

# MIMETISMO E EVOCAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO DE ANIMAÇÃO

Bruno Leal<sup>1</sup>

**Resumo:** Grierson descreveu o documentário como um “tratamento criativo da atualidade” (1946), termo que seria posteriormente problematizado por Nichols, através do seu conceito de modos de representação (1991). Já na contemporaneidade, Honess Roe tem vindo a questionar a interação entre cinema não-ficcional e animação, referindo-se a esta como uma “rede de fios entrelaçados, porém independentes uns dos outros” (2013), concluindo que, desde cedo, os documentaristas terão recorrido à animação no intuito de recriar o irrepresentável. Propomo-nos aqui refletir sobre a relação entre estas duas linguagens, dando especial ênfase a exemplos que privilegiem a animação documental como dispositivo veiculador de experiências, memórias e afetos. O objetivo passa, não tanto por descrever um percurso linear desta relação, dado o seu alicerçamento numa rede descontínua de interseções ao longo da história do cinema, mas sim um foco em exemplos que demonstrem, de forma proeminente, as potencialidades formais e narrativas da animação, enquanto modo de abordagem documental. Debruçar-nos-emos assim sobre exemplos que configuraram estratégias utilizadas por documentaristas com vista a substituir a imagem pró-filmica. Quer pela impossibilidade de uma associação indexical com o mundo histórico – *The Sinking of Lusitania* (1918), como no intuito de dramatizar memórias traumáticas – *Los Rubios* (2008); *The Missing Picture* (2013).

**Palavras-chave:** Animação; Documentário Performativo; Substituição mimética; Substituição não-mimética; Evocação.

**Contato:** brunoleal@campus.ul.pt

## Introdução

Documentário e animação não são conceitos antagónicos, remetendo para duas formas distintas de expressão plástica e narrativa. Pelo contrário, existe uma relação intercambiável entre ambas, podendo a animação trabalhar no sentido de representar o irrepresentável, materializando a visão do autor de uma forma que o recurso à imagem pró-filmica teria dificuldade em fazer.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Belas-Artes (especialização em Arte Multimédia), pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Membro colaborador do CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

Leal, B. 2024. “Mimetismo e evocação no documentário de animação”. In *Atas XI Encontro Anual da AIM*, editado por Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá, 176-188. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-54365-6-9

Num contexto em que obras como *Waltz with Bashir* (2008) problematizaram a nossa relação com o gênero, este artigo propõe-se a questionar a natureza do cinema documental – e em particular do documentário de animação e híbrido –, à luz de conceitos alinhavados por Annabelle Honess Roe. Pretende-se, em particular, demonstrar como um documentário de índole performativa se pode servir das potencialidades da animação para alavancar a sua história.

### **Interseções formais e narrativas: a animação nos primórdios do cinema documental**

De acordo com Honess Roe, a interação entre cinema documental e animação não é um campo onde se possa delinear um princípio claro, mas sim uma área onde se constata “vários exemplos concomitantes a nível internacional, demonstrativos de um instinto de que o documentário pode ser enriquecido através da animação, e vice-versa” (Honess Roe 2013, 6, tradução nossa). Embora a autora se escuse a estabelecer um percurso simples e direto no que diz respeito a esta relação, referindo-se à mesma como uma “rede de fios entrelaçados, porém independentes uns dos outros” (ibid, 6, tradução nossa), a conclusão a que chega é a de que, desde cedo, o cinema não-ficcional terá procurado a animação com o intuito de recriar algo irrepresentável através da imagem fílmica, do mesmo modo a que os animadores se basearam no mundo histórico<sup>2</sup> para ancorar as suas narrativas.

Um filme pioneiro desse paradigma é *The Sinking of the Lusitania* (1918) de Winsor McCay, que documenta a destruição do navio de passageiros britânico por um submarino alemão, durante a 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial. Esta curta-metragem é demonstrativa de um tipo de substituição mimética ainda hoje utilizado no cinema não-ficcional. DelGaudio, no seu artigo *If Truth Be Told, Can Toons tell it? Documentary and Animation* (1997),

---

<sup>2</sup> Nichols define o conceito de “mundo histórico”, por contraponto ao domínio imaginário da ficção. Em vez de “um mundo que é criado para nós”, alicerçado no conjunto de regras relativas a um gênero específico, podendo possuir maior ou menor relação com a realidade na forma como é concebido, o cinema documental “oferece-nos acesso ao mundo”. Não é, portanto na sua construção narrativa que o documentário se distingue na ficção, “mas nas representações que efetua”. De acordo com o autor, “no cerne do documentário está *não tanto* uma história e o seu mundo imaginário, mas sim um *argumento* acerca do mundo histórico.” (Nichols 1991, 111, tradução nossa). Nichols expande este conceito em *Ideology and the Image* (1981), usando termos como “diegese” e “ficção retórica” para se referir, respetivamente, ao universo de um filme de ficção e à representação do mundo, feita por um documentário.

parte da premissa, tal como Honess Roe, de que o uso da animação no documentário tem, na sua génese, a necessidade de resolução do problema deixado pela ausência de um evento pró-filmico (DelGaudio 1997, 190). Num texto influenciado pelos modos de representação de Bill Nichols, a autora propõe assim uma reflexão sobre a forma como estas duas linguagens se têm relacionado ao longo das décadas. Um dos exemplos citados é o de Max Fleischer, que, em obras como *The Einstein Theory of Relativity* (1923) e *Evolution* (1925), dá continuidade ao trabalho de McCay, combinando filmagens com segmentos de animação e imagens de arquivo. Ao contrário do último, no entanto, Fleischer não pretende recriar um acontecimento histórico, mas sim ilustrar princípios científicos, cuja reprodução seria impossível de outro modo.

Podemos comprovar como os exemplos acima referidos, ainda hoje configuram estratégias utilizadas em documentários de animação e de natureza híbrida. Embora a sua utilização se tenha problematizado, a animação continua a substituir a imagem pró-filmica, quer por uma impossibilidade no estabelecimento de uma relação indexical com o mundo histórico, como por opção estética do autor. Mas não nos esqueçamos, contudo, que ela precede linguagens como o cinema, propriamente dito. A sua apropriação por parte do aparato cinematográfico, constitui, em si, já um processo de *remediação*. Algo que, nas palavras de Thomas Elsaesser, não difere daquilo que hoje observamos com os chamados *new-media*:

(...) those familiar with Early Cinema, might go further (...) by refusing to make 'classical narrative' the gold standard. When you know the trick and animation work of Georges Meltes, Segundo de Chomon, Emile Cohl, or the experiments of Oskar Messter with three-dimensional (3-D) projection and synchronized sound (all before 1910!), there is little that can be called fundamentally new about the effects achieved by digital images, or the spectacle attractions generated by contemporary multimedia. (Elsaesser 2008, 228)

## **Honess Roe e as funções da animação documental**

A animação foi assim introduzida no cinema documental no intuito de substituir um evento pró-filmico ou corroborar uma narração expositiva sobre determinado tema. Existem, no entanto, casos em que ela é utilizada para evocar estados de espírito, memórias, ou algo de natureza mais abstrata. Face à complexificação do dispositivo e à sua “capacidade de representar temporal, geográfica e psicologicamente diferentes aspetos da vida, fora do alcance da imagem filmada” (Honess Roe 2013, 22, tradução nossa), a autora elenca três funções distintas do mesmo:

- **Substituição mimética**

A substituição mimética funciona de forma a representar um acontecimento do qual não existem registos filmicos, como no caso de *The Sinking of The Lusitania*. Nesse sentido, esta função presta-se especialmente bem a documentários de índole histórica e científica, servindo-se de um dos mecanismos mais antigos do cinema para alavancar a narrativa – o *reenactment*. Tal pressupõe a aceitação de um certo grau de verosimilhança da animação com aquilo a que esta se propõe substituir.

- **Substituição não-mimética**

Assim como a substituição mimética, esta função pretende suprir a lacuna deixada pela falta de filmagens ou material de arquivo. Mas ao passo que na primeira o objetivo é o de reproduzir fielmente a realidade, a substituição não-mimética procede a uma estetização da mesma, sublinhando as capacidades criativas do realizador/animador.

- **Evocação**

Se as duas funções anteriormente descritas se destinavam a colmatar a ausência da imagem filmica, a evocação aponta para as limitações desta última, colocando a ênfase na interioridade autoral ou de um(a) protagonista. Embora, historicamente, o cinema tenha introduzido no seu léxico figuras de estilo destinadas a representar o sonho e a memória, a animação tem-se tornado, progressivamente, num modo mais eficaz para a transmissão

desse tipo de conceitos (Honesty Roe 2013, 25). Instâncias onde é necessário convocar a experiência de um evento sobre o ponto-de-vista de um personagem, dramatizar os traumas e receios deste de forma a ressoarem na nossa própria experiência ou, simplesmente, proceder a uma interpretação abstrata ou simbólica do mundo, a função evocativa pode ser utilizada para esse efeito.

É importante referir ainda que um documentário parcial ou totalmente animado pode apresentar, ao longo da sua estrutura, uma intercambialidade de funções da animação. Exemplos contemporâneos como *Flee* (2021) ou *Samouni Road* (2018), ambos centrados em relatos sobre a experiência da guerra, alternam entre uma reconstituição factual dos eventos e em sequências de carácter onírico, referentes à subjetividade dos autores.

Delimitados, deste modo, os conceitos que sustentam este artigo, analisaremos de seguida dois exemplos que espelham a sua operacionalidade.

### ***The Missing Picture* (2013)**

O carácter autobiográfico da obra de Rithy Panh tem, como origem, o seu crescimento no Camboja dos Khmers Vermelhos. Ainda muito novo, Panh testemunharia a morte da sua família nos campos de concentração de Pol Pot e o trauma associado a esses eventos tornar-se-ia um fator transversal a todo o seu trabalho. Em *The Missing Picture*, o autor tenta, não só, capturar a memória da sua infância perdida, como também denunciar os horrores do genocídio, através da assemblagem de um “mosaico” de arquivos audiovisuais, filmagens e segmentos animados. Nestes, através da utilização de bonecos de barro, Panh encena episódios da sua vida, antes e depois da tomada de poder do PCK. “Eu procuro a minha infância como uma imagem perdida... para ser mais preciso, é a minha infância que me procura a mim”, ouvimos o realizador dizer, nas primeiras cenas do filme. Esta afirmação denuncia um processo de reconstrução performativa da memória (sobretudo da memória traumática), que Honesty Roe, baseando-se num conceito de Janet Walker, descreve como o ato de *desrelembrar*:

‘Disremembering [...] is remembering with a difference’ and is a process characterized by ‘conjuring mental images and sounds’ related to

past events but altered in certain respects' (...) By this token, Walker stresses the importance of seemingly false memories for our reconciliation with past trauma. (Honesty Roe 2013, 161, apud Walker 2005, 17)

De acordo com Walker, a introdução de elementos não-objetivos na estrutura documental, 'reconcilia' o autor com memórias que este havia suprimido, através de uma reinterpretação performativa e metafórica das mesmas. Edifica-se assim uma estrutura que o escuda do confronto direto com aspetos penosos da sua vida, possibilitando-lhe discorrer sobre os mesmos de uma forma segura e controlada:

Trauma documentaries warp the continuum by combining alternative strategies with those conventions that have established documentary as a nonfiction mode. They signal the abjection of supposedly objective forms of filmmaking in the process of disremembering history. (Honesty Roe 2013, 161 apud Walker, 25)

Observamos a operacionalidade deste conceito nas reconstituições que Panh faz da sua infância em Phnom Penh e da sua passagem pelo campo de concentração. Os cenários são elaborados com tal meticulosidade, que um visionamento desatento nos leva a crer estarmos perante uma representação mimética dos eventos ocorridos. Acabamos, no entanto, por sentir um estranhamento provocado pela aparência tosca e artesanal dos bonecos e pelo processo de elaboração destes, que nos é dado a ver pelo realizador.

Conquanto a veracidade dos acontecimentos relatados nunca seja posta em causa, a natureza formal destes segmentos não nos proporciona uma verdadeira imersão na narrativa. Ao construir maquetes e encenar nelas episódios marcantes da sua vida, o realizador emula a forma como as crianças brincam, utilizando esse dispositivo para os *desrelembrar* performativamente, sob o ponto-de-vista da sua infância. Embora os segmentos sejam estáticos, a utilização de *travellings* nos cenários cuidadosamente elaborados, a sensação de movimento que é criada quando o realizador sobrepõe os bonecos a filmagens de arquivo, assim como a própria *découpage* das cenas, colocam-nos já plenamente no domínio da animação, que funciona aqui com um duplo intuito:

Primeiro, proceder a uma substituição não-mimética dos eventos traumáticos por que Panh passou. Tal traduz-se numa estilização visual acentuada, levando a que a indexicalidade destes segmentos esteja ligada, não à imagem, mas ao som. É através de elementos sonoros como a narração e o som ambiente que estabelecemos uma relação com o mundo histórico, o que problematiza o conceito de ‘documentário’, enquanto algo dependente de uma verosimilhança visual com o pró-filmico. No seu ensaio *Before Sound, there was Soul: The Role of Animation in Silent Nonfiction Cinema*, Mihaela Mihailova, serve-se do pensamento de autores como Paul Ward e Mary Anne Doane, para fundamentar este princípio:

much has been written about the importance of sound – and the voice-over in particular – in more recent documentary filmmaking. Paul Ward suggests that ‘there is “realism” or indexicality to the sound that does not reside in the image’. Similarly, Mary Anne Doane calls the voice a ‘guarantee of knowledge’, arguing that its ‘irreducibility to the spatiotemporal limitations of the body [makes it] capable of interpreting the image, producing its truth’ (...) (Mihailova 2019, 32 apud Ward 2005, 98 apud Doane, 2009, 324)

Mas a construção formal destes segmentos trabalha, principalmente, no sentido de ilustrar o estado emocional e psicológico de Panh, através de elementos como a imobilidade dos bonecos de barro e a estranheza das suas expressões. Estes provocam-nos uma ligeira – porém constante – sensação de repulsa, inscrevendo nas cenas um carácter próximo do conceito freudiano do *inquietante*. Numa sequência em particular, o autor coloca-nos perante uma sessão de “reeducação”, mostrando-nos vários prisioneiros que se acotovela para ouvir um discurso sobre o novo Camboja. Fechando o plano sobre estes e varrendo-o com uma panorâmica lenta, Panh foca-se nas suas expressões vazias que, em conjugação com a atonalidade presente na música, impregnam a cena de uma qualidade evocativa, mais próxima de uma referência à interioridade do realizador, que da mera descrição de eventos. Intuímos uma “vida” nestes bonecos, que nunca se atualiza em movimento. Esse paradoxo causa-nos estranheza e produz uma camada de sentido que se sobrepõe à narrativa.



Figura 1 – O estaticismo e expressões vagas dos bonecos de Panh, inscrevem-nos numa função evocativa da imagem, através da resposta emocional que é despoletada no espetador.

### ***Los Rubios (2002)***

A Guerra Suja na Argentina (1976-1983) deixou um número considerável de vítimas, cujo paradeiro continua incerto.<sup>3</sup> Após o retorno à democracia, no rescaldo da Guerra das Malvinas, associações como *Madres de La Plaza de Mayo* têm lutado por respostas definitivas sobre o destino e localização dos corpos dos seus familiares. Este evento resultou na orfandade de uma geração e num trauma coletivo na sociedade argentina. Porém, enquanto o tema nunca desapareceu do discurso público, a polarização das administrações que a sobrevieram tem dificultado o processamento criminal dos responsáveis:

While the wide deliberation has contributed to restoring the voices to those who have been silenced forever, the pardons and prosecution moratoriums that have been issued and revoked and the trials that continue

---

<sup>3</sup> Estima-se que entre 9.000 e 30.000 pessoas tenham sido raptadas e detidas em centros de detenção clandestinos, durante esta época sendo, posteriormente, torturadas e mortas. (Blakeley, 2009, 96)

to be held as administrations change reflect the unsettled position this history continues to hold in society. (Shields 2018, 123)

Esta não-inscrição<sup>4</sup> traduz-se, no caso da realizadora Albertina Carri, numa lacuna impossível de preencher sem uma intermediação performativa que reconstrua a sua identidade, partindo de fragmentos e histórias em segunda mão. O trauma causado pela ditadura militar não se traduz apenas como um interstício na memória cultural argentina, mas numa ausência tangível e dolorosa que nega à realizadora, e outras crianças da sua geração, o acesso a uma identidade familiar e social:

*To develop yourself without the one who gave you life becomes an obsession, at odds with daily life, disheartening. Since most of the answers have been lost in the mists of time.*<sup>5</sup>

Relatos da violência e atrocidades cometidas neste período, como noutras ditaduras, remetem-nos normalmente para acontecimentos delimitados temporalmente, e não o sofrimento que toca as gerações posteriores. Por outro lado, ao contrário de Rithy Pahn, que testemunhou o encarceramento e morte dos pais, Carri não tem referências nas quais se basear, que não aquelas que pertencem à memória coletiva do país.

Isto cria uma dupla perda, pois se para a autora, que se descreve a si e à sua geração como uma “pós-geração” (por oposição àquela que viveu o trauma original) e as suas memórias como “pós-memórias” (Shields 2018, 128), a verdade é que não existe uma transmissão transgeracional dessa experiência. *Los Rubios* não é apenas uma narrativa sobre o desaparecimento dos pais de Carri mas, sobretudo, uma evocação do vazio que a ausência destes deixou na sua vida. Como nota Shields:

---

<sup>4</sup> Mencionamos o conceito de José Gil para descrever “o ‘branco’ ou lacuna invisível” que impede a memória coletiva de se confrontar com os seus traumas. Citando o autor: “Que a dor e o sofrimento irrompam espontaneamente naqueles a quem um forte laço afectivo unia ao morto, não está aqui em causa. (...) Socialmente, nada se fez da dor, nada vindo do morto se prolongou na vida colectiva.(...) a morte, como acontecimento irremediável e necessariamente trágico (ontologicamente trágico, como desinscrição radical de uma existência na vida), deve inscrever-se na vida para que esta se torne possível e faça sentido para os vivos. Todo o cerimonial do luto visa precisamente *reinscrever* nos vivos o morto, sob a condição de ele ser bem inscrito no reino dos mortos (morto e enterrado de maneira a tornar-se um ‘antepassado’, que dá força aos vivos)”. (Gil, 2004. 22)

<sup>5</sup> Tradução nossa das palavras de Analia Couceyro, a atriz que interpreta Carri no filme.

Here the case differs as the generation that comes after are not reliving their own version of what happened to their parents but rather have their own specific experienced trauma and memories. Further postmemory does not function in this situation as the rupture of the family that occurred during this period result in the inability to fulfill the original conditions of postmemory. (...) Carri, as a descendant of the *disappeared*, has no living connection with this past and thus troubles this theorization of generational memory transmission. Carri is not living hearing her parents' memories but rather living with a lack of their presence and ability to transmit their past. (Shields 2018, 128-129)

Não obstante a existência de símbolos que corroboram e convocam na memória coletiva os crimes cometidos na Guerra Suja, como o Dia Nacional da Memória pela Verdade e Justiça (*Dia Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia*), monumentos como o Parque da Memória de Buenos Aires (*Parque de La Memoria de Buenos Aires*), documentos oficiais e obras dedicadas a este tema, a sua incidência é sobre os *desaparecidos* e não a geração que os sucedeu. Tal impossibilita uma catarse do trauma sofrido pelos últimos, dado a narrativa oficial dos acontecimentos se encontrar refém dos sobreviventes desta era:

*I live in a world full of cracks. The secret detention center where my parents were held is today a police station. The people of their generation, those who survived the horror, want to play a leading role in a history that they are not part of. Those who came later (...) were left in the middle, building their lives from horrible memories.*<sup>6</sup>

Carri enceta o esforço inicial de recuperar a memória dos pais (e, conseqüentemente, da sua infância), recorrendo a entrevistas, fotos e outros documentos que edifiquem um retrato do passado. Estes elementos, contudo, não providenciam o fio condutor de que a realizadora necessita. Os testemunhos dos antigos vizinhos são marcados por lacunas – fruto, tanto de um esquecimento legítimo, como do temor que subsiste em abordar esta questão – e as entrevistas aos antigos companheiros de luta dos progenitores

---

<sup>6</sup> Tradução nossa das palavras de Analia Couceyro, que interpreta Carri no filme.

não vão além de opiniões sobre as características físicas e o temperamento destes. Os registos documentais e fotográficos também não são de grande utilidade. O seu caráter fragmentado e carente de contexto, não permite traçar uma cronologia da infância de Carri, até à altura do rapto dos pais.

De igual modo, a autora encontra entraves a nível institucional na forma de uma recusa de apoio ao filme, com a justificação do mesmo carecer de rigor documental, ao “não honrar devidamente a memória dos *desaparecidos*”. Outra evidência da deslegitimação do trauma sentido pela segunda geração das vítimas da Guerra Suja, no espaço público.

Perante estas contingências, a estrutura dramática de *Los Rubios*, descontínua e espartilhada, assume-se como um meta-comentário sobre a impossibilidade de filmar o passado. Carri socorre-se de mecanismos de recriação performativa da memória, para compor um mosaico onde fotos de família, excertos de entrevistas, filmagens de sítios associados ao seu crescimento e sequências de animação *stop-motion* com bonecos *Playmobil* preenchem, dentro do possível, os hiatos deixados pelo corte com a memória comunicativa.



Figura 2- O recurso à animação, que pontua a estrutura dramática do documentário, centra-se na recriação performativa de um passado imaginário de Carri e dos seus pais.

## Conclusão

De acordo com o que se tentou argumentar aqui, cinema documental e animação estão longe de se constituir como linguagens antagónicas, sendo que o primeiro pode, em determinadas instâncias, beneficiar das potencialidades da última com vista a um enriquecimento narrativo e formal. A animação pode trabalhar no sentido de suprir a inexistência de registos pró-fílmicos, ou operar a um nível mais profundo, como meio privilegiado de representação da subjetividade e memória. A própria definição de “documentário”, longe de ser um conceito estanque, pressupõe uma fluidez que dificulta uma demarcação clara dos seus limites. As funções da animação elencadas por Honess Roe, ajudam-nos a reposicionar a natureza do cinema documental – e em particular do documentário animado, ou que utilize elementos de animação – como um território diversificado e permeável a várias abordagens.

## BIBLIOGRAFIA

- Bolter, J. D., & Grusin, R. 1999. *Remediation - Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- DelGaudio, S. 1997. “If Truth be Told, Can ‘Toons Tell It? Documentary and Animation”. *Film History*, Vol. 9, No. 2, 189-199.
- Elsaesser, T. 2008. "Afterword: Digital cinema and the apparatus: archaeologies, epistemologies, ontologies". In *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Organizado por Bruce Bennett, Marc Fursteneau e Adrian McKenzie, 226-240. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Grierson, J. 1946. *Grierson on Documentary*. London: Faber and Faber.
- Gunning, T. 2007. "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol.18, nº 1, 29-52.
- Gil, J. 2004. *Portugal Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Honess Roe, A. 2013. *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan.
- Mihailova, M. 2019. "Before Sound there was Soul: The Role of Animation in Nonfiction Cinema". In *Drawn From Live: Issues and Themes in Animated Documentary Cinema*, organizado por Jonathan Murray e Nea Ehrlich, 31-46. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nichols, B. 1991. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

Shields, A. L. 2018. *In-Between Worlds: Exploring Trauma*. Obtido de St Andrews Research

Repository: <http://hdl.handle.net/10023/16004>

## **FILMOGRAFIA**

McCay, Winsor. 1918. *The Sinking of the Lusitania*. Jewel Production.

Fleischer, Dave. 1923. *The Einstein Theory of Relativity*. Fleischer Studios

Fleischer, Dave. 1925. *Evolution*. Fleischer Studios

Carri, Albertina. 2003. *Los Rubios*. Marcelo Cespedes, Barry Ellsworth.

Folman, Ari. 2008. *Waltz with Bashir*. Bridgit Folman Film Gang et al.

Pahn, Rithy. 2013. *The Missing Picture*. Bophana Production et al.

Savona, Stefano. 2018. *Samouni Road*. Penelope Bortoluzzi et al.

Rasmussen, Jonas Poher. 2021. *Flee*. Left Handed Films et al.