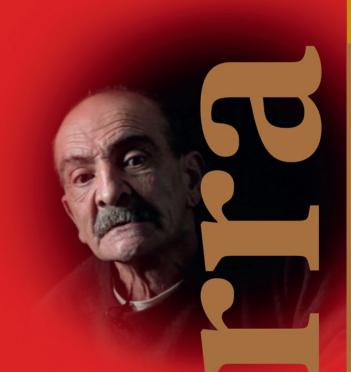
DOCUMENTA MADRID - ESPAGNE 2013
MENTION SPÉCIALE DU JURY

63º BERLINALE
FORUM 2013

CINÉMA DU RÉFI FRANCE 2013

FID MARSEILLE FRANCE 2013



CONFESSIONS D'UI Un film de Salomé Lamas

Armie Paulo De Figueiredo, Chiquinho et Alcides / Écutet traducte na Salomé Lamas
Danchas de la noncombia Taktashi Sugimoto / Ademon noncombia Salomé Lamas
beldesias de los Bruno Moreira / Moneira Felmo Churro / Encombe Daulo Américo
Monei Bruno Moreira / Procescus Luís Urbano Et Sandro Aguilar
Antica segomente a Fondation Calouste Guilbenkien, de Carpe Diem,
de la Galerie Miguel Nabinho, des sociétés Bikini et Obvio Son









## O SOM E A FÚRIA

## **PRÉSENTE**

# <u>Terra nullius,</u> <u>confessions d'un mercenaire</u> (Terra de ninguèm)

## UN FILM DE SALOMÉ LAMAS

72 minutes - DCP - 1.85 - stéréo - couleur - Portugal - 2012 - Visa en cours

# SORTIE NATIONALE LE 2 JUILLET 2014

Dossier de presse et photos téléchargeables sur

## www.shellac-altern.org

### **Distribution**

#### Shellac

Friche de La Belle de Mai

41 rue Jobin

13003 Marseille

Tél. 04 95 04 95 92

contact@shellac-altern.org

www.shellac-altern.org

### **Programmation**

#### Shellac

Lucie Commiot Tél. 01 78 09 96 65

Anastasia Rachman Tél. 01 78 09 96 64

programmation@shellac-altern.org

#### Presse Makna Presse

Chloé Lorenzi - Audrey Grimaud

177 rue du Temple

75003 Paris

Tél. 01 42 77 00 16

info@makna-presse.com

# **SYNOPSIS**

Paulo offre un magnifique portrait de la cruauté et des paradoxes du pouvoir que les révolutions ont abattu dans le seul but d'ériger de nouvelles bureaucraties, de nouvelles cruautés et de nouveaux paradoxes. En tant que mercenaire il est à la frontière entre ces deux mondes.





#### NOTE D'INTENTION DE LA RÉALISATRICE

Selon Walter Benjamin, l'Histoire est l'endroit où le singulier se cristallise dans le tout - cette hypothèse est notre point de départ.

La conversation (dans ce film) prend place, selon moi, dans un «No man's land» qui n'est ni une zone de confort pour moi ni pour Paulo de Figueiredo. Une telle prémisse doit engendrer un sentiment d'égarement pour les deux parties.

Dans un premier temps, le lieu doit rester anonyme. Puis, progressivement, ce qui est hors-champ gagne l'espace. Le fait d'être dans un endroit et dans une temporalité gagne notre conscience. Cependant, il demeure difficile de savoir où l'on est.

Je souhaiterais faire la distinction entre le fait de reporter des faits et la fiction, sans pour autant être trop explicite. La différence entre la « fiction » et le «reportage » ne va pas de soi ; en effet, nous croyons en ce que nous voyons dans le documentaire car celui-ci est constitué de «faits ». Retirons une ou deux briques fictionnelles de cet ensemble et le mur de la réalité «authentique » s'effondre. Ce qui demeure est ce que j'essaie de mettre en scène ici, l'imaginaire qui s'est imprimé dans notre mémoire.

J'ai dit à Paulo que je souhaitais raconter

l'histoire de sa vie. Il a accepté.

Il s'agit probablement d'un film sur la violence, mais plus précisément, c'est un film sur des moments d'expériences humaines. Il est davantage question de fragments et de sauts narratifs non linéaires que d'Histoire au sens académique du terme. Ce qui est authentique est

l'histoire que Paulo raconte et les moments entre mes questions et ses respirations. Le documentaire est construit autour de ces respirations. C'est dans cette rencontre que le spectateur doit observer l'effondrement de la frontière entre les faits et la fiction.

Son magnifique portrait de la cruauté et des paradoxes du pouvoir et des révolutions qui l'ont détrôné, n'ont servi qu'à ériger de nouvelles bureaucraties, de nouvelles cruautés et de nouveaux paradoxes. En tant que mercenaire il est à la frontière entre ces deux mondes.

Le traumatisme est en dehors de la mémoire, en dehors de l'Histoire. Il est irreprésentable, impénétrable, inoubliable

#### **ENTRETIEN AVEC SALOMÉ LAMAS**

#### COMMENT AS-TU ENTENDU PARLÉ DE PAULO, ET COMMENT L'AS-TU APPROCHÉ

J'ai entendu parler de lui par le biais de mon oncle, Miguel Lamas, qui est sociologue. Il avait un projet avec la communauté des sans-abris, il a rencontré Paulo et ils sont devenus amis. Il était à Amsterdam à l'époque. Dans la discussion, Miguel a commencé à partager cette histoire avec moi. La façon dont l'histoire était arrivée jusqu'à moi l'intéressait, comme dans le jeu du «téléphone arabe» : quelqu'un entend l'histoire de première main et la raconte à quelqu'un d'autre ; qui la raconte à une tierce personne, parce que la personne qui l'a vécue la lui a racontée ; et alors cette troisième personne la raconte de nouveau parce qu'elle ou lui l'a entendue de la personne qui elle même l'a entendue, de la personne qui l'a vécue. Trois générations d'une même histoire à laquelle chacun ajoute quelque chose dans le but, peut-être, de garder sa distance avec la réalité.

## PAULO DEVIENT UN PERSONNAGE RACONTANT UNE HISTOIRE. AS-TU RÉALISÉ CE FILM DANS LE BUT D'ÉCOUTER CETTE HISTOIRE? DE LA RENDRE RÉELLE?

Oui. Ce qui m'a donné envie de faire ce film, c'était mon besoin de discuter avec Paulo afin de comprendre à quel genre d'artifices il aurait recours pour raconter son histoire. Je voulais que cette conversation ait lieu en face à face, d'un côté moi, avec ce que je suis, de l'autre Paulo, avec ce qu'il est, et ajouter à cela un troisième élément : spectateur omniprésent. L'histoire de Paulo traite d'une période trouble de l'Histoire, avec trop de ramifications. C'est un marécage, on ne sait pas où poser les pieds, je n'ai aucune autorité, une de ces sales guerres dans lesquelles le pouvoir s'en sort toujours blanc comme neige. Ce qui m'intéresse est la façon dont l'Histoire est construite. Ces écrits d'historiens accordent trop d'importance aux événements qui ont soi-disant eu un impact sur le monde et négligent ces périodes de silence. Cette manière que l'Histoire a de se cristalliser, c'est très dangereux. Les événements que Paulo décrit sont beaucoup trop récents, ils n'ont pas encore été placés dans les livres ou dans les musées. Il n'y a pas de cours d'Histoire Contemporaine dans nos écoles, ni de diplôme d'Histoire du Présent ou des dernières décennies.

Un réalisateur ou une réalisatrice peut faire un film politique, mais ses intentions ne peuvent se limiter à vouloir changer le monde : le réalisateur ou la réalisatrice d'un film documentaire veut que la réalité demeure inchangée afin qu'il ou elle puisse la saisir et la retranscrire dans son film.

# SON TRAVAIL EN TANT QUE MERCENAIRE FAIT AUSSI PARTIE DE CETTE HISTOIRE SECRÈTE : DE TOUT CE QUI NOUS EST CACHÉ, PAR LES ÉTATS ET LE RESTE. PARCE QU'ON NE VOIT PAS LES CHOSES, C'EST COMME SI ELLES N'AVAIENT JAMAIS EXISTÉS - L'HISTOIRE DE PAULO EST L'HISTOIRE DES CHOSES QUI «N'ONT JAMAIS EXISTÉS». PEUT-ÊTRE QUE LE CINÉMA EST DE FAIRE CELA : RENDRE CES HISTOIRES RÉELLES DÉS LORS QU'ELLES SONT QUELQUE PART ENTRE LA VÉRITÉ, LE SOUVENIR DE PAULO DE CETTE VÉRITÉ, ET CE QUE NOUS N'AVONS PAS ENCORE DÉCOUVERT.

En effet. Je veux explorer les liens qui sous-tendent la narration, la mémoire et l'Histoire elle-même. J'ai essayé de distinguer le fait de reporter des faits, de la fiction et de l'imagination, tout en faisant attention à ce que cette distinction ne soit pas trop explicite. En fait, ce qui est authentique, c'est la démarche de Paulo racontant une histoire qui a lieu «ici» et «maintenant» devant la caméra, entre les respirations, les gestes, et la mise-en-scène. Ce documentaire est construit autour de ces respirations. C'est dans cette rencontre que le spectateur doit observer l'effondrement des frontières entre les faits et la fiction.

Dès lors qu'on travaille sur un genre tel que le documentaire, il faut admettre son pouvoir intrinsèque, celui-là qui fait autorité sur le spectateur par ce qu'il montre, même si il ou elle peut s'interroger sur certains de ses aspects. C'est ici que l'éthique rentre en jeu.

Nous faisons basculer des affaires privées dans le débat public, aussi ce qui est montré à l'écran mérite d'être observé et discuté. Cela ne veut pas dire pour autant que les notions de fidélité et de responsabilité se valent. Il y a deux dimensions à prendre en compte lorsqu'on parle d'éthique dans le genre documentaire. La première concerne le regard que le réalisateur ou la réalisatrice pose sur le monde extérieur ; la deuxième a à voir avec le travail du réalisateur après le tournage, le montage, le commentaire, ses intentions. C'est la façon d'utiliser ces instruments qui compte ; il s'agit, d'une part, de savoir de quoi traite le documentaire et, d'autre part, de raconter l'histoire qui était restée dans l'ombre, que l'Histoire a probablement éludée car Paulo n'est qu'un petit joueur dans les rouages d'une machine beaucoup plus grande que lui.

DÈS LORS QUE PAULO UTILISE SES PROPRES MOTS POUR PARLER AU SPECTATEUR, IL DEVIENT IMPOSSIBLE DE PLACER LE FILM SOUS LE SCEAU DE LA VÉRITÉ. SES MOTS, DU FAIT DE LEUR APPARTENANCE AU DISCOURS DU SECRET, INFLUENT SUR NOTRE FAÇON DE PERCEVOIR ET D'INTERPRÉTER CE QU'IL NOUS RACONTE.

Je ne suis pas là pour juger ou présenter une vérité officielle dans Terra nullius, confessions d'un mercenaire. En fait, c'est le contraire, «révéler et non juger ». Dès le début, notre pacte était très clair : Paulo souhaitait raconter son histoire et avait besoin de moi pour cela, et moi j'avais besoin de lui pour faire le film. Cette fidélité aux faits dont j'ai parlé précédemment n'a d'égale que la liberté (deux concepts qui n'iront jamais de paire). Le dispositif du film a été établi dès le départ. Un espace où ni moi ni Paulo avons de repère : un décor et une chaise. L'un parlera et l'autre écoutera. Lorsque Paulo s'est assis sur cette chaise il savait qu'il allait être jugé par le spectateur. La chaise a plusieurs significations : (a) elle fait penser à la chaise du condamné à mort ; (b) c'est la chaise sur laquelle Paulo s'assied pour recevoir son absolution devant le spectateur. La conversation a lieu dans le moment présent, l'idée était que le spectateur puisse

vivre ce que moi j'ai vécu à ce moment là. Si c'est le cas, j'ai rempli mon objectif. En les fixant dans une image unique, le cinéma a le pouvoir de rassembler le réalisateur et son personnage. Plutôt que de mettre en avant les différences qui nous lient l'un à l'autre, nous avons noué une relation et nous l'avons filmée. Cette représentation devient un jeu pour le spectateur, il tente de savoir qui invente quoi tout en essayant de se projeter dans ce qu'il voit et ce qu'il entend à l'écran. Le cinéma oblige alors le spectateur à confronter son intimité à celle de l' «ennemi» qu'il a sous les yeux. Si le réalisateur réussit son coup, le spectateur est saisi par le doute, ses peurs. Cet effet de miroir a, entre autres choses, inspiré le film.

CHAQUE FILM EST UN TERRITOIRE. OR ON A L'IMPRESSION D'OBSERVER QUELQU'UN QUI N'EN A PAS, IL A TRAVAILLÉ POUR DE NOMBREUX TERRITOIRES ET DE NOMBREUX PAYS ET, À PLUSIEURS REPRISES, EN ÉTROITE COLLABORATION AVEC SES REPRÉSENTANTS.

PEUT-ÊTRE QUE LE METTRE DEVANT CETTE CAMÉRA REVIENT À LUI ACCORDER UN TERRITOIRE A LUI. EST-CE QUE TU AS EU L'IMPRESSION QU'IL EN AVAIT BESOIN? ET QUE FAIRE CE FILM AVEC TOI LUI PERMETTAIT DE TROUVER CELA?

En effet, Paulo en avait besoin et il s'est senti à l'aise de travailler avec moi pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il était ami avec Miguel (Lamas), et que cela lui donnait la garantie que j'étais une personne fiable. Ensuite parce que les événements l'ayant finalement mené en prison, il ressentait une grande colère d'avoir servi son pays, une cause, une idéologie à laquelle il adhérait, avec le soutien de ce dit-pays ; et qu'un changement politique l'ait transformé en coupable et lui ait tout retiré. Il est chargé de colère contre le monde. Sa situation de sans-abri n'est pour lui rien d'autre qu'un isolement forcé. Pendant toute cette période il n'a jamais fait appel à une aide d'état, une allocation repas ou une assistance médicale, il a toujours décliné toutes les propositions qu'on lui a faites. Lorsqu'il était en prison, plusieurs personnes ont cherché à l'interviewer, mais il pensait que ce n'était pas le bon moment. Maintenant, il n'a plus rien à perdre.



Bien qu'en fait je me sois rendue compte qu'il n'a cité que des gens déjà répertoriés comme ayant fait partie du GAL, des gens qui ont déjà été jugés, omettant de fait tous ceux qu'il ne souhaite pas compromettre. Il a compris qu'il n'était qu'un pion sur un échiquier où tout est régi par les changements de pouvoir.

Je réalise des documentaires, je ne suis pas journaliste, avocat ou détective. La procédure a été compliquée, je me suis souvent sentie égarée. J'avais beaucoup de doutes, mais la question la plus importante pour moi était : qui est Paulo de Figueireido? Elle demeure irrésolue, ou plutôt, j'ai trouvé ma propre réponse. Dès le début, il était clair que le film serait une équation entre la réalité et le désir de fiction.

#### LE CHAPITRAGE DU FILM FAIT DE PAULO UN PERSONNAGE.

Nous avons établi la structure du film avant le tournage pour plusieurs raisons. D'abord il fallait raconter une histoire, celle de cet homme. Il y a plein de façons de s'y prendre, certains films suivent un modèle du genre avec les personnages et les thèmes qui lui sont propres. Moi, je me suis fabriquée comme mon propre diagramme avec plusieurs possibilités, puis j'ai procédé par élimination.

J'ai réalisé que Paulo était à l'aise avec l'art de la narration. En fait, il aurait dit qu'il s'était déjà raconté plusieurs fois l'histoire à lui-même. Ce n'est pas parce que quelque chose est vrai que cette chose est nécessairement crédible aux yeux de la vraie vie ou de l'art. Les faits sont toujours faux. Demandons-nous le : la vérité est-elle une illusion, ou l'illusion la vérité? Ou les deux sont-elles la même chose? C'est l'essence du langage et du discours. Afin de servir ce propos le film devra jouer avec les mots, être purement formel et esthétique. Et il devra se concentrer exclusivement sur Paulo, comme s'il n'y avait pas d'échappatoire. Ceci explique le tournage de 5 jours, chaque jour correspondant à un chapitre ; comme avec les cartes numérotées, les numéros ponctuent littérairement le discours de Paulo. Nous avons pris la plupart des décisions au montage, Telmo Churro a joué un rôle important à ce moment là.

AS-TU PENSÉ À T'AIDER DE RÉFÉRENCES POUR ABORDER L'HISTOIRE DE PAULO? DES ECRIVAINS, DES HISTORIENS OU DES JOURNALISTES QUI ONT EXPERIMENTE DES FACONS ALTERNATIVES DE RACONTER UNE HISTOIRE ET DE TRAVAILLER SUR SA RÉCEPTION?

Les livres de Ryszard Kapuscinski que j'ai lus sont très suggestifs. Bien que d'un point de vue journalistique, en le lisant on imagine précisément où l'histoire se déroule. Ses écrits fictionnels sont très cinématographiques, c'est le genre de forme narrative que je cherchais, de celles qui proposent une image au spectateur sans pour autant la montrer à l'écran (je pensais que c'était plus fort). À chaque fois que je parlais à Paulo, je lui ai demandé de me décrire les événements dans les moindres détails, comme s'il me racontait une histoire. J'ai essayé de faire preuve d'une certaine naïveté en le questionnant : «Et alors, qu'est-ce qu'il s'est passé?» «Et ensuite, t'es allé où?» «Décris moi cette personne plus en détails». J'ai conservé cette attitude tout au long de l'interview.

UNE HISTOIRE VRAIE DEMEURE MYSTÉRIEUSE. RELATER UNE SORTE DE DISCOURS
OFFICIEL COMME TU LE FAIS DANS TON FILM, MAIS QUI NE SOIT PAS FORÇÉMENT
FIDÈLE À LA RÉALITÉ, EST À CONTRE-COURANT DE CE QU'ON VOIT AUJOURD'HUI:
IL N'Y A RIEN DANS LES DISCOURS OFFICIELS DONT NOUS NE SOYONS PAS
EN MESURE DE VÉRIFIER LA VÉRACITÉ. ALORS QUE L'HISTOIRE QUE TU RACONTES JOUE SUR
L'IDÉE DE CE QUI EST PEUT-ETRE VRAI ET DE CE QUI NE L'EST PEUT-ETRE PAS.

En effet, c'est très difficile de saisir la vérité. Particulièrement dans ce genre d'affaires vaseuses qui nous dépassent. Il y a des gens qui en profitent pour bâtir des fictions au-dessus de la réalité des faits. Mais dès lors que tu retires une ou deux briques fictionnelles de cet ensemble, le mur commence à s'écrouler. Ces blocs de fiction sont présents chez Kapuscinski et dans Terra nullius...

# EST-CE TU CONTRÔLAIS CE QU'IL TE RACONTAIT? IL RÉVÈLE DES SECRETS D'ÉTAT, MEN TIONNE DES NOMS, DES GENS QU'IL A TUÉS ET LES COMMANDITAIRES DE CES CRIMES.

L'histoire de Paulo croise plusieurs événements.

En ce qui concerne la guerre coloniale portugaise, je me suis beaucoup intéressée au documentaire de Joaquim Furtado A Guerra, la plupart de nos pères et des nos grands-pères y ont combattu. Je me suis même rendue à l'Association Commando. C'est compliqué entre la CIA et le Salvador.

Conformément à la tradition américaine, beaucoup des problèmes on été éludés, enfin pas tous, ou pas complètement. Il suffit d'aller sur internet pour trouver des documents attestant de la présence de la CIA au Salvador, d'escadrons de la mort, et j'en passe. En ce qui concerne le GAL, j'ai lu beaucoup d'articles dans la presse espagnole, quelques-uns dans la presse française, mais pas beaucoup dans la portugaise. La presse est elle aussi complètement absconse sur le sujet, les recherches réalisées se contredisent les unes les autres. Les gens se contredisent les uns les autres. Il est très difficile de se faire une idée globale de la question qui soit cohérente. C'est pour ces raisons que ce film ne peut avoir valeur de document historique. De toute façon, ce n'est pas du tout mon propos.

#### LE FILM T'A PERMIS DE METTRE EN PERSPECTIVE CES CONTRADICTIONS?

Oui, et d'essayer d'aller au-delà des faits purement empiriques, de montrer ce qui n'est pas dans les livres.

TU NE FAIS PAS UN FILM POLITIQUE - JE VEUX DIRE, CE QUI T'INTÉRESSE EN PREMIER LIEU C'EST D'EXPLORER LES FAÇONS QU'UNE HISTOIRE COMME CELLE-CI A D'ÊTRE RACONTÉE DANS UN FILM.

Le film est politique, mais dans ce qui touche à notre manière d'aborder l'Histoire, de la cristalliser. Il n'est ni engagé, ni propagandiste. Il reste une question intrigante : l'Espagne est notre voisin, mais la violence de l'Histoire espagnole est complètement différente de la nôtre. La façon radicale, sans détour, que Paulo a de raconter les choses, en les appelant par leurs vrais noms, met mal à l'aise. Comme si son discours nous appelait à réfléchir sur le caractère paradoxal de cette situation où, en démocratie, le confort et l'hypocrisie vivent l'un à côté de l'autre.

Son ressentiment va plus loin et son statut de proscris n'a d'égal que la sa fidélité absolue à un discours contre-modèle. Personne ne s'en sort indemne, que ce soit le gouvernement portugais ou les mouvements de libération. La guerre et l'armée n'ont pas seulement consentis ces meurtres mais elles les ont aussi légitimés. Le nationalisme, qu'il soit de droite ou de gauche, communiste ou fasciste, suit toujours la même logique. Le mercenaire est autant le produit du système économique que du système politique, son travail l'amène au-delà des régimes politiques, à la lisière des révolutions, des coups d'état et des crises politiques pour nourrir la soif de pouvoir de quelques-uns.

Dans un sens, Paulo suggère que nous sommes coupables. Je ne voulais pas excuser ou masquer sa cruauté par une note morale de dernière minute.

#### POURQUOI LE TITRE TERRA NULLIUS, CONFESSIONS D'UN MERCENAIRE?

Terra nullius est le lieu de travail du mercenaire, qui est au-dessus des gouvernements et des révolutions, un non-endroit où l'on se rend pour endurer le silence, la panique, et la menace de la dislocation. C'est une terre étrange à laquelle nous appartenons tous.

Entretien réalisé par Fransisco Valente





#### BIO ET FILMOGRAPHIE DE LA RÉALISATRICE

Salomé Lamas est née à Lisbonne en 1987. Elle vit et travaille à Lisbonne. Elle a étudié le cinéma à Lisbonne (ESTC) et suivi une Maîtrise en Littérature Irlandaise et en Histoire des Etats-Unis d'Après-Guerre à Prague (FAMU international). Elle est titulaire d'un Master aux Beaux-Arts d'Amsterdam (Institut Sandberg - Académie Gerrit Rietveld) et d'un doctorat en études filmiques de l'Université de Coimbra. Elle a participé aux programmes Creativity et Artistic Creation de la Fondation Calouste-Gulbenkian - suivi des cours de vidéos d'art, et participé au Campus Talent de la Berlinale.

Elle a étudié les images dites éphémères et a exposé, tant en milieu artistique qu'en festivals. Elle collabore avec la fondation The one minutes aux Pays-Bas et a aidé à la mise en place d'ateliers vidéo en Ouganda, aux États-Unis et au Mexique.

Ses vidéos ont été diffusées dans des lieux tel que le Centre d'Art Moderne d'Azevedo Perdigão (Portugal), Musée Central d'Utrecht (Pays-Bas), Rotterdam IFF., Biennale du Design Expérimental (Portugal), De Apple (Pays-Bas), Kassel DokFest (Allemagne), IndieLisboa (Portugal), Route du Doc Lussas (France), Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Forum Ethnographic doc. FF (Brésil), Berlinale, Quinzaine du documentaire du MoMA (Etats-Unis), etc.

En 2012 elle a remporté la mention spéciale du Prix Ernesto Sousa (FLAD + Gulbenkian Fondation), le New Talent Award de la 9<sup>e</sup> édition IndieLisboa, le prix du meilleur documentaire de la 20<sup>e</sup> édition de Curtas Vila do Conde, le meilleur court métrage (OVNI) à Media 10-10, et les Prix Liscont, Meilleur film d'école, Prix du public et Prix Jameson du meilleur film portugais à la 10<sup>e</sup> édition Doc Lisboa.

#### www.salomelamas.info

TERRA NULLIUS, CONFESSIONS D'UN MERCENAIRE (2012)

UNE COMMUNAUTÉ (2012)

RENCONTRES AVEC LE PAYSAGE 3X (2012)

VHS

**AURORE DORÉE (2011)** 

LA FILLE IMPÉRIALE (2010)

JOTTA: A MINHA MALADRESSE É UMA FORMA DE DELICATESSE

(2009, co-réalisé avec Fransisco Moreira)

O PALIMPSESTO DA RAPARIGA CISNE OU CHOBEU DURANTE DOIS

DIAS E A PAISAGEM ALTEROU-SE (2008)





Fiche technique Avec Paulo De Figueiredo, Chiquinho et Alcides Écrit et réalisé par Salomé Lamas Directeur de la photographie **Takashi Sugimoto** Assistant photographie Salomé Lamas **Ingénieur du** son Bruno Moreira **Montage Telmo Churro Etalonnage** Paulo Américo Mixage Bruno Moreira Producteurs Luis Urbano et Sandro Aguilar **Avec le soutien de la Fondation** Calouste Gulbenkien, de Carpe Diem, de la Galerie Miguel Nabinho, des sociétés Bikini et Obvio Som

**Une distribution Shellac** 

