecer esta amizade e esta aliança e por configurar os termos em que esta amizade se pode dar.

RNM – Quando você chega numa aldeia Krahô, a primeira coisa que acontece com você é a cerimônia do batizado, que é quando eles vão te capturar e vão firmar essa aliança. É uma cerimônia super bonita: vão te pegar em casa, vão te levar para o rio, você toma um banho, depois vão te adornar todo o corpo, vão transformar o seu corpo num corpo possível de existir naquela comunidade; um corpo que lhes pertence também, porque a partir daí você vai ganhar um nome, você vai fazer parte de um grupo no pátio, você vai fazer parte de uma família. Ou seja, você vai começar a ter uma fluidez na comunidade. E pronto, é isso que o João fala, eu acho que muitas das coisas que ele fala são coisas que a gente vai entendendo no tempo, olhando para trás, a gente vai conseguindo elaborar tudo isso, mas naquele primeiro momento, quando você é batizado, você não entende nada do que está acontecendo ali.

JS – Eu acho que tem a ver com esta ideia da relação que a Renée falava que vem com o nome. O nome abre uma rede infinita de afins, não de consanguíneos, porque nós não temos consanguinidades na aldeia, mas uma rede de afins ou de afinidades formais ou informais, de parentesco forjado pelos Krahô, para nos podermos inserir na comunidade, e termos, de facto, relações. E isto é muito interessante, porque é uma ideia que pode ser ampliada para tudo aquilo que os Krahô acreditam filosoficamente, para a própria cosmologia indígena, não apenas Krahô, que é: nada existe em absoluto, digamos, tudo existe em relação com outra coisa qualquer. Isto vale tanto para uma árvore como para uma pessoa.

A própria mitologia, na proposta de Lévi-Strauss, que é uma tradução das Mitológicas, que é uma tradução de coisas que já estão na filosofia indígena: ele diz que os mitos ou os mitemas não se podem pensar sozinhos. O mito é sempre... está sempre em relação com outro mito, e às vezes são mitos de outras geografias do planeta. Mas tudo está em relação. A ideia da constelação. Os planetas estão em relação com outra coisa qualquer. E eu acho que esta ideia da relação é tudo.

RNM – E é meio como um jogo de tarô, assim, essa coisa do mito. Uma carta, ela nunca existe sozinha, ela está sempre em relação com a anterior, com a posterior, os elementos vão configurando ideias.

JS – Mas eu acho que, voltando para o concreto, em abril vamos voltar para a aldeia e ficar uma temporada grande. E a nossa filha sente saudade das mesmas coisas que nós em relação à aldeia: tomar banho no rio com as outras crianças, subir ao pé de manga para comer mangas maduras, as noites no pátio olhar para as estrelas e brincar com as outras crianças, dormir na rede... Ou seja, há uma coisa muito concreta, as coisas das quais nós temos saudades, que não são estas do plano teórico, que são elaborações que fazemos hoje à distância. E isto também é importante, porque a nossa relação com os Krahô não é uma relação programática de trabalho, como dizem os etnógrafos quando vão para campo: “estou em campo agora a fazer a minha etnografia”. A nossa relação com os Krahô transcende muito esta ideia... não é um terreno de trabalho. Nós dizemos isto muitas vezes: com ou sem cinema a nossa relação com eles vai ser para sempre, de certeza. Com ou sem filmes.

PN – Indo ao encontro daquilo que o João estava a dizer: isto é um trabalho muito colaborativo, já não é uma pesquisa de campo, é um espaço de estar em que vocês estão e que por acaso também fazem filmes. E, portanto, é um trabalho colaborativo, não só entre vocês os dois, mas também depois com toda a comunidade. E aquilo que eu gostava de saber é como é que este trabalho de colaboração contamina o vosso processo de trabalho? Portanto, como é que se articula esta colaboração neste modelo e nesta forma de estar que vocês descrevem?

RNM – Eu acho muito doido, não é? Eu acho que é um processo que se foi aprimorando entre muitas aspas, porque ele foi encontrando cada vez mais a forma, de facto, para estabelecer uma colaboração real. Ainda temos muitos caminhos por percorrer. Acho que estamos nos aproximando ainda, talvez de algum lugar cada vez mais interessante. Mas, de qualquer forma, desde o *Chuva* [*é Cantoria na Aldeia dos Mortos*], a realidade sempre foi a matéria-prima principal. E não só a realidade, porque ela existe, mas a realidade em relação também com a gente e com a nossa percepção.

Então, no *Chuva* [*é Cantoria na Aldeia dos Mortos*] a gente estava num processo desse coletivo de cinema que fazia filmes e que estava muito interessado em entender como essa ferramenta podia ser útil para a comunidade. Um desses rapazes do grupo estava passando por um processo muito parecido ao que o Ihjãc vai atravessar no *Chuva* [*é Cantoria na Aldeia dos Mortos*]. Então foi um processo que aconteceu com esse menino e a gente estava muito próximo. E o Ihjãc, que é o protagonista do filme, era outro dos meninos desse grupo. Então as

coisas começaram a se misturar a partir desse momento. A própria premissa do *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]* já é uma mistura dessa realidade, ou seja, não parte de um desejo, de uma ideia. A Renée e o João estão em Lisboa e estão pensando: “ó, que tal se a gente filmar a história de um...”. Não é assim que as coisas acontecem. A gente vai partindo de coisas que estão acontecendo ou que trazem algum interesse. É claro que depois tem o nosso desejo de cinema que vai se misturar com essa realidade.

No *A Flor do Buriti*, a gente, eu acho, conseguiu ir um pouquinho além, porque o desejo das pessoas que estavam no filme acabou por entrar no filme também. Então incluímos essa ideia, esse grande guarda-chuva que a gente tenta trabalhar no *A Flor do Buriti*, que é a relação dos Krahô com a terra, como essa relação vai acontecendo nos últimos 100 anos e como os brancos entram também e atrapalham essa relação, ou usurpam. Isso também foi uma coisa que a gente foi entendendo junto com o Hyjnô e com o Kôtô. O Hyjnô tem esse trabalho da proteção territorial há muitos anos e a gente foi entendendo como é que o filme o podia deixar o mais à-vontade possível dentro do escopo de coisas que ele faz e nas quais ele acredita, para ser uma personagem. Ele consegue por um lado articular coisas que não são exatamente como seriam, mas por outro ele está sempre confortável, porque ele está lidando com coisas que ele conhece e nas quais acredita. Então, quando a gente pede para o Hyjnô falar sobre uma memória da infância dele e ele vai lá resgatar essa memória da fazenda, do professor, e a Patpro fala do irmão que não podia entrar sem sapatos na escola, que o professor na cidade tratava ele mal porque ele não podia ir de chinelo, a gente está trabalhando num terreno que é muito reconhecível para todo mundo. E a gente vai mais ou menos tentar juntar as peças desse grande mosaico que vai tentando construir junto, sabe? Então, nesse sentido é uma colaboração muito próxima e eu acho que ela só é possível porque a gente está disposta a passar 15 meses descobrindo junto o que vai ser esse filme. Claro que existem premissas e desejos, mas o filme vai acontecendo ali na relação do dia-a-dia durante esse tempo que a gente está junto.

PN – A Renée falou da realidade, que parte tudo da realidade, mas vocês nunca falaram dos vossos filmes enquanto documentários, pelo menos que eu tenha lido ou ouvido, pois não?

RNM – Não.

PN – É algo que vocês recusam completamente? É etnoficção? Ou não interessa? Da mesma maneira que estamos a falar de uma realidade diferente, também não vos interessam estas convenções do cinema?

JS – Eu acho que nós temos percebido cada vez mais que somos duas pessoas que gostam de cinema, vemos cinema e estamos mais ou menos sintonizados com a produção contemporânea de filmes, de colegas, etc. Mas temos cada vez menos, digamos, modelos ou cinemas, ou cinematografias às quais podemos recorrer, como se calhar se fazia na escola de cinema, em que as referências eram muito presentes e mesmo os modelos de produção. Porque percebemos que, por um lado, trabalhamos com o rigor da ficção, no sentido em que há um tempo, em que há uma convicção, como havia no cinema clássico, de que a *mise-en-scène* pode ser trabalhada, que há espaço para construir uma verdade mais verdadeira, mais justa com os mecanismos da ficção, com os ensaios, com a luz, do que muitas vezes com o olhar observacional do documentário. Mas, ao mesmo tempo, há um tempo que temos e, digamos, uma disponibilidade para o mundo e uma abertura do próprio filme na sua estrutura de produção, que é muito pequena e muito flexível e muito manejável, que normalmente se associa mais às produções do documentário. Nós partimos para a rodagem normalmente sem um calendário completamente definido, as condições materiais que encontramos para fazer o filme são usadas principalmente no tempo para filmar, para errar, para filmar contra aquilo que filmámos antes, por uma decisão nossa ou por uma decisão da comunidade.

Os povos indígenas já não falam exatamente de uma agricultura, mas falam do manejo da terra. E aquilo que os Krahô fazem, de facto, é um manejo. Não há uma ideia de dominar a floresta, mas há um manejo que é sustentável e que permite que se coma, que se plante mandioca, que se plante milho. Este manejo permite também as ervas daninhas, um tatu que destrói uma roça inteira durante a noite e come as mandiocas debaixo da terra. Portanto, não é uma agricultura controlada. Eu acho que o nosso filme também é um manejo com a realidade, ou seja, há uma ideia, há um mapa desta geografia narrativa e afetiva que nós vamos construindo com os Krahô, mas depois isto é cheio de imprevistos e de ramificações e de coisas que vão contaminando a peça, como que vão nutrindo o filme.

PN – Vocês também permitem, de certa forma, que existam as ervas daninhas e todos esses elementos que, às vezes, vêm desestruturar aquilo que tinham planeado inicialmente, não é?

JS – Exatamente. E que obrigam o filme a ir para outro lugar. Nós, no *A Flor do Buriti*, jamais tínhamos imaginado que o filme ia passar por Brasília. Nunca nos passou pela cabeça, e a nossa vontade de filmar em Brasília seria zero à partida, de sair do cerrado, de sair da floresta. Mas, de facto, naqueles 15 meses em que filmamos (foi no auge do Bolsonarismo¹, o momento mais extremo, mais violento daqueles quatro anos), os próprios Krahô estavam com um desejo que vinha de trás, de se inserirem nesse movimento pan-indígena de povos do Brasil inteiro, que todos os anos se juntam em Brasília para as manifestações² e para participar no plano político e institucional também. Nesse ano, eles queriam muito ir a Brasília. E, de facto, a produção dessa realidade fílmica foi também a produção de uma realidade... (risos) real, que foi a ida a Brasília, para participar nas manifestações e o filme juntou-se a esse movimento. E, portanto, há aqui uma produção de dois planos do real que se alimentam mutuamente.

E isto só foi possível por esta flexibilidade, por esta porosidade do modelo de produção, que se calhar é mais próxima, de facto, do cinema documental. Mas, ao mesmo tempo, nós chegamos a Brasília e há o real que invade o filme naquele momento. É óbvio que aquelas manifestações não aconteceram para o filme, tal como os rituais na aldeia em que há a presença do coletivo não são produzidos para o filme. Seria impossível forjar uma festa como aquelas que nós temos no filme. Mas há momentos em que há recortes da ficção que dialogam com planos fechados, em que há diálogos que são reativados, momentos de intimidade em que se isolam personagens da multidão, conversas que são filmadas, muitas vezes, dias depois. Portanto, nós estamos sempre à procura de uma forma justa para restituir o real a coisas que não foi possível filmar ou a coisas que nós queremos que sejam monumentais. Às vezes, o cinema

¹ Jair Bolsonaro foi presidente do Brasil entre 2018 e 2022, definindo nesse período um conjunto de princípios e práticas políticas ultra conversadoras e populistas com forte pendor nacionalista e religioso. Entre outras medidas, Bolsonaro foi o primeiro presidente brasileiro em 35 anos a paralisar o processo de demarcação de terras indígenas, que permite aos povos originários o direito de usufruir das terras que habitam ou que seus antepassados habitaram, ao não instituir uma única terra indígena nem reserva ecológica.

² O Acampamento Terra Livre (ATL) é a maior e mais importante mobilização anual dos povos indígenas do Brasil, organizada pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) em Brasília. O ATL reúne centenas de etnias que lutam por direitos constitucionais, principalmente pela demarcação de terras, proteção ambiental, saúde e educação, sendo um espaço vital de articulação política e cultural para a resistência e visibilidade indígena no país.

documental, pelo menos nos moldes em que nós o conseguimos elaborar, não nos permite.



Imagem 1 – Manifestação Pan-Indígena ATL. Fonte: © Imagem retirada de *A Flor do Buriti* (Messora e Salaviza, 2023, Streaming Filmin, 2025). Imagem retirada 1:38:16.

RNM – Mas a gente faz isso porque não tem outro jeito de fazer. A gente não parte deste lugar porque queremos detonar tudo, porque os modelos não valem nada. É porque a gente está, na verdade, tentando encontrar a forma mais justa e, nessa busca, vai chegando a estes lugares. E eu não estou tão preocupada – e acho que o João também não – se a gente faz ficção, documentário, ou em enquadrar isso em alguma caixinha. A gente está sempre tentando encontrar o jeito mais certo de filmar cada coisa e tentar amplificar este diálogo, entender como pode também colaborar de facto. Para nós é uma questão que interessa: “Como, de facto, fazer cinema com uma comunidade indígena?” E é uma ideia muito mais complexa, mas infinitamente mais complexa, do que se eu estou fazendo ficção ou documentário. Aliás, não sei se o cinema poderia trazer questões tão complexas quanto as relações humanas propõem, ainda mais quando você trabalha num contexto de alteridade. Eu acho que aí sim, a gente fica totalmente atravessado e é aí onde a nossa energia está posta.

JS – Mas eu acho que o Cinema enquanto produtor de uma realidade feita desta forma, o próprio gesto de produzir uma realidade de uma forma coletiva, ele já é um gesto político ao obrigar a discutir inúmeras questões. A gente pensa muito na câmara como o *cofo*, que são estes

cestos Krahô que se fazem rapidamente na floresta quando eles vão caçar ou quando vão colher fruta. É um cesto que se faz com palha de uma série de plantas, de buriti. Pensamos muito na câmara como um lugar de... não como uma espingarda que vai caçar e apanhar coisas, mas como uma coisa de recoleção, um depósito, de coletar coisas. E neste sentido, neste processo, as discussões que nós temos com os Krahô, este perpétuo desequilíbrio em que estamos a trabalhar, faz com que o cinema seja também a linguagem e a prática que nos permitiu aprofundar esta relação, justamente porque há uma *praxis*, um fazer coletivo. Ele obriga a mobilizar percepções da realidade, ontologias, modos de ver e de habitar e de pensar o mundo, choques culturais, que também os temos até hoje. Nós continuaremos sempre a ser dois não indígenas, ainda que atravessados por uma série de coisas que os Krahô nos deram e nos propuseram. Mas eu acho que o fazer cinema desta forma, foi o que intensificou também esta relação. Ou seja, nós não somos pintores do romantismo, como o Gauguin, nem antropólogos de varanda, como se fazia no começo do século XX, que estão ali numa distância segura a representar a realidade. E eu acho que nos nossos filmes se percebe cada vez mais – acho eu – que a tensão desta relação, que estes tensionamentos, cada vez mais se materializam em imagens específicas, diferentes de outras imagens que vemos noutros filmes, que têm outras coisas que nos interessam, mas que são diferentes.

PN – Algo que me ocorre quando olho para os vossos filmes, é que existe um equilíbrio muito interessante entre planos muito gerais, que nos dão a imersão e o contexto do espaço, e depois planos em que a câmara está muito próxima e que nos transmite uma intimidade muito grande com os corpos. E isso, eu acho, é uma marca dos vossos filmes, esta ideia da imersão num espaço, do cinema natural ou um cinema mais sensorial, através dos planos muito gerais, e depois os planos muito próximos, de sentirmos essa proximidade que vocês criaram com a comunidade, e que nos transmitem.

RNM – É claro que o nosso trabalho é isso, é tentar trazer para fora o que se sente estando lá dentro, quase. Então, quando a gente filma aquela cantoria na abertura de *A Flor do Buriti*, quando a gente está naquele pátio, com aquele maracá, com aquelas vozes, aquele coro das mulheres, e o cantor puxando aquela música e as estrelas, e o fogo... a gente está vendo aquelas figuras de baixo para cima, porque nós estamos deitados, eles estão de pé e nós estamos vendo aquilo acontecendo. A gente entende aquela potência, a potência daquilo que a gente sentiu, que vai

depois se materializar na imagem que o filme leva para fora. E eu acho que é isso que você diz: é estar muito perto, mas é também ter a capacidade de olhar para aquele cerrado, para aquela floresta, para aquele lugar, aquele quadro grande, e o som é a coisa que vai te abraçar e te fazer atravessar essa viagem.



Imagem 2 – Cena do ritual do Pátio. Fonte: © Imagem retirada de *A Flor do Buriti* (Messora e Salaviza, 2023, Streaming Filmin, 2025). Imagem retirada 0:03:11.

JS – É a grande contradição, ou das grandes contradições mesmo ontológicas do cinema: como é que conseguimos sair da descrição, sendo que trabalhamos com uma ferramenta ótica, que é uma lente, um sonoro, que é o microfone, que parte da sua essência técnica é fazer uma descrição, uma reprodução da realidade. Portanto, as imagens – e hoje, num mundo tão saturado de imagens descritivas, ou de imagens que são documentos da realidade, não documentais, mas documentos – eu acho que a grande questão que se levanta para o cinema hoje, num mundo pejado de imagens, é como é que a imagem cinematográfica é uma outra coisa e como é que saímos da descrição. E, portanto, é voltar à linguagem, acho que é sempre voltar ao cinema mudo, a tudo isso.

Como é que nós, enquanto não indígenas, saímos da tendência descritiva de muito cinema etnográfico, de muito cinema, que, acho que pela falta de relação com esses lugares da alteridade onde muita gente filma, não consegue sair de uma espécie de superfície. Como é que conseguimos transcender este cinema da superfície? No livro que o Batalha [Centro de Cinema] lançou sobre o nosso trabalho há um texto de Philippe

Descola³ em que ele usa um termo que nunca tínhamos elaborado desta forma, mas que nos parece acertado, em que ele fala da tradução de um mundo sensível. E eu acho que a tradução que tentamos fazer através do som, da imagem, desta decisão permanente da distância certa para filmar cada coisa, quando é que uma paisagem fala também. E esta proposta filosófica das filosofias indígenas de dizer que não existe a separação entre corpo e paisagem – a paisagem ela é a vida também, não existe a natureza, para os Krahô – portanto, como é que filmamos uma árvore ou a floresta e ela fala também, ela não é fundo; como é que conseguimos abolir esta relação histórica no Ocidente entre figura e fundo? E no som nós tentamos muito restituir isto. Há uma espécie de segundo plano de rodagem que fazemos também, que é ir atrás dos sons certos com os nossos arquivos pessoais, com coisas que fomos gravando, com sons gravados noutros lugares, que é verdadeiramente isto de não ser apenas uma imersão.

Os Krahô, quando veem os nossos filmes, reconhecem também estes sons e, portanto, para eles não é apenas um som imersivo, é a floresta que fala, é um pica-pau que anuncia a presença de uma gruta ou de uma colmeia, é o som da chuva muito ao longe a ser anunciado por pássaros, é a iminência da morte como no *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]*. Há um pássaro, que nós usámos imensas vezes no *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]*, que faz uma melodia constante que são apenas três notas sempre iguais e nós colocámos esse som como uma espécie de *leitmotiv* que, enfim, o público ocidental não o identifica, mas os Krahô estão sempre a dizer que este pássaro está lá e, mais tarde, descobrimos que é um pássaro que anuncia a morte. E [este] é um filme justamente que fala sobre um luto. Se isto foi uma coincidência ou uma intuição, não sei, mas é, de facto, a tradução de um mundo sensível. E esse mundo sensível não é só um mundo sensorial; ele é também parte da relação dos Krahô com a floresta, é parte desta rede relacional dos Krahô com humanos, com os não-humanos, com os animais. Então, o nosso trabalho com a imagem e com o som não é apenas pensar na riqueza plástica do filme, mas como é que estes sons, imagens e a dialética entre eles está também a tentar fazer uma tradução do que é o mundo, e o viver, e o falar e o habitar, segundo os Krahô.

³ Descola, P (2024). “Finalmente, as Ruínas”, in: Blanc, G. (ed.), *Passagens*. Batalha Centro de Cinema, pp. 63-73.



Imagem 3 – Reflexo de Ihjã nas águas do rio, enquanto um pássaro cruza o céu. Fonte: © Imagem retirada de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (Messora e Salaviza, 2018, Streaming Filmin, 2025). Imagem retirada 0:32:55.

PN – No filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* existe esta relação muito próxima com a morte ou com uma existência nos Krahô, uma espécie de espaço liminar entre a vida e a morte. A Manuela Carneiro da Cunha⁴ – vocês devem conhecer o trabalho dela sobre os Krahô – fala que o corpo não morre, cessa de respirar e, portanto, esta relação no filme resulta como uma espécie de tradução – usando então a expressão do João – desta relação do espaço liminar dos Krahô entre a vida e a morte. Não sei se houve esta ideia da vossa parte ou se surgiu, como vocês já falaram antes, de forma orgânica e depois *à posteriori*, olhando para trás, começam a perceber que apesar de terem tido algumas opções muito intuitivas elas estão enraizadas naquilo que é a vossa vivência lá. Como é que o filme existe enquanto este espaço liminar, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, se isto faz sentido para vocês?

RNM – Faz sentido e o próprio rito do Pàrcahàc, ele finda esse momento, onde o espírito está entre os dois mundos.

PN – é o final do filme...

⁴ Manuela Carneiro da Cunha é uma antropóloga luso-brasileira, referência reconhecida como uma importante intelectual e militante do direito dos povos indígenas do Brasil. A sua tese de doutoramento, publicada em 1976, intitula-se "*Os Mortos e os Outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*".

RNM – é o final do filme e é onde se concretiza a festa e finalmente ele pode morrer de uma vez. Mas também esta morte é uma morte relativa, porque a Manuela [Carneiro da Cunha] fala isso no livro: as unhas, o cabelo, aquilo continua existindo e depois o corpo pode, o espírito vai e pode habitar outros seres. Então, às vezes, ele pode habitar um Caititu, enfim...

JS – O livro da Manuela [Carneiro da Cunha] é muito interessante e muito importante até na antropologia brasileira, porque é a primeira vez que uma antropóloga entende – e um pouco contra aquilo que era muito da antropologia sobre as questões da morte, por exemplo, em África – esta relação de inimizade e de oposição entre vivos e mortos, que está presente em muitas geografias indígenas do Brasil, e por isso é que o livro se chama *Os Mortos e os Outros*. É a tradução do *Chuva* [é *Cantoria na Aldeia dos Mortos*] para inglês, porque não conseguimos encontrar uma forma poética que conservasse o título português para inglês, é *The Dead and the Others*, que é uma tradução literal do livro dela, que foi importante para nós quando filmamos. Mas eu acho que o que isto nos levantou de desafiante foi pensar: se para os Krahô há uma contiguidade entre o mundo dos vivos e dos mortos, há um espaço contínuo. E o trabalho dos Pajés⁵, muitas vezes, é dialogar ou tentar à força trazê-los de volta para o corpo.

RNM – Estes espíritos estão sendo cooptados pelos parentes que já morreram. É uma relação super perigosa, porque estes parentes que foram embora querem que eles fiquem de qualquer jeito. Então, é essa briga que o Pajé vai travar com estes outros espíritos para que libertem o doente.

JS – Outra destas cisões radicais entre o que é a filosofia e o pensamento, e a construção do Outro para nós no Ocidente e para os indígenas, é que há sempre um esforço de pensar a partir do Outro, inclusive na questão dos mortos. Ou seja, o Xamã⁶ entende o ponto de vista do morto e, portanto, não vemos sempre os mortos a partir do nosso lugar de vivos. Há o entendimento de que o morto não entendeu que está morto e a festa

⁵ Pajés são líderes espirituais, curandeiros e conselheiros em várias tribos indígenas sul-americanas, especialmente as de base Tupi-Guarani, sendo intermediários entre o mundo material e o espiritual, responsáveis por rituais, uso de ervas medicinais e orientação da comunidade, com conhecimentos profundos da natureza e dos espíritos da floresta para curar doenças e resolver problemas da comunidade.

⁶ O Xamã é um sacerdote do xamanismo ou líder espiritual com funções e poderes de natureza ritualística, mágica e religiosa que tem a capacidade de, por meio do êxtase, aceder a outras dimensões e manter contato com o universo sobrenatural, incluindo espíritos ancestrais, e com as forças da natureza.

de fim de luto que está no *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]* – que é o Pàrcahàc – é uma festa que é feita para que o morto entenda que está morto, mais ou menos um ano depois do óbito. Portanto, é uma festa que eles dizem que é para alegrar o morto e para ele poder partir para a aldeia dos mortos, que é um lugar mais ou menos simétrico, que espelha aquilo que é o mundo dos vivos, mas que ele é totalmente diferente ao mesmo tempo. E, portanto, há esta relação quase predatória entre vivos e mortos, porque a saudade não é mais do que uma expressão de uma tentativa de sedução que o morto faz permanentemente àqueles que ficaram para trás. Portanto, eles dizem que os viúvos e as viúvas não podem ter sonhos eróticos com os mortos porque isso é uma forma também de predação...

RNM – O sonho opera nesse lugar também. Se você sonhar, você não pode se deixar seduzir, porque você pode ser capturado.

PN – E que está presente no filme através do vosso protagonista, não é? Que está a ser seduzido, neste caso, pelo pai.

RNM – Quando o pai fala: “vem, entra aqui na água que eu vou pegar um peixe para você.” E ele fala: “não, eu não quero, eu não quero um peixe.” Essa é a relação que está aí posta. “Vem para cá que eu vou-te dar coisas”, né? E ele entende isso.



Imagem 4 –Ihjãc fala com o espírito do pai junto ao rio Fonte: © Imagem retirada de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (Messora e Salaviza, 2018, Streaming Filmin, 2025). Imagem retirada 0:03:11.

JS – Mas eu acho que pensando também na questão: o que é que isto trouxe para o cinema? Nós começamos o filme já neste lugar e eu acho que aqui nós falávamos muito sobre: isto não é cinema fantástico, não há nada de místico, nem de paranormal, nem queremos usar os códigos do cinema fantástico para filmar este mundo outro, que é o mundo onde se dão estas mediações e estas relações entre vivos e mortos, justamente porque para os Krahô isto acontece num plano muito palpável e muito real. Estas conversas são muito quotidianas.

Então, queríamos muito afirmar, desde o começo do filme, que este encontro do Ihjãc com o pai, ao contrário do cinema fantástico ou de terror em que normalmente se estabelece o mundo real, os códigos do real, mais ou menos como o conhecemos, e de repente há algo que perturba estes códigos do real – aparece um espírito, um fantasma, um vampiro – no nosso filme, queríamos justamente começar dizendo que este encontro do Ihjãc acontece num plano completamente contíguo; acontece na periferia da aldeia, na floresta, mas esta floresta tem uma relação de contiguidade com o quotidiano. E há muitos momentos em que tentamos mesmo ir contra tudo o que o cinema dito fantástico ou dito de terror propõe, que é justamente filmar realisticamente o mundo dos espíritos, o mundo dos mortos e o mundo dos sonhos.

PN – E depois como é que isso se materializa na exposição [Carô – Multidões da Floresta]⁷?

RNM – A gente volta um pouco para a ideia da tradução do sensível. Eu acho que é um pouco dentro dessa chave também.

JS – Eu acho que não é um trabalho tão diferente daquilo que fazemos nos filmes, na medida em que há um pensamento dialético de como se pode criar tensões e ritmos e ideias a partir de materiais distintos.

Eu acho que essa sala [dos corpos suspensos] foi, se calhar, a sala mais emblemática, e que remete mais para o título da exposição “Carô – Multidões da Floresta”. Nós tínhamos ao fundo da sala um canto litúrgico, com aqueles espíritos em *loop*, e, portanto, dava uma espécie de ideia de perpetuação da morte. Porque a morte também é um estado que coloca problemas filosóficos, mesmo para os Krahô, porque ela se

⁷ “Carô – Multidões da Floresta”, exposição de João Salaviza e Renée Nader Messor, em colaboração com o DocLisboa, esteve patente no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), entre 23 de fevereiro e 9 de junho de 2019.

perpetua, ao contrário da vida. Então, nestes retratos suspensos, nós tentamos construir esta ideia de que a floresta é densamente habitada por muita gente e pensamos na ideia de gente de uma forma muito ampla, que inclui humanos, não humanos e os mortos também.

E há também, obviamente, uma ideia política em dizer que a floresta está habitada, contra todo o projeto extrativista do Brasil, dos 500 anos de colônia,⁸ mas principalmente desde a Ditadura Militar,⁹ em que há este *slogan* enorme de um deserto verde para ser ocupado. E os povos indígenas mostram-nos que a floresta é antrópica e não é um deserto, ela está densamente povoada, desde sempre. Portanto, há a ideia de tentar construir uma floresta de espíritos também dentro deste espaço tão radicalmente diferente daquilo que é uma floresta, que é um museu, para tentar trazer estas ideias para dentro do museu e tensionar o que pode ser o espaço do museu. E permitir que quem visitou a exposição pudesse também deambular por ela, tentar ir contra o que seriam as exposições que vemos muitas vezes de coleções etnográficas, que são coisas dentro de caixinhas de vidro ou pregadas na parede, em que há uma relação totalmente passiva entre o espectador e aqueles objetos que estão ali destituídos de vida, e de agência.

Então, tentamos que a exposição fosse também um percurso e tentamos também trazer esta representação da morte, mesmo até do ponto de vista cultural, a partir de um outro lugar. Como é que se filma o morto vivo, de alguma forma? Como é que se restitui a potência de vida que está naquele morto? Porque o corpo não é apenas um corpo para os Krahô; ele continua a falar, continua a ser a expressão de um desejo, de uma linguagem que está apenas no momento de transição.

RNM – E ali tinha também a tora, o tronco, que é o que vai representar o morto na festa de fim de luto. Então aquele morto é aquele corpo no âmbito da festa. A gente tentou fechar esse ciclo ali [na exposição] com aquela construção, daquela imagem. A tora, o morto, os adornos todos da festa, e a choração, que é a choração que se repete. No *Chuva* [é

8 O Brasil foi uma colônia portuguesa entre 1500 e 1815, quando foi elevado à categoria de Reino Unido, tendo declarado a independência em 1822. No período que se seguiu, o Império do Brasil manteve fortes laços com o passado colonial, marcado pela manutenção da estrutura de poder da elite agrária e herança da escravidão com profundas desigualdades raciais e sociais.

9 A ditadura militar brasileira foi um regime autoritário e nacionalista instaurado em 1 de abril de 1964, na sequência de um golpe de Estado que depôs o Governo de João Goulart, eleito democraticamente, e que durou até 15 de março de 1985, sendo conduzido por sucessivos governos militares com uma matriz nacionalista e anticomunista.

Cantoria na Aldeia dos Mortos], a gente vê o Ihjãc que vai com a mãe pintar aquela tora, eles enfeitam, põem a pena, do jeito que o morto foi adornado também.

JS – Um ano antes.

RNM – Um ano antes, quando morreu. Esse morto é preparado para ir para o mundo dos mortos. Ele não vai assim do jeito que morre. Ele é pintado, ele é empenado...

JS – E há uma coisa que depois reaparece no *A Flor do Buriti*, naquela sequência nos anos 70, quando os Krahô são mobilizados para uma guarda indígena, quando vestem naqueles uniformes militares. Há um relato muito forte das mulheres, que ainda estão vivas e que se lembram desse momento, em que os jovens que são enviados para Minas Gerais, a milhares de quilômetros de distância, para participar nessa formatura militar organizada pela ditadura naquele tempo. Havia um temor por parte das mulheres de que eles fossem mortos e que tudo fosse um plano para lhes tirar os homens, os guerreiros da aldeia, porque a memória do massacre era ainda muito recente. As mulheres achavam que, de facto, aqueles rapazes - filhos, irmãos, maridos - iam ser mortos e talvez nunca voltassem. E, portanto, elas pintaram os filhos e os maridos com a pintura que é feita para os mortos.

Os homens estavam muito convictos de que iria ser bom para a comunidade, iam trazer armas e que havia um pacto que devia ser interessante com a ditadura naquele momento. E o ponto de vista das mulheres era totalmente antagónico: “vocês vão morrer”. Portanto, mais uma vez, esta ideia da morte antes de morrer está ali presente.



Imagem 5 – Mulheres Krahô pintam os corpos dos homens antes de estes irem para a guerra. Fonte: © Imagem retirada de *A Flor do Buriti* (Messora e Salaviza, 2023, Streaming Filmin, 2025). Imagem retirada 0:27:07.

PN – E pegando então nessa relação entre a exposição e o *A Flor do Buriti*, o João estava a falar há pouco que decidiram colocar as folhas de sala nas duas entradas e que cada pessoa do público é que decidia por onde entrar, qual o caminho a fazer. Estas narrativas não lineares, que penso que fazem parte também da cultura Krahô, e que me parece que está mais presente no *A Flor do Buriti*. E se vocês me permitem, que me parece que é um filme mais trabalhado esteticamente, ou que se calhar resultou estética ou plasticamente, de uma forma mais, não vou dizer mais desenvolvida, porque eu gosto muito do *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]*, mas parece-me que existe um cuidado maior.

JS – Eu acho que, em termos da imagem, são dois filmes diferentes. Nós no *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]* trabalhamos praticamente só com a luz natural. Foi um filme ainda mais pequeno do que *A Flor do Buriti*. Foi filmado por mim, pela Renée e por um amigo antropólogo que mora na aldeia, que fez o som, e, portanto, foi um filme numa escala ainda mais pequena do que *A Flor do Buriti*. Mas tentámos trabalhar muito com a luz natural...

RNM – Tanto que as noites aqui são noites americanas.

JS – Foram filmadas de dia.

RNM – Filmamos ao meio-dia aquelas sequências.

JS – De abertura e de fim.

RNM – Eu acho que o *A Flor do Buriti* também trouxe outros desafios, que era a sequência da GRIN, da Guarda Rural [Indígena] e a sequência do massacre. Que eu acho que obrigaram a gente a ter um... não sei se um outro cuidado, mas um cuidado diferente. Porque a gente queria, de facto, ter uma violência naquelas imagens. A gente precisava criar uma atmosfera onde o massacre está acontecendo. Foi mais uma necessidade das sequências, eu acho. Precisamos de mais gente para fazer aquilo acontecer. No *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]* a gente tinha dois amigos, aqui [no filme *A Flor do Buriti*] a gente tinha quatro. Não é que crescemos muito, mas...

JS – Continua a ser um filme mais pequeno.

RNM – Mas vou-te falar efetivamente o que a gente tinha de diferente. São três coisas: um refletor um pouquinho maior, uma máquina de fumaça e quatro mãos. Concretamente, o que mudou de um filme para o outro foi isso.

JS – O que é mais interessante, acho eu, na passagem de um filme para o outro é, de facto, a transformação narrativa. Com o *Chuva [é Cantoria na Aldeia dos Mortos]*, nós ainda tínhamos essa ideia de trabalhar uma coisa que não tínhamos visto ainda no cinema, feito por não-indígenas, que era a ideia de uma subjetividade, de uma individualidade, de um protagonista indígena, e de ele ser filmado a partir de dentro com um dilema íntimo, pessoal, e que não depende deste conflito, deste contraste com o não-indígena, que é o que vemos em quase todo cinema feito em comunidades indígenas. Quase sempre é necessário marcar o contraste com a sociedade envolvente, com os não-indígenas, para poder dizer quem é aquele indígena que é filmado num filme. Nós queríamos muito filmar a partir de um outro lugar.

Ou seja, é um filme em que há um miúdo, um protagonista indígena que tem um drama absoluto. É um *coming-of-age* indígena, na medida em que o processo de viver o luto do pai e o processo de virar Pajé, de entrar no Xamanismo, que é dos movimentos mais íntimos que pode existir para um jovem indígena. Ele é vivido na periferia da comunidade, ele é vivido na floresta, ele é vivido de uma forma íntima e secreta, ao contrário de imensos âmbitos da vida pessoal, que numa comunidade são vividos de uma forma pública e comunitária. Este movimento permitia-nos filmar um drama profundamente íntimo e filmar um protagonista indígena na

expressão radical do seu dilema individual e em contraste, não com o branco, mas com a sua comunidade.

RNM – Nesse gesto de filmar essa individualidade, a gente acaba filmando também o percurso de um herói, um arco narrativo muito do cinema clássico...

JS – Do cinema ocidental.

RNM – ...totalmente atrelado a uma forma de narrar que é absolutamente ocidental, europeia. E aí eu passo para o *A Flor do Buriti*, que é tentar encontrar uma forma de filmar a intimidade, só que não de um herói... de um coletivo. E também filmar uma relação. Filmar relações. Então, eu acho que, em alguma medida, isso se aproxima mais a uma maneira de contar Krahô, da mitologia, onde você pode estar escutando a mesma história durante dois dias. Essa história tem infinitas ramificações e bifurcações e a gente vai-se perdendo no decorrer dessa história e vai voltando a se encontrar. Personagens surgem, personagens desaparecem, a gente vai vendo que não é um caminho reto que essa narrativa percorre; ela vai serpenteando ideias. Mas eu sinto que a gente tem muito para explorar ainda nessa busca por outra forma. O filme *A Flor [do Buriti]* foi um passo, um passinho... a gente ainda quer continuar pensando em como conseguir, dentro das nossas limitações, se aproximar a essa outra forma de narrar.

PN – Essa ideia leva-me então para a próxima pergunta: vocês vão, a partir de abril [de 2025], fazer a vossa terceira longa-metragem em conjunto, colaborativa. Podem falar-nos um pouco sobre o próximo projeto?

JS – Sim. O próximo filme chama-se *Awkê*, por enquanto, e o *Awkê* é o primeiro homem branco. Segundo os Krahô, ele é uma figura estranha, híbrida, com capacidade de se metamorfosear, e ele foi gestado dentro do ventre de uma mulher indígena, mas não se sabe exatamente de onde é que surgiu este *Awkê*. Mas justamente o que esta narrativa e outras narrativas sobre o surgimento do branco sugerem é que a existência do branco ou do não-indígena como uma figura de alteridade radical, de “outridade” radical, ela estava virtualmente prevista antes da chegada dos portugueses em 1500 ou dos espanhóis em 1492. Estava virtualmente prevista na mitologia indígena a existência de um outro, de um radicalmente outro que não o nós. Para os Krahô, o *Awkê* é essa figura. Então, no fundo, pensando mais uma vez que os Krahô também determinam os termos desta relação com os não-indígenas, sejamos nós

que somos aliados próximos, sejam as instituições não-indígenas que lhes foram sendo propostas ou muitas vezes impostas. Então, o filme é também uma tentativa de pensar sobre quem somos nós, não-indígenas, segundo os Krahô, e de que forma eles podem delimitar e modelar esta relação.

Isto, também, porque nós sentimos que nesta relação de amizade, como dizíamos no começo, não é uma relação de amizade que se estabelece apenas ativamente de um lado. Os Krahô não estão à espera que a gente decida ou não se quer manter esta relação. Os Krahô também estão a inventar quem somos nós, os não-indígenas. E este filme novo, basicamente, a ideia que tenta rasgar e serpentear-se por todo o filme é a invenção do branco, segundo os Krahô. E o filme começa, tem um prólogo enorme, em 1530, no começo da colonização, ou seja, já há 30 anos de experiência de colonização, e, portanto, o imaginário do Brasil já está presente na Europa, nas cortes europeias. Há figuras históricas que vão estar lá: Gil Vicente, o Martinho Afonso de Sousa, que convence D. João III que é preciso verdadeiramente colonizar o Brasil e parar de trazer pau-brasil. E, portanto, há este ímpeto colonizador a ser gerado na Europa. De alguma forma, estamos aqui a pensar, e acho que este é um dos desafios novos: como é que o cinema pode *etnografar* o passado. Aí sim, é que acho que vamos tentar fazer uma etnoficção, só que é uma etnografia impossível, é uma etnografia totalmente especulativa sobre quem eram estes europeus, não apenas portugueses, porque Lisboa estava cheia de flamengos, de italianos, de espanhóis, que levaram um outro projeto de mundo ou que impuseram um outro projeto de mundo aos povos indígenas. E o que veio daí como resposta por parte dos povos indígenas ou dos Krahô, sendo que há uma testemunha, que é um animal que vai testemunhar este passado. É o olhar especulativo para este ano de 1530. Então, o filme tem uma espécie de montanha do choque destes dois períodos históricos, que é o ano de 1530 e o ano de 2025, quando vamos filmar.

PN – Só uma última questão: no primeiro filme partem de um núcleo familiar, mas cujo protagonista é o homem da família; no segundo filme, nós temos acesso ao mundo dos Krahô através da perspectiva de uma personagem feminina; e agora, no vosso terceiro filme - eu tive o prazer de ler o guião - e achei que tinha personagens femininas muito fortes ao longo do filme. Não sei se isto é algo que vocês pensaram, se é algo que veio sendo construído também da vossa relação com a comunidade. Como é que isto surge?

RNM – Eu acho que é isso mesmo. Porque, à primeira vista, a relação é sempre dada com os homens, numa comunidade indígena, porque são os grandes interlocutores. Historicamente, os antropólogos homens falavam com os homens nas aldeias, que eram quem mais ou menos dominavam o português, e as mulheres ficavam sempre de lado. Mas, à medida que a gente vai pertencendo, de alguma forma, a uma comunidade, participando de facto, a gente vai vendo como o mundo feminino é extremamente potente; é ele que delimita muitas das coisas que acontecem no quotidiano da comunidade. E, também, observando o movimento indígena brasileiro, as grandes lideranças são mulheres. A Sônia Guajajara, que é a atual ministra dos Povos Originários, a presidente da FUNAI [Fundação Nacional dos Povos Indígenas], a Joênia Wapichana, as parlamentares, a Célia Xakriabá... enfim. As mulheres indígenas são, nos últimos anos, quem tem dominado a cena política dentro e fora das aldeias. Dentro das aldeias é preciso um olhar um pouquinho mais atento para perceber. E a gente tinha vontade de pensar a partir desse lugar das mulheres. A nossa convivência na aldeia mais profunda é com a Patpro: a gente mora com a família dela, ela é a pessoa que me deu o nome [indígena], ela é uma liderança na nossa aldeia, na aldeia em que a gente mora. Então, nada disso é por acaso. É um lugar onde a gente está tentando pensar o mundo, mais do lado de uma mulher Krahô. Acho que no *A Flor [do Buriti]* começou e agora a gente vai extrapolar um pouco nesse filme novo.

PN – Muito obrigada pela vossa disponibilidade. Ficamos, então, à espera do novo filme.

Referências

- Da Cunha, Manuela Carneiro. 1978. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Descola, Philippe. 2024. “Finalmente, as Ruínas”, em *Passagens*, editado por Guilherme Blanc, 63-73. Porto: Batalha Centro de Cinema.

Filmografia

- A Flor do Buriti* [longa-metragem]. Dir. Renée Nader Messoria e João Salaviza. Produção: Karõ Filmes / Entrefilmes, Portugal / Brasil,

2023. 123 min. Cópia consultada em streaming, plataforma Filmin, 2025.

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos [longa-metragem]. Dir. Renée Nader Messor e João Salaviza. Produção: ANCINE / Entrefilmes / ICA, Brasil / Portugal, 2018. 114 min. Cópia consultada em streaming, plataforma Filmin, 2025.

The Cinema of Stewarding Reality: Interview with Renée Nader Messor and João Salaviza

ABSTRACT The interview with Renée Nader Messor and João Salaviza reveals the depth of the filmmakers' relationship with the Krahô people, with whom they have been working for over a decade. What began as an encounter in the Brazilian Amazon has become a lifelong commitment and a cinematic practice grounded in coexistence, friendship, and the sharing of worlds. For them, cinema is less an instrument of recording reality than a space of relation — a “*manejo*” (stewardship) of reality that mirrors the Krahô's own way of being: anti-extractivist, collective, and in constant dialogue among humans, non-humans, and spirits.

Messor and Salaviza reject the labels of fiction and documentary, conceiving their work as a sensitive translation of a world in which body and landscape, life and death, are continuous. Films such as *The Dead and the Others* (2018) and *The Buriti Flower* (2023) emerge from long collaborative processes in which narrative grows from the community's daily life and shared memories.

Throughout the interview, the filmmakers also reflect on their upcoming project, *Awkê*, which explores the mythical invention of the “white man” according to the Krahô, linking the colonial period to the present. Throughout the following pages, an ethical and aesthetic position grounded in reciprocity emerges: cinema as a tool for thought and resistance — a space of translation between worlds, where new narrative forms and of inhabiting the sensible are continually being reimagined.

KEYWORDS Collaborative cinema; indigenous cosmology; Krahô people; sensitive translation; indigenous narratives.