

# O CINEMA DE GLAUBER ROCHA NO JAPÃO

Toshihiko Yamamoto\*

Recebido: 12 set. 2012

Aprovado: 21 set. 2012

\* Doutorado da Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio. Parte deste trabalho foi apoiada pela Sasakawa Scientific Reserch Grant de The Japan Science Society. Fuchuu, Tóquio, Japão. E-mail: toshiy82@yahoo.co.jp

Resumo: Este artigo examina as discussões do cineasta brasileiro, Glauber Rocha, no Japão. Os filmes “Deus e o diabo na terra do sol” (1963); “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) do cineasta influenciaram os artistas japoneses para refletir a sociedade japonesa com a ideia cinematográfica, Terceiro Mundo. Analisando a crítica do Glauber Rocha feita pelo fotógrafo, Takuma Nakahira, em 1970, e sua prática fotográfica em Okinawa, como seu Terceiro Mundo, interpretado por Gou Hirasawa e Isao Nakazato que apontaram a semelhança entre o cineasta okinawano, Gou Takamine e o cineasta brasileiro através da ideia do filósofo francês, Gilles Deleuze. Este trabalho procura a aplicação da visão do fotógrafo aos estudos interculturais.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Terceiro Mundo. Takuma Nakahira. Okinawa. Crítica de visão.

## GLAUBER ROCHA’S FILMS IN JAPAN

Abstract: This paper examines the discussions of brazilian film director, Glauber Rocha, in Japan. The director’s films, “Deus e o diabo na terra do sol” (1963) and “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) influenced japanese artists to reflect the japanese community with the cinematographic idea, Third World. Analyzing photographer, Takuma Nakahira’s critique of Glauber Rocha, in 1970, and his photographic practice in Okinawa, as his Third World, that was interpreted by Gou Hirasawa and Isao Nakazato that pointed out the similarity between okinawan film director, Gou Takamine and brazilian film director through french philosopher, Gilles Deleuze’s idea, this work tries to apply the Nakahira’s vision to the intercultural studies.

Key words: Glauber Rocha. Third World. Takuma Nakahira. Okinawa. Critique of vision.

## 1 EXIBIÇÃO DE FILMES DE GLAUBER ROCHA NA ÉPOCA DA PRODUÇÃO

Os filmes de Glauber Rocha foram apresentados oficialmente no Japão várias vezes. Na primeira delas, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, foi apresentado em 1970, e na segunda, “Deus e o diabo na terra do sol”, em 1985, ambas as vezes os filmes foram exibidos em Tóquio<sup>1</sup>. E também, em 2010, 2011 e 2012 houve uma mostra retrospectiva da obra do cineasta. Dentre estas exposições, a que obteve maior repercussão foi a de “O dragão” em 1970.

A sociedade japonesa, na década de 1970, passava por um grande crescimento econômico, processo já iniciado na década anterior. Com a economia em crescimento potencial, o capital japonês foi exportado principalmente para os países asiáticos, a fim de as empresas multinacionais investirem no exterior. A relação internacional entre o Japão e o Brasil também foi marcada pelo capital investido nos projetos das empresas multinacionais japonesas no Brasil, que foram mais efetivos do que os projetos anteriores, tal como a imigração japonesa. O Brasil, naquele momento, já era um país que se afastava do Terceiro Mundo e entrava na etapa de alto crescimento econômico com o desenvolvimentismo. Qual terá sido o significado da exibição no Japão da obra do cineasta brasileiro que tinha insistido no conceito de terceiro mundo internacionalmente?

Para um frequentador das salas de cinema do Japão, o Brasil era conhecido através de filmes japoneses como *Ikimono no kiroku* (*Vivo no medo*, Akira Kurosawa, 1955), *Ore wa matteruze* (*Estou esperando*, Koreyoshi Kurahara, 1957), *Ai no sanku* (*Hino de amor*, Yoji Yamada, 1967), ou *Rio no wakadaijyo* (*Juventude no Rio de Janeiro*, Katsumi Iwauchi, 1968). Também já tinham sido exibidos sete filmes brasileiros no país até aquele momento, como “O cangaceiro” (Lima Barreto, 1953), “O pagador de promessa” (Anselmo Duarte, 1962), “Os cafajestes” (Ruy Guerra, 1962), “Lampião, o rei do cangaço” (Carlos Coimbra, 1962), “Bonitinha, mas ordinária” (Billy Davis, 1964), “Noite vazia” (Walter Hugo Khouri, 1964), e um filme de J. B. Tanko (SCREEN, 1969; RATEN, 1988). Pelo menos, era possível reconhecer-se a imagem do Brasil projetada entre o povo japonês surgida do olhar invejoso pelos recursos

---

<sup>1</sup> No ano de 1970, a companhia distribuidora já tinha a cópia de *Deus e o diabo na terra do sol*, mas ainda não tinha o direito de exibição. O filme foi exibido não oficialmente em alguns cineclubes (MATSUDA, 1970).

naturais do país (SAITO; KOMAI; NAKAGAWA, 1978), mas também, do olhar pejorativo pela emigração japonesa, considerada ainda como uma fuga do país (SUZUKI, 2008). Havia, ainda, a imagem do exotismo do Nordeste através de “O cangaceiro” (IIJIMA, 1955). “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, de Glauber, foi exibido nessa conjuntura. Nota-se que havia poucas informações sobre o país do cineasta e a respeito do próprio Cinema Novo, movimento do qual Glauber Rocha fazia parte.

Na ocasião da exibição de “O dragão”, uma revista japonesa de cinema, *Art Theatre*, organizou os artigos especiais sobre o cineasta. Um deles abordou elementos da sociedade brasileira para entender a sua obra fílmica, tais como a raça, os aspectos regionais como o sertão, a religiosidade de matriz afro-brasileira, além de um panorama sobre a história do Cinema Brasileiro (JAPAN..., 1970). Ao fazermos o cotejamento com outros periódicos, também se percebe que a recepção do cineasta na Europa, a exemplo da revista francesa, *Cahiers du Cinéma*, foi uma das pontes para conhecer Glauber Rocha no Japão, já que os *Cahiers* contavam com um número significativo de leitores no país (KIKAN, 1970; TAYAMA, 1969).

Quem promoveu a exibição do filme no Japão foi a Art Theatre Guild, uma companhia exibidora da cultura de vanguarda japonesa, que priorizava principalmente temáticas sobre cinema e teatro dos anos 1960 e 1970. No campo cinematográfico, o seu objetivo era o de apresentar o novo cinema mundial para o público japonês, além de financiar projetos para a nova cinematografia japonesa. É nesse contexto que os cineastas estrangeiros são trazidos ao conhecimento: Godard, Antonioni, Losey e o próprio Glauber. Interessante notar que deste projeto surgiram muitos financiamentos para os filmes dos cineastas pertencentes à chamada *Nouvelle Vague* japonesa: Oshima, Shinoda, Matsumoto e Yoshida. Enquanto a sociedade japonesa experimentava o seu alto crescimento econômico, havia uma parcela significativa da população que se mostrava problemática à modernização. Tal insatisfação foi ilustrada por Oshima em um dos seus filmes, como a última cena de *Shinjuku Dorobo Nikki (Diário de ladrão em Shinjuku)*, 1969), filmada em Shinjuku, um bairro de Tóquio. A atmosfera era de questionamento da moralidade, da passividade da sociedade frente às mudanças, e do clima beligerante da Guerra Fria, ambos sob a rubrica da modernidade. Assim, a Art Theatre Guild foi um forte veículo para promover essas discussões através do novo cinema mundial e da *Nouvelle Vague* japonesa (KUZUI; HIRASAWA, 2008). Inclusive, isso possibilitaria aos espectadores a

discussão da realidade dos países em subdesenvolvimento e do Terceiro Mundo, assuntos que estavam no horizonte do cineasta Glauber Rocha.

## 2 DISCUSSÕES SOBRE GLAUBER ROCHA POR ALGUNS JAPONESES

O interesse do público japonês em relação à obra de Glauber Rocha segue em diferentes direções. Há um ponto de vista que é o próprio dos estudos cinematográficos, que pensam a produção fílmica do cineasta dentro da conjuntura do cinema mundial, notavelmente dos anos 1960 e 1970. Há outro que é o comum aos estudos de área do Brasil no Japão, que concebem as obras do cineasta como documentos a partir dos quais é possível entender a cultura brasileira do período. Cabe ressaltar que o presente trabalho busca desenvolver o primeiro ponto de vista, que é o da autocrítica.

O fotógrafo japonês, Takuma Nakahira<sup>2</sup> escreveu um livro, *Naze, syokubutsuzukan ka* (*Porque uma enciclopédia de botânico*), no qual ele criticou a ilusão da fotografia ser considerada como objetividade, principalmente documento, e também, do olhar do ser humano como a subjetividade, principalmente artística. Aquela é um objeto para funcionar na sociedade consumista instituída pelo Estado, o capital, e a comunicação de massa, enquanto este é o desejo de um sujeito para procurar significado de si como artista na sociedade, olhando e ignorando o objeto. O superar da ilusão através da crítica e o exercício do fotógrafo seriam a percepção corporal como naturalidade humana, refletindo o objeto: autocrítica da sua visão. Portanto, a fotografia de Nakahira não é para transmitir um significado do objeto e do sujeito a fim de sustentar a sociedade consumista, mas sim, é para projetar a reflexão do seu olhar com o objeto a fim de memorizar a sua visão, como a percepção corporal, na câmera.

Houve um dos seus exercícios como lição: o terceiro mundo de Glauber Rocha. O fotógrafo comentou no seu livro sua impressão sobre o filme “Deus e o diabo na terra do sol”, assistido por ele em 1970 num cineclube. Nakahira compara o filme brasileiro à película de Agnes Varda, “A felicidade” (1964). Na ocasião, disse haver uma grande barreira no que se

---

<sup>2</sup> Nakahira Takuma. 1938-. Fotógrafo e crítico. Um dos fundadores de revista de fotografia, *Provoke* (1968-1970), em que fazia a crítica da fotografia e propunha um novo pensamento efetivo político no momento através da fotografia. Suas principais obras seriam: *Circulation: hiduke, basyo, koui* (*Circulação: dia, lugar e ação*) (2012) e *Mitsudukeru hateni hi ga...* (*Fogo no horizontal de olhar...*) (2007).

refere a uma linguagem comum, que permitisse a comunicação entre pessoas do mundo ocidental e do Terceiro Mundo. Daí a importância do cineasta para encurtar esse caminho, já que poderia recorrer, a exemplo de Glauber, a recursos sinestésicos e estilizados, como gesto, musicalidade e ritmo terceiro mundistas. O fotógrafo também alerta que a população japonesa do pós-guerra, que acatara o modo de vida ocidental, igualmente perdera a sua capacidade linguística para se comunicar com o terceiro mundo. Assistindo a Glauber Rocha, Nakahira enfatizou a importância do cineasta no seio deste processo (NAKAHIRA, 2007).

O fotógrafo analisou no ensaio a linguagem do cineasta, não só o conteúdo da obra, mas também a política de filmagem que reflete a visão do cineasta terceiro mundista. Aberta à germinação da possibilidade de evocar o terceiro mundo no Japão em 1970, a crítica tem sido discutida no campo de estudos cinematográficos, ainda em voga nos debates contemporâneos.

No ano de 2006, foi lançada a primeira edição japonesa do livro do filósofo francês, Gilles Deleuze, “Cinema: o tempo e imagem”. Artigos específicos para o livro foram organizados, nessa ocasião, por uma revista japonesa de crítica, *VOL*. Um dos organizadores da revista e crítico de cinema, Gou Hirasawa<sup>3</sup>, explicou sobre a necessidade do discurso dos países do Terceiro Mundo contra a violência fomentada pela guerra e pelo subdesenvolvimento. O autor menciona uma expressão de Deleuze, “o povo é o que falta” (*VOL*, 2007, p. 136-137), que possibilita compartilhar da visão criticada pelo fotógrafo Nakahira. Cá nos dias de hoje, o espaço cabível ao Terceiro Mundo tem sido cada vez mais restrito, a exemplo do olhar que é voltado à África, América Latina e Ásia. É bom lembrar que parte dos cineastas desses continentes reconhece o papel importante da linguagem cinematográfica para intervir na política do país, em prol de mudanças efetivas.

A este respeito, é interessante uma entrevista feita por Hirasawa, que procura a ligação entre Glauber Rocha e o cinema de Okinawa. Segundo o crítico, Hirasawa, o cinema de Okinawa exibido no Japão nos anos 70, que Deleuze não tratou no seu livro, é um cinema que também mostrou seu “o povo é o que falta” (*VOL*, 2007, p. 136).

---

<sup>3</sup> Hirasawa Gou. 1975-. Crítico de cinema. É um dos organizadores da revista de arte, *VOL*, em que os artigos são críticas sobre política e arte. Há livros do crítico como *Fassbinder* (co- org, 2005) e *Underground film archive* (org, 2001).

Mas, qual era a situação de Okinawa nos anos 70? 1972 foi um ano simbólico no relacionamento político em Okinawa, no Japão, e nos Estados Unidos, pois, Okinawa, que tinha sido ocupada pelos Estados Unidos desde o fim da Segunda Guerra Mundial, foi reintegrada ao território japonês. Nessa região, os moradores reivindicavam sua autonomia e costumes, quando houvesse a mudança dos Estados Unidos para o Japão. Cabe lembrar que os Estados Unidos consideravam Okinawa como um lugar militarmente estratégico, dada à proximidade com o leste asiático, o que explica a instalação de bases militares na região, que deram guarida aos soldados durante as guerras da Coreia e do Vietnã. O mesmo ocorreu nas guerras do Afeganistão e do Iraque. Os moradores dessa região esperavam que os Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, tomassem uma decisão diferente daquela apregoada pelo imperialismo japonês, expectativa contrariada a partir do momento em que os Estados Unidos ocuparam militarmente a região.

Já na ocasião da reintegração, esperavam que o Japão, como o país de melhor situação econômica, trouxesse mudanças efetivas a Okinawa, mas, o país reforçou a aliança de segurança com os Estados Unidos, o que havia sido acordado a partir do ano de 1960, deixando as bases americanas na região como proteção durante a guerra fria. Por isso que o local continuou oscilando entre os dois países, buscando sua autonomia e tentando salvaguardar seus costumes (JOURNAL DE YOMIURI, 2011). Sendo assim, em Okinawa, há a situação da guerra contínua como o lugar considerado pelos Estados Unidos e pelo Japão com o objetivo de defesa bélica. Os intelectuais nessa região têm questionado a “reintegração” e consideram a sua situação como um colonialismo contínuo. Tendo estabelecido a indústria turística após a “reintegração”, a imagem de Okinawa tem circulado na rede da comunicação de massa da sociedade japonesa. Havendo o colonialismo não só como *hard power*, mas também, como *soft power*, a maioria das representações da região no campo cinematográfico é a do exotismo visto pelo visitante de fora, incluindo os japoneses, sem crítica.

Voltando à revista, segundo o crítico, Isao Nakazato<sup>4</sup> que foi entrevistado por Hirasawa, a situação cinematográfica em Okinawa mudou por volta dos anos 1970, quando um dos

---

<sup>4</sup> Nakazato Isao. 1947-. Crítico. É um dos fundadores da revista, *EDGE*, em que divulga a realidade, a política, e a cultura de Okinawa. Há livros do crítico como *Kanashiki Agengotai (Triste trópico de língua)* (2012) e *Okinawa/bouryokuron (Okiwana/ Violência)* (co- org, 2008).

cineastas de Okinawa, Gou Takamine<sup>5</sup> começou a lançar seus filmes. Através desses lançamentos, o olhar para Okinawa ou a representação da região por visitantes de fora foram questionados, e o cinema de Okinawa manifestou a sua visão. As características principais dos filmes de Takamine são: recuperação corporal da língua, do gesto e do olhar em Okinawa.

Por exemplo, a relação entre o Japão e Okinawa aparece na língua japonesa, como o poder desigual, central/ marginalizado. Após a “reintegração”, a língua okinawana foi regulada fortemente, como um dialeto, à língua japonesa, com a normativa nacional. Nas escolas de Okinawa, os professores passaram a ensinar a língua normativa para corrigir os alunos às últimas consequências e passaram a penalizar os que falam o dialeto, que um exemplo foi carregado a placa escrita, “falante do dialeto”, para chamar a atenção. As aulas foram usadas como forma para “caçar” a língua local. Ao falarem a língua normativa, as pessoas não conseguiram mostrar os gestos e os pensamentos acompanhados à sua língua materna e chegaram a sentir o complexo de inferioridade dos gestos e dos pensamentos. Por uma necessidade da assimilação, o Japão inventou “o outro” para manter o poder desigual, central/ marginalizado, ou seja, a língua normativa/ o dialeto.

Durante a “reintegração”, Takamine estava estudando arte em Quioto como aluno intercambista. O cineasta tinha sentido particularmente o complexo na ocasião em que a gerente do seu alojamento na cidade o chamava como “okinawano”. A reação do cineasta no momento sempre foi gagueira, sentindo uma grande sensação estranha por esta forma de ser chamado, o que evocou para Takamine a memória do poder desigual, central/ marginalizado. Em Okinawa, houve os eventos nacionais e internacionais para a comemoração e a iniciação da “reintegração”, como Festival de plantação comemorativa de reintegração (Fukki kinen syokuju sai) (1972) no qual o Imperador e a Imperatriz participaram, Competição de atletismo nacional em Okinawa de comemoração especial de reintegração (Fukki kinen okinawa tokubetsu kokumin taiiku taikai) (1973) no qual as Forças de Autodefesa do Japão participaram e Exposição internacional de oceano em Okinawa (Okinawa kokusai kaiyou hakurankai) (1975-76) que foi o detonador para o turismo. E ainda, desenvolvendo os projetos de infraestrutura em Okinawa, como alteração do

---

<sup>5</sup> Takamine Gou. 1947-. Cineasta. A sua primeira obra é *Okinawan dream show* (1974). A maioria dos filmes do cineasta é feita em Okinawa. O filme, *Untamagiru* (1989), foi premiado com o prêmio Caligari, no festival de Berlim. Realizou *Shitekidori mugen ryuukyuu J. M (Imagem particular de Ryuukyuu: J. M.)* (1996-), tendo tido contato com o cineasta Jonas Mekas em Okinawa.

sistema viário da direita para a esquerda, essa fusão avançou com certeza. Em fim, não só o problema linguístico, mas também a mentalidade e o ambiente de Okinawa foram emasculados a fim de adaptar-se ao estilo japonês. Para Takamine, a gagueira foi sua última fortaleza. A partir desse complexo, o cineasta realizou um documentário em Okinawa chamado *Okinawan chirudai* (*Chirudai okinawana*) (1979), aprofundando o ambiente, o gesto, e a língua das pessoas. *Chirudai* é um costume de preguiça na língua okinawana, que é um lado tropical na região que nunca foi compartilhado com a nação. Para a reivindicação corporal, mostrou-se a preguiças okinawana nessa obra, incluindo uma parte da experiência de Takamine em Quioto. Takamine mandou os participantes do documentário “representarem”, textualizando o processo da dramaticidade na obra, a fim de adquirir as suas reivindicações soltadas do gesto emasculado. No documentário todo, há câmera lenta particular, isso possibilita a *chirudai* do tempo cinematográfico. E ainda, a obra foi feita com a descentralização do olhar, consistindo na compilação de cenas curtas. Sendo assim, a *chirudai* cinematográfica faz o espectador balançar o seu olhar (NAKAZATO, 2007, p. 232-250).

Quem também enfrentou o poder desigual, olhador/ olhado, foi Nakahira ao fazer a crítica da visão do terceiro mundista Glauber Rocha. O fotógrafo se interessou por Okinawa quando aconteceu uma demonstração: Greve geral contra acordo de reintegração (Okinawa *henkan kyoutei funsai kougi zenesuto*) (1971), organizada por militantes na região. Os militantes lançaram bombas de gasolina contra policiais e um deles pegou fogo e foi morto. Um jovem que estava nesse lugar tentou salvar o policial. Ao emitir a notícia, com duas fotografias da situação, num dos maiores jornais no Japão, o significado de “salvação” foi transformado no de “assassinato” no jornal por sua explicação. Tendo apenas essas duas fotografias como prova, o jovem foi injustamente preso. Nakahira começou a ir para Okinawa, por causa do assunto, e participou do julgamento. Para o fotógrafo, Okinawa virou um lugar como seu conceito de Terceiro Mundo, para exercitar a autocrítica da sua visão, refletindo a “objetividade” da fotografia na sociedade instituída pelo Estado, o capital, e a comunicação de massa. Posicionando-se com Okinawa, Nakahira repara no olhar do Japão, que direciona para a região com a “reintegração”, e ao mesmo tempo, percebe que o fotógrafo foi olhado pela visão que mostra o poder desigual da fusão, como o filme de Takamine. Através do exercício de fotógrafo, a sua visão ressalta no Arquipélago de Tokara, que fica entre o Japão e Okinawa, que é a

fronteira “internacional” determinada por ele mesmo e que é a margem do poder desigual, o Japão/ Okinawa, ou seja, olhador/ olhado, para questionar-se a vida existencial como fotógrafo. A partir do ponto de lugar, Nakahira, evitando a sociedade consumista japonesa e sentindo a agonia de olhar Okinawa, germinou a sua visão para sua recuperação corporal, que chegou a resultar no seu ensaio e na sua fotografia (NAKAZATO, 2009, p. 204-214; NAKAHIRA, 2012).

Diz-se que a visão de Takamine a que Nakahira aproximou-se, associa-se com a visão de Glauber Rocha manifestada em “Uma Estética da Fome” (1965) (VOL, 2007, p. 251). E ainda, há um depoimento do fotógrafo que ele teria exibido os filmes de Glauber Rocha nas universidades de Okinawa para discutir sobre o Terceiro Mundo ao Nakahira exercitar na região (KURAIISHI, 2012, p. 149). Entre o Japão e o Brasil, é bastante que se discuta sobre o Terceiro Mundo, seguindo as pistas como as de Okinawa apresentadas pelo cineasta Takamine e pelo fotógrafo Nakahira.

### **3 EXIBIÇÃO DE OBRAS DE GLAUBER ROCHA NA ÉPOCA DA RETROSPECTIVA**

No presente trabalho, trata-se de estudos interculturais. Geralmente, esse estudo seria considerado como o entender da cultura de outros países. O caso dos estudos de área do Brasil no Japão, também é para entender o Brasil. O país, como objeto de estudo, é pesquisado pelas várias disciplinas, como Ciência Política, Economia etc. O que precisa de se reconhecer sobre o estudo nesse trabalho e que seria uma crítica da determinação do estudo, ou seja, uma autocrítica do ponto de vista do Japão que adiciona “inter” entre os dois países para entender a cultura brasileira.

Na relação internacional entre o Japão e o Brasil, já haveria os olhares daquele sobre este, como os filmes japoneses em que aparecia o Brasil, que foram já mencionados no princípio desse texto: o invejoso, o pejorativo e o exótico. É preciso fazer uma autocrítica desses olhares. Já nós reconhecemos o fotógrafo Nakahira que evocou o conceito de Terceiro Mundo de Glauber Rocha para esclarecer a problemática desse tipo de olhares. Para Nakahira, o exercício foi a transformação da sua visão no meio entre o Japão/ Okinawa, fazendo a reflexão dos olhares e chegou a ver o “Japão” relativamente. Essa visão do fotógrafo, como o ponto de vista entre o Japão e o Brasil, possibilitaria ser o tema atual para reaproximar-se a Glauber Rocha, já evocado

no Japão. Ao pesquisar sobre o cineasta, os estudos de área do Brasil no Japão são requeridos, pois se necessita pesquisar um objeto focalizado pelo cineasta para refletir sobre o seu olhar. Pesquisando e esclarecendo a visão transformada de Glauber Rocha na relação com o objeto, nós poderíamos ver o “Brasil” relativamente.

Em “Uma estética da fome”, Glauber Rocha criticou o reconhecimento geral da fome na América Latina dentre os europeus e os brasileiros. Os primeiros tinham seus olhares de observação como dado científico, enquanto os seguintes tinham seus olhares de vergonha da fome como um elemento do atraso econômico. Culturalmente, a arte brasileira foi elaborada pelo primitismo e exotismo para satisfazer a nostalgia, ignorando a fome. A atividade do Cinema Novo foi enfrentar com a fome para desmitificar a ilusão da cultura resultante da censura do Estado, do comercialismo, e do reconhecimento, e para reparar a função do poder desigual, colonizador-colonizado, ao contar e olhar a fome (ROCHA, 2004, p. 63-67).

O elemento das obras de Glauber Rocha que associa-se com o das obras de Takamine seria o sertão. O espaço e o tempo do lugar em que há a memória e a história que nunca compartilha com a nação. Ao seguir ao exercício de Glauber Rocha no meio entre o Brasil/ o sertão, será como chegar a transformar os nossos olhares que possuem no “inter” entre o Japão/ o Brasil, duas nações mostradas relativamente?

## REFERÊNCIAS

- IJIMA, Tadashi. Burajiru eiga to yasei no otoko, [Cinema brasileiro e o cangaceiro]. **Eiga hyouron**, [Revista Crítica de Cinema], Tóquio, jan. 1955.
- JAPAN ART THEATRE GUILD. **Art Theatre**, Tóquio, n. 81, 1970.
- JORNAL de Yomiuri. Disponível em: < <http://www.yomiuri.co.jp/e-japan/okinawa/kikaku/022/18.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2011.
- KIKAN, Firumu Iinkai (Org.). **Kikan firumu**, [Revista Film], Tóquio, v. 7, 1970.
- KURASHI, Shino. Nakahira Takuma no tyokkan refu: Takara Ben interview. [Reflexo de intuição de Nakahira Takuma: entrevista com Takara Bem]. In: NAKAHIRA, Takuma; NAKAZATO, Isao; KURASHI, Shino (Orgs.). **Okinawa shashinka shiriizu Ryuukyuu retsuzou #**, [8 Fotografia de Takuma Nakahira]. Tóquio: Mirai, 2012.
- KUZUI, Kinshirou; HIRASAWA, Gou. **Yuigon art theatre: Shinjuku bunka no subete**, [Testamento de art theatre: sobre cultura de Shinjuku]. Tóquio: Kawadesyoboushinsya, 2008.

MATSUDA, Masao. Antonio das mortes. **Kinema junpou**, [Revista Kinema], Tóquio, n. 536, 1970.

NAKAHIRA, Takuma. **Naze, syokubutsuzukan ka**, [Porque uma encyclopedia de botânico]. Tóquio: Chikumabunko, 2007.

NAKAHIRA, Takuma; NAKAZATO, Isao; KURAIISHI, Shino (Orgs.). **Okinawa shashinka shiriizu Ryuukyuu retsuzou #**, [8 Fotografia de Takuma Nakahira]. Tóquio: Mirai, 2012.

NAKAZATO, Isao. **Fotonesia: me no kaikisen**, [Fotonesia: trópico de visão]. Okinawa, Tóquio: Mirai, 2009.

\_\_\_\_\_. **Okiwana, imeeji no ejji**, [Okinawa, a margem da imagem]. Tóquio: Mirai, 2007.

**RATEN amerika eigasai**, [Festival de novo cinema latino-americano em Tóquio]. Tóquio: Raten amerika eigasai jikkou iinkai, 1988.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAITO, Hiroshi; KOMAI, Hiroshi; NAKAGAWA Fumio. **Burajiru syakai to nihon**, [A sociedade brasileira e o Japão]. Tóquio: Nihon kokusai mondai kenkyuujo, 1978.

SCREEN (Org). **Gaikokueiga/ terebi taikan**, [Catálogo de cinema estrangeiro/televisão]. Tóquio: Kindai Eiga, 1969.

SUZUKI, Shigeru. Burajiru imin no kioku to boukyaku, [A memória e o esquecimento da emigração japonesa no Brasil]. **Tokyo shinbun sunday ban**, [O Jornal de Tóquio], Tóquio, 11, maio, 2008. Sunday ban [Suplemento de Domingo].

TAYAMA, Rikiya. Rocha no kataru jisaku to shinema nuvo, [Cinema novo e as obras de Glauber Rocha]. In: TAKADA, Toshirou (Org). **Eiga hyouron**, [Revista Crítica de Cinema], Tóquio, mar. 1969.

VOL, Hensyuu iin (Org). **VOL**, Tóquio, v. 2, 2007.