

UMA PROPOSTA DE CINEMA CONTEMPORÂNEO TRANSCENDENTAL

HATTANDA, Isabelle Jungton ¹

RESUMO: Ao analisar a linha trajetória da humanidade, observamos ascendências, constâncias e decadências em questão de conduta, ideologias, políticas etc. O Cinema, desde sua criação até os dias atuais, sempre nos acompanha como um instrumento de auto reflexividade magnífica. No cenário do século XXI, o Cinema Contemporâneo surge sob uma superfície de questionamentos e deslocamentos, onde a própria relação indivíduo-mundo e todas as crenças espirituais em relação a este são questionadas. É nesse cenário que obras diferenciadas surgem, como o Cinema Transcendental de Naomi Kawase – objeto de estudo que sugere um novo olhar sensível e realizador perante esses conceitos tabus, e uma nova relação de diálogo com Teorias que inspiram a essência para exceder esses conceitos.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema; Contemporâneo; Transcendental;

Introdução

Andrei Tarkovsky, ao ser perguntado o que é Arte, responde:

“Antes de definir arte ou qualquer outro conceito, precisamos responder uma questão muito mais ampla: o por que vivemos? Qual o sentido da vida do homem na Terra? Talvez estejamos aqui para nos elevar espiritualmente. Se nossa vida tende para este enriquecimento espiritual, então a arte é um meio para alcançá-lo. Isso, é claro, de acordo com minha definição de vida. A arte deveria ajudar o homem neste processo.” (TARKOVSKY, 1986)

Partindo da inquietude proposta por Andrei Tarkovsky, da proposição da vida ter como propósito essa elevação espiritual, as obras da cineasta Naomi Kawase começam a dar corpo a essa manifestação. Situando-a no cenário do século XXI, não apenas sua obra, mas todo o papel da Arte enquanto plataforma, reflete o que de alguma forma surge como questionamento e deslocamento dos indivíduos dessa superfície. Seres atulhados de informações, dilatados de inovações, compilados numa cultura vigente que apresenta sintomas que prenunciam uma inquietação comum do interior

¹ Graduada de Cinema e Vídeo na Faculdade de Artes do Paraná. isabellejungton@hotmail.com

desses seres. Uma inquietação que, por ser em comum, sugere uma questão que se aplica ao coletivo humano, por, talvez, ser uma necessidade imperativa de preenchimento desse “vazio” instalado pela era do excesso, do transbordamento, do acúmulo, do pessimismo.

O indivíduo contemporâneo, nesse cenário urbano e capitalista, manifesta a existência desse vazio e a possibilidade de ocupá-lo, preenchê-lo com algo que transcenda de alguma forma essa ausência; com algo que, sobretudo, não seja associado a matéria física, ao efêmero, mas que cumpra essa ocupação elevada, diante desse conceito de vida escassa.

Dessa forma a inquietação de Tarkovsky se faz não imponente, mas necessária para pensar no papel da arte como algo mais elevado no processo vital do ser humano diante do universo. O cinema, como um forte segmento disso, traz em suas expressões e traços algumas proposições a essa consumição, em algumas obras e autores, questionando e propondo conceitos de uma elevação diferenciada. Trata-se aqui, dos questionamentos provenientes de questões como a origem e finalidade da própria vida, da formação genuína do próprio ser.

Por esse viés, a obra de Naomi Kawase irrompe. Para habitar um eixo muito delicado e curioso no cenário do Cinema Contemporâneo. De alguma forma, nesse cenário, a cineasta cria, a partir de buscas e inquietações pessoais, um adorno de busca pelo conhecimento e preenchimento desse existente vazio que ela não apenas reconhece, mas faz disso plano de fundo para suas obras, que criam possibilidades de interpretação a fim de aproximar-se a questão de Tarkovsky, sobre um possível processo de enriquecimento espiritual. Para analisar sua obra como um entorno completo, uma unidade que propõe essa suposição, é preciso analisar tanto seus filmes ficcionais, como seus primórdios: seus filmes documentais auto reflexivos.

Documentários Auto-reflexivos

Naomi conhece uma câmera a partir do momento que, com ela, registra no formato de 8mm, um punhado de flores e, dias depois ao ver a revelação do negativo, constata que fazer filmes, surge como uma possibilidade de reaparecer, na tela, após a revelação, o que antes havia desaparecido. A matéria bruta filmada não está mais da

mesma forma e no mesmo lugar, mas sua impressão na película foi capaz de reguardá-la em seu aspecto vital. Um objeto que, através da máquina, fora capacitado a resguardar seu aspecto mais puro.

Assim, o Super 8 traz a cineasta uma possibilidade de feitoria que acaba sugerindo muito sobre suas primeiras obras, pelo seu aspecto como aparato e por refletir a ocupação de um vazio psicologicamente plantado em suas narrativas. Há um caráter imediatista, uma qualidade fantasmagórica, um método do “aqui e agora” sem arrendimentos que tem de ser apreendido no filme. É sob essa estrutura que todos os seus filmes irão partilhar.

“Eu Foco Naquilo Que me Interessa” é primeiro filme proposto, onde ela capta imagens de breves planos de coisas e seres: gatos, carros, bicicletas, flores, sol, lua, pessoas, pessoas, idosos, adultos, estranhos e familiares. Tudo se restringe, mas amplifica, ao registro de um tempo subjetivo em que a necessidade de olhar o mundo, observa-lo e experimenta-lo eram vigentes e objetos de reflexão. Na continuidade, as coisas que mais a interessam começam a adquirir, filme a filme, grau maior de nitidez, sobretudo quando o âmbito de sua vida, sua formação como ser torna-se objeto de experimentação, acima das pessoas e coisas.

Naomi Kawase coloca em foco sua perspectiva individual como o principal elemento. É apenas a partir disso que pode-se conceber planos, coreografias e toda a sua mise en scene. Através dessa prerrogativa os elementos podem ser organizados de forma diacrônica, apenas de acordo com os caminhos que surgem através dos questionamentos do filmar diferenciado, que concebe o próprio processo de fazer cinema como algo dependente em si mesmo. O instante enquanto movimento vital mais que uma pré concepção do mesmo. Nesse início, em desde “Embrancing” (1992) na busca pelo pai ou em “Tarachime” (2006) onde o nascimento do filho e a fragilidade da avó compõe uma busca pela vida, é interessante analisar a forma como o vínculo entre espectador e realizador se dá. Acompanhamos, diferente de uma proposição *voyeurista*², fazemos parte da intimidade de Naomi. Não há amizade, mas há intimidade. Há a consciência do pacto de tanto quem vê como quem é visto terem consciência da troca.

² **Voyeurismo** é uma prática que consiste num indivíduo conseguir prazer através da observação de pessoas, sem a perspectiva da pessoa observada ter consciência disso.

No decurso desse processo, há algo de demais sensibilidade a respeito da relação direção e câmera, Naomi Kawase acopla-a a si enquanto investigadora. Filmar é buscar ver, buscar quase penetrar no que vê; seja algo simples como seus primeiros registros documentais a um quadro da intimidade da pele de sua avó, onde sua relação de trato com a imagem é evidente e enaltece ainda mais esse conceito de filme-pele, pois o afeto irrompe da imagem crua através do toque, do contato íntimo entre aparato e objeto. Entorno disso seu discurso prematuro já incorpora-se de vitalidades relevantes que criam seu olhar diferenciado e pleno de suas convicções.

“Dessa completa combinação de materiais assíncronicos (som e imagem, momentos passados e simulações de coisas memoráveis) não se extrai, contudo, uma imagem dialética, nem sequer uma impressão de complexidade suscetível de interpretação, e, sim, apenas talvez um delicado equilíbrio de contrastes e deslizamentos – sobretudo de deslizamentos – entre a série de buscas de uma mulher jovem que deseja resolver o quebra-cabeças de sua própria origem e seu impulso de completar a si mesma naquilo que não pode ser narrado: naquilo que simplesmente é. Há uma coabitação sutil e necessária, enfim, entre a consciência de si e a utopia de uma permeabilidade absoluta e prazerosa com o conjunto de tudo que existe: a imagem-pele que vibra com modesto, enternecido assombro.”

(MIRANDA, 2008, p. 169-182)

O Método Maiêutico de Sócrates, que consiste em levar o interlocutor à descoberta da verdade mediante uma série de perguntas e mediante as perplexidades a que as respostas vão dando origem, pode ser aplicado e vivenciado através dos primeiros filmes da cineasta. A diretora em busca de sua verdade. A partir dessas perplexidades é que o cinema de Kawase cria a base pra dar continuidade a sua obra e sua proposição transcendental. Há a necessidade de se auto compreender enquanto ser, investigar o passado para compreender a psicologia e assim, criar conceitos novos, dar continuidade para uma nova concepção de vida que só faz possível através das compreensões fundamentais e necessárias das mudanças irrevogáveis. Isso se faz através das buscas, através dos questionamentos... pelo pai que a abandonou, pela compreensão da posição da tia-avó, que a adotou e constitui sua família... Naomi questiona, documenta a própria vida como preexistência de tudo. Para a partir disso, conceber seu Cinema enquanto ficção transcendente.

“As obras nascem da luta travada pelo artista para expressar seus ideais éticos. Na verdade, é destes que nascem seus conceitos e suas sensações. Se ele ama a vida, se tem uma necessidade imperiosa de conhecê-la, de modificá-la, de tentar torná-la melhor — em resumo, se ele pretende cooperar para a elevação do valor da vida, então não vejo perigo no fato de sua representação da realidade ter passado pelo filtro das suas concepções subjetivas, dos seus estados de espírito. Sua obra sempre será um esforço espiritual que aspira à maior perfeição do homem: uma imagem do mundo que nos fascina por sua harmonia de sentimentos e idéias, por sua nobreza e seu comedimento.” (TARKOVSKY, 1986, p. 26-27)

O Olhar: *Shara*

A proposta desse artigo, a partir disso, é analisar apenas dois de seus filmes ficcionais. *Sharasojyu* (2003) e *Mogari No Mori* (2007).

Shara começa com uma perda. Numa brincadeira infantil, num vilarejo japonês, um menino some. O desaparecimento dele é o ponto focal para a mudança de todos os personagens da família. Não há, nessa cena, construção de clima, pois, assim como na vida as coisas acontecem de repente, *Shara* não evidencia uma ação relevante. Descobrimos isso pela construção com que se dá o resto do filme. Ainda que se inicie com uma perda, a proposta de *Shara* trata de uma mudança energética de concepções. *Shara* é uma celebração da própria vida e da possibilidade de vínculos e enriquecimento espiritual através dos laços, de outros seres humanos, ainda que a partir da perda. Esses laços surgem na mise en scene através da performance dos personagens como manifestações de um testemunho físico e sensível da vida, desmistificando a espiritualidade, que parece estanciar menos na fé mas sim no que alega em dimensões: físicas, psicológicas, morais; as pessoas, as coisas, tudo aquilo que se conecta, se aproxima formando uma unidade maior. Há em *Shara* uma aproximação do Realismo proposto por André Bazin, pelo relevo das representações, da prematuridade no sentido de cru e vital da mise en scene, sensibilidade perspicaz... mas se insere de forma diferente, pois essa aproximação do real com respeito, vem também acoplada com questões ontológicas que transcendem a proposição de apenas acompanhar ou aproximar-se do Real. Faz-se assim, pois há algo no “Real” que deve ser revisto, reaprimorado, algo que vale-se como discurso dialético pelo que representa enquanto

adicionado outros elementos, mas de fundamental importância. *Shara* é realizado com uma simplicidade que é quase “sem referências”, no sentido de seu discurso não fazer menção a uma possível interpretação social, não faz referência a uma interpretação de signos visuais, mas propõe um reaprender a ver, um redescobrimto necessário pois há mais a ser visto; uma busca por um olhar mais puro, mais sensível.

Outro elemento significativo é que não há artifícios que tornem mais graves ou mais leves os acontecimentos dramaturgicos. Restituir a vida, a partir da morte, é um processo que precisa-se empreender sem rupturas. Todos os elementos parecem sóbrios pra lidar com a perda, que tem muito pouco espaço na trama. A câmera, desde o início, se manifesta com vitalidade, fisicalidade e propõe uma visão. Há aqui a abertura para um diálogo com a “Visão Háptica” de Gilles Deleuze que, - já residia muito em seus primeiros filmes documentais - há a necessidade de explorar os sentidos filmando coisas banais, mas tentando penetrá-las. Nesse caso, a câmera cumpre o objeto vital com que nós, espectadores, nos relacionamos com o filme. Exploramos nele o sentido da proximidade, da simpatia e empatia com os objetos, pois há um envolvimento físico e perceptivo da nossa parte. Isso fica claro com um diálogo do pai da família Aso, sobre a organização de uma festa local, “*Incluindo aqueles que estão vendo, sem exceção, todos também participam.*” Isso serve de prerrogativa para uma das principais propostas estéticas e éticas do cinema de Naomi. É preciso participar daquele espaço fílmico. Não apenas estar ali como espectador, mas mover-se junto com a possibilidade subjetiva de adicionar e enriquecer a experiência com o que se tem. Essa experiência, tanto de espectador como quanto de realizador, (primórdios nos documentários), propõe o filme como uma construção de troca entre ambos, uma construção subjetiva e um processo de enriquecimento espiritual de ambas as partes. Participar pois o filme se propõe como aparato para um processo no espectador.

Na cena da chuva, nessa festa local, há um axioma interessante, pela composição experimentada entre duas plataformas artísticas distintas em fusão, do ordenado de cinema e dança. Em *Shara*, a câmera e os corpos não tratam apenas de uma representação deles, da sensorialidade da fusão das duas vias artísticas, os personagens não tornam-se apenas corpos em movimento, mas, diferente de alguns filmes que se encontram nesse paradigma de “cinema de corpos” em voga na crítica atual, os corpos e

suas coreografias são interpenetrados pela sensorialidade através também do aliciar-se da narrativa, suas premissas, seus processos e transformações. Ainda que não esteja organizado de forma canônica, os personagens de Naomi Kawase são profundamente ricos na constituição de uma ideia de Cinema Transcendental. É a partir de suas transformações (dos personagens, dos ambientes) que a cineasta propõe o filme como um processo. Sua narrativa e sua diegese, são construídas ao ponto de não construir uma premissa de projeção nos personagens. A partir dos personagens e a partir do que eles criam enquanto matéria, é que nos relacionamos com ela. Não somos os personagens, somos afastados do cinema de pontos de vistas, deslocados dos efeitos causais da narrativa para se magnetizar esse potencial sensível do filme como um todo. Estamos menos na capacidade do tema, mas mais para um modo de perspectiva, um certo olhar que acontece na cena, uma proposta de habitar o quadro e não o personagem. Ainda assim, é a partir do olhar residente em todos os personagens, na construção do conceito total imagético do filme, que podemos compreender a mudança essencial do filme, faz-se real quando essa perda, essa história de ausência, é preenchida para tornar-se uma história de renascimento. A perda é atenuada, se torna menor pela presença substantiva ou significativa dos vínculos e afetos humanos, além de fator primordial, da natureza como projeção máxima de preenchimento e projeção da vida.

O Filme como Processo: *Mogari No Mori*

Não só em Shara, mas desde seus filmes documentais e também em Floresta dos Lamentos, somos voltados para fenômenos cíclicos da natureza: as estações, o pôr/nascer do sol, a chuva.. Elementos de equilíbrio para as dificuldades emocionais dos personagens, da própria Naomi Kawase e do nós objetivado pela diretora como parte da obra. Essas imagens oferecem uma possibilidade de transcender a condição mundana, nessa perspectiva.

Todo o processo análogo ao processo cíclico da natureza, acontece também através de uma dualidade: a repetição, pelo irmão gêmeo ter desaparecido, a figura idêntica, a ruptura, um dos dois elementos. Isso nota-se não apenas em Shara, mas

também em Floresta dos Lamentos. Shara traz o nascimento em seu fim como início/fim do ciclo da vida, através do nascimento do irmão do personagem que perdeu seu irmão gêmeo no início. A repetição de Floresta dos Lamentos se dá no pacto selado entre os dois personagens núcleo do filme, Machiko e Shigeki. Machiko é a figura da mulher falecida de Shigeki, Mako (risca-se o “Chi” nos dialetos), enquanto Shigeki é o elemento que Machiko precisa para romper um processo de luto pela morte de seu filho. Ambos tem de lidar com a presença da morte que não se manifesta, na maioria, dentro da imagem como um acontecimento, mas sim fora dela, no extracampo, figurando não somente um conceito de si mesma, mas a possibilidade apenas da perda. É sobre essa possibilidade que inicia-se, no pacto deles, um processo de luto, diferente da proposição direta da vida, em contra partida com a morte.

A dimensão de todo o filme, traz em suas imagens, além de todas as proposições de Shara, o peso do passado numa dimensão quase invisível ao plano do filme. O plano de Naomi Kawase estende-se ao fora-de-campo através do som, de inserções do mundo, de fenômenos da natureza como exemplos de vida que estão por todos os lados. Exemplos que, como objetos, pelo caráter quase documental com que retratado, esse cotidiano dos dois personagens na vila da casa de repouso onde estão, é retratado através desse acompanhamento com o vínculo com a realidade, de eventos que estamos desacostumados a ver, o que não nos parece “cinematográfico” ao primeiro momento e que, lembrando da essência do pensamento de Bazin de um cinema de percepção do real, de busca pela pureza, de fé na realidade, na construção e na constituição das coisas em si, reaprendemos novamente, a olhar o que nos cerca.

Diferente de Shara, a câmera que perdeu um dos personagens, num passeio cotidiano, não perde Shigeki. O senhor, por uma motivação instintiva, os guia para o interior de uma floresta. Esse lugar será habitado por várias dualidades, mais uma vez presentes, por ser tanto reconfortante e ser um deslocamento do urbano, mas por abranger um mistério que preexiste na imagem desse espaço. Eles atravessam o ambiente com diversos elementos dualísticos de vida e morte, até recordando o processo de jornada clássica do herói no cinema. Porém, não há caráter de resolução, finalidade para aquela jornada: o que interessa, é o processo psicológico, o próprio processo de empreender-se espiritualmente com a finalidade apenas de substituir conceitos pela

experimentação. A passagem pelo rio, o emperrar de Shigeki, a chuva, toda a paisagem faz parte do processo e propósito de superação do filme. Só se pode superar o luto, com uma experiência limite que aproxima a morte disso, a trata de forma equivalente a elementos simples. Aí reside a transcendência: é preciso superar com esforço e resistência as funções vitais e primordiais da vida. Apenas conhecendo a condição próxima a morte, compreendendo melhor seu valor e sua dimensão, que, através desse conhecimento, se eleva espiritualmente, embarcando novas energias e afetos, uma superfície mais elevada do que antes da situação limite se habitava. A humanidade e misticidade do drama, resguarda os gestos e palavras dos corpos que tentam superar-se, deslocar-se de sua condição mundana, revelando o caráter efêmero da imagem, mas construindo um ritual de aperfeiçoamento de ser através da terra, da água, da fé que nasce e se propaga a partir desse ritual. Se em Shara filmar a ausência da morte é fazer um elogio a delicadeza da vida, Floresta Dos Lamentos (Mogari No Mori) questiona a dualidade de terrível e lindo que é a vida. O nascimento de uma nova concepção pode também ser um aborto de uma concepção que já não tem validade nessa nova concepção da vida. Ambos questionando a relação do homem com a força do universo, propondo algo que vai contra o afrontamento entre ambos.

Conclusão: “Uma Breve Compreensão”

Os planos de Kawase, panorâmicos, sem começo e fim delimitados, nos inserem num filme que é um processo psicológico, moral e espiritual, uma catarse que releva uma nova proposição espiritual na imagem do cinema. Se é preciso elevar-se espiritualmente antes de pensar em Arte, isso acontece através de processos, sejam de auto conhecimento e assim melhor compreensão de estado enquanto ser, enquanto material bruto, base de qualquer relação interpessoal e para com o universo, base atravessada pela intensidade da presença física de tudo. Só a partir da consciência física plena de tudo, a partir do conhecimento consciente, só a partir da aceitação da ordem do mundo, pode-se transcender.

Naomi começa por questionar, acima de todas as coisas, sua condição enquanto ser. Através de seus documentários-diários, busca sua origem, busca preencher as lacunas que considera irrevogáveis na sua formação enquanto algo virgem que foi formado através dos outros. O cinema de Kawase quer conhecer os outros, quer formar uma própria formação para si mesma. Só compreendendo tudo isso, para habitar melhor o mundo e tentar compreender o próximo.

Já em suas ficções, convidados a romper com ela o processo de conhecer e compreender melhor o funcionamento do mundo em que habitamos, somos inseridos num processo de evolução espiritual. Submetidos a uma situação, carregada de uma concepção relevante e marcante, somos impulsionados, pela natureza externa e - também conhecemos agora - uma natureza interna de nós mesmos, a romper um processo de elevação moral, psicológica e espiritual. Submetidos a uma experiência arrebatadora, é preciso vivenciar plenamente essa experiência para questionar os próprios conceitos e, através da vivência, construir novos conceitos e efetuar um câmbio, uma mudança, capaz mudar uma compreensão. Compreender o estado e transcendê-lo, só é possível se formamos um novo conceito, realizado plenamente pelo próprio personagem, por compreender o estado passado e o estado presente, avaliar os prós e se auto avaliar.

Tudo isso ocorre, para além do discurso do ciclo da vida, dos começos e fins, criando uma proposição análoga a todo o mundo. Se acontece na natureza, o ciclo, também acontece nos personagens de Naomi Kawase, enquanto seres e parte do mundo. O que sucede nos cosmos do universo, sucede, analogamente, dentro de nós. Conhecer e descobrir as causas é entrar em harmonia com a força do universo, mas também com a força de nós enquanto personagens, também.

É a partir de Teorias fundamentais como o Realismo de Bazin; a proposta de filme como um processo também mental, com enfoque na atenção e percepção como algo consciente, de Munstemberg, e outras que de alguma forma, com essa proposição, o cinema de Naomi Kawase sugere esse processo enquanto enriquecimento e elevação espiritual.

“Se houvéssemos sido capazes de prestar atenção à experiência da arte e de permitir que ela nos modificasse de acordo com os ideais que expressa, já teríamos nos transformado em anjos há muito tempo. A

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

arte tem apenas a capacidade, através do impacto e da catarse, de tornar a alma humana receptiva ao bem. (...) A arte só pode oferecer alimento — um impulso, um pretexto para a experiência espiritual.”
(TARKOVSKY, 1986, p. 55)

O cinema de Naomi Kawase faz do vazio imensurável da questão de sua existência matéria para aprimorar-se como ser. Apenas com isso de plataforma, a artista pára para refletir sobre isso, transmitindo na sua concepção de feitoria. O caminho de sua vida, do seu cinema e do Cinema não exibem domínio de algo que compreendemos, mas algo maior, o Mistério que move o fazer e o assistir. Empreender-se nesse cinema é fazer da aceitação da existência desse domínio cujo artifício e leis o homem tem de buscar e conhecer, tendo como princípio ele mesmo e tudo o que foi criado em conjunto. Esse cinema traz como convite e reflexão nosso propósito enquanto seres em busca da perfeição, mas também em busca de elementos que nos coloquem diante dessa prerrogativa de, através da vivência com consciência realizada na mente superior, uma intrínseca investigação da superação espiritual.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?: I. Ontologie et Langage*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.
- TARKOVSKY, Andrei, *Die Versiegelte Zeit*, Rússia: Verlag Ullstein GmbH, 1986.
- MAIA, Carla (org) & MOURÃO, Patrícia (org), *O Cinema de Naomi Kawase*, Rio de Janeiro: 2001.
- MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis e Londres: university of Minnesota Press, 2002

Filmografia Principal

- Embracing* (Japão, 1992)
- Katatumori* (Japão, 1994)

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

Sky, Wind, Fire, Water, Earth (Kya Ka Ra Ba A, Japão, 2001)

Letter From a Yellow Cherry Blossom (Tsuioku No Dansu, Japão, 2003)

Tarachime (Japão, 2006)

Shara (Sharasoju, Japão, 2003)

Mogari No Mori (Japão, França, 2007)