TIZUKA YAMASAKY

entrevista a JOÃO CARLOS RODRIGUES

FC – Primeiramente, alguns dados biográficos. Sua idade, onde você nasceu, etc.

TIZUKA – Tenho 31 anos. Nasci em Porto Alegre, onde fiquei até os dois anos. Morei em Atibaia, interior de SP, até os quinze. Depois, mais cinco anos na capital de São Paulo. Não passei no vestibular de arquitetura, fui para Brasília, onde morei dois anos e meio e comecei a fazer o curso de cinema. Em meados de 1972, vim para o Rio estudar na Universidade Federal Fluminense e estou aqui desde então.

FC – Quando você morava em São Paulo, o ambiente em que você viveu era um ambiente brasileiro, misto, ou de imigrantes japoneses?

TIZUKA – Em Atibaia, o contato com os japoneses foi muito grande, porque lá moravam os meus avós e havia ainda uma grande quantidade de imigrantes. Mas foi em São Paulo que comecei a travar contato com o que se chama de "sociedade japonesa". Fiz parte de uma patota de *niseis*, coisa meio fechada – só tinha um chinês no grupo. Convivi muito com esse grupo, até que um dia cortei tudo e fui para Brasília.

FC – O ensino que você recebeu, curso primário e ginasial, foi um ensino brasileiro ou foi em escolas japonesas?

TIZUKA – Eram escolas brasileiras. Em Atibaia, havia apenas umas poucas famílias japonesas vivendo na fazenda. Depois que meu pai morreu, minha mãe foi para a cidade e abriu uma escola de costura. Mas o ambiente era todo brasileiro. Tanto que minha mãe ficou preocupada em querer me dar uma educação japonesa. Tentou de todos os modos levar um professor de japonês de São Paulo para Atibaia. Como não conseguia sustentar isso sozinha, criou uma escolinha de japonês. Só que eu nunca consegui aprender. Quando meu pai era vivo, eu só falava japonês, até cerca de quatro anos de idade. Depois eu desaprendi e comecei a falar só o português. Até em casa eu só falava português...

FC – Você foi para Brasília por ter se aborrecido com a colônia?

TIZUKA – Na época, pensei que poderia começar uma vida nova. Depois de dez anos, eu percebi que, se não estava conseguindo viver bem em São Paulo, a pressão era menos da sociedade urbana etc., do que da comunidade japonesa. Esse negócio de exigir de mim um comportamento japonês eu já sentia em Atibaia. Os japoneses, por exemplo, são incapazes de achar que você é brasileira, chamam você de *nisei* ou *sansei*. Isso já é uma forma de segregação.

FC – *Nisei* é a primeira geração e *sansei*, a segunda. É isso?

TIZUKA – É. Se você tem cara de japonês, tem de falar japonês e ter um comportamento japonês. A maior preocupação da minha avó, quando fui morar em Brasília, é que eu não me comportava mais como uma menina.

FC – Além da colônia japonesa, no Brasil temos ainda a colônia chinesa e a coreana. Como é o relacionamento entre elas?

TIZUKA – Péssimo. Não se cruzam. Os japoneses sentem-se superiores aos chineses e a qualquer outra nação. Por isso a palavra *gaijin*.

FC – *Gaijin* significa exatamente o quê?

TIZUKA – Significa estrangeiro no sentido pejorativo. Exemplo: nós somos japoneses e você é *gaijin*. Tudo o que está na periferia é *gaijin*. Isso demonstra porque os japoneses não gostaram do título do filme, não acharam que fosse um título comercial.

FC – Cheguemos a Brasília. Você foi estudar cinema lá?

TIZUKA – Não. Fui fazer o Instituto Central de Artes, porque não passei no vestibular de arquitetura. Isso foi na passagem de 1969 para 1970. Comecei a freqüentar uma matéria de cinema e outra de música. Era o Cecil Thiré que estava dando o curso básico de cinema. Acho que ele conseguiu realmente interessar os alunos e muitos foram fazer o curso profissional de cinema.

FC – Era um curso mais para o prático ou para o teórico?

TIZUKA – Era prático. Nós fazíamos uns filminhos.

FC – Isso durou quanto tempo?

TIZUKA – Só um semestre. O Cecil, então, foi mandado embora e comecei a fazer as matérias do curso profissional de cinema. As aulas eram dadas pelo Vladimir Carvalho, Fernando Duarte etc.

FC – Vocês fizeram algum trabalho prático, um filme, alguma coisa coletiva?

TIZUKA – Foram dois trabalhos mais ou menos importantes. Um foi para o Instituto de Tecnologia, sobre o *overcraft* uma espécie de barco que anda na terra e na água. No outro filme, eu fiz a continuidade. Depois, o Fernando propôs um desenho animado sobre o feto humano. Eu me interessei muito, porque gostava de desenho. Quando chegou na hora de rodar, a escola foi fechada. Quando fui fazer a matrícula, não tinha mais o curso nem a matéria. Isso foi em 1972.

FC – Qual foi a alegação dada?

TIZUKA – O MEC dizia que o curso não era regulamentado, que não tinha o número de professores, que não tinha equipamento e que era muito dispendioso. Fizemos a proposta para que o curso fosse um centro de produção para a própria universidade, que por sua vez distribuiria os filmes para as outras universidades, o que geraria recursos. Eles não quiseram nem saber. Queriam era fechar o curso. Diziam que era o mais subversivo da escola. Aí, acabou o curso e eu fui para a UFF.

FC – E lá foi aluna do Nelson Pereira dos Santos.

TIZUKA – O Gustavo Dahl também era professor, o Rogério Duarte, o Breno Kuperman.

FC – Quais eram as disciplinas?

TIZUKA – Análise de filmes e Técnica de cinema. Só que não se aprendia nada de técnica, porque não havia equipamento. Tanto no curso de Brasília como neste de Niterói, você não aprendia a fazer cinema. Fazer a escola e receber o diploma eram mais para provar que existia um curso de cinema.

FC – Esse curso era reconhecido?

TIZUKA – Não. E acho que foi por isso que decidi fazer cinema. Com o Lael também foi assim. Ele decidiu fazer cinema quando veio a ordem para acabar com o curso. Porque esse também foi fechado, em 1976.

FC – Como se deu a passagem deste ensino eminentemente teórico para a prática?

TIZUKA – Em 1973, o Nelson estava filmando *O Amuleto de Ogum*; o Ney Santana ia ser o *still* do filme, mas como ia ser também o ator principal, quando ele estivesse filmando, eu fotografava. De repente, não tinha continuísta. Aí o Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que era o assistente de direção,

teve uma crise, saiu e eu acabei sendo também assistente de direção. Foi o meu primeiro trabalho profissional.

FC – *O Amuleto* trata da umbanda e do Esquadrão da Morte, assuntos muito distantes da sua vida de adolescente *nisei* e, depois, de universitária. Você já se interessava por esses temas?

TIZUKA – Quando eu saí de São Paulo, deixei pela primeira vez a colônia, que até então era a minha realidade. Em Brasília, tive contato com pessoas do Brasil todo, nordestinos, gaúchos. Na Universidade, tinha muito bairrismo, cada um defendendo a sua. De certa forma, eu não tinha escolhido a USP, porque era uma universidade classe-média. Em Brasília, os alunos tinham bem menos poder aquisitivo, era uma universidade com poucos carros. Numa viagem que fiz ao Nordeste, me pintou a idéia de fazer um filme sobre a imigração japonesa, e falei até com o Vladimir. Era a idéia ainda para um curta-metragem. No Rio, através do *Amuleto*, eu tomei conhecimento do que era a Baixada Fluminense e a cultura negra.

FC – De certo modo, a cultura afro-brasileira tem pontos de contato com a cultura japonesa no Brasil. Ambas tiveram de manter-se isoladas para resguardar suas características principais.

TIZUKA – Pois é. Há um certo reconhecimento, porque ambos são povos fisicamente diferentes da maioria.

FC – O que você fez depois do *Amuleto*?

TIZUKA – Fiz *still* em *Motel*, de Alcino Diniz e *Soledade*, do Paulo Thiago. E depois, cenografia em *Tenda dos Milagres*, do Nelson.

FC – Vamos especificar esta parte. Você estudou arquitetura, esteve ligada com desenho animado e agora cenografia – três atividades ligadas ao desenho e imagens pictóricas. Como você vê a cenografia e como foi a experiência de fazer a cenografia de um filme ambientado num mundo totalmente diferente do que você havia vivenciado?

TIZUKA – Eu nunca tinha feito, levei até um susto quando o Nelson me convidou... mas aceitei. Era uma espécie de desafio e tinha toda uma pesquisa iconográfica importante para ser feita. Mas, com o Nelson, eu não me surpreendia mais com nada. Um dia, nas filmagens do *Amuleto*, ele teve de viajar e me deu duas seqüências para dirigir...

FC – Quais foram essas seqüências?

TIZUKA – Uma foi cortada na montagem, a outra é quando um menino é seqüestrado pelo Esquadrão dentro da escola.

FC – Na cenografia da *Tenda*, você teve problemas com a equipe baiana, por você ser uma sulista, e ainda por cima de cara japonesa?

TIZUKA – O baiano mistura muito relação pessoal com relação profissional. Tive principalmente o problema de ser uma mulher chefiando uma equipe de cenografia composta de homens, onde havia até gente respondendo a processo por crime etc. e tal. Eles tinham o maior grilo de ter uma mulher mandando neles.

FC – E a cenografia propriamente dita?

TIZUKA – Visitei pessoas, vi arquivos de família, fui a museus e bibliotecas etc., quase cinco meses antes das filmagens.

FC – E depois da *Tenda*?

TIZUKA – Logo em seguida escrevi um primeiro tratamento de *Gaijin*. Em maio de 76, botei esse projeto na Embrafilme. Fiz também o programa *Nosso Cinema*, na TV-E, onde fazia de tudo – produção, direção, edição e textos.

FC – Você já era ligada em cinema brasileiro desde a universidade, ou foi se informando de acordo com a necessidade?

TIZUKA – Na minha primeira aula na Universidade, eu conheci o cinema brasileiro e comecei a me interessar. Mas, quando fui para a TV defender o cinema brasileiro, aí eu tinha de acompanhar os filmes desde o início do processo de produção etc. Foi então que apareceu o Glauber lá na CPC e nos convidou para sermos os produtores do filme. Era o primeiro projeto da gente, foi assim uma ousadia da parte dele... Várias vezes deu vontade de largar o filme no meio, mas fomos até o fim.

FC – Quanto tempo levou o trabalho com o Glauber?

TIZUKA – De outubro de 1977 a março de 1979.

FC – Quais eram exatamente as suas funções?

TIZUKA – Comecei como uma assistente de direção mais ligada à produção. Tinha outro mais ligado aos atores etc. O trabalho da gente era fazer o Glauber filmar.

FC – Você trabalhou com os dois diretores mais importantes do cinema brasileiro. Fale um pouco do método de trabalho de cada um deles.

TIZUKA – Com o Nelson, por exemplo, é engraçadíssimo. Tudo o que você faz e apresenta para ele está bom, convida todo mundo pra ir ao botequim. Se você entrar no ritmo dele, você dança, porque quem trabalha com ele deve saber que não pode ir pro botequim. Se na hora de rodar você não der as coisas que ele precisar, você nunca mais trabalha com ele. Como ele não exige nada, você sempre tem vontade de dar mais pra ele. A transa do Glauber é uma espécie de desorganização que tem muito a ver com o filme. Você inclusive tem de aceitar, por exemplo, preparar toda uma filmagem e ele virar e dizer que não está a fim de rodar. Assim como, de repente, ele chega sem nada programado, não diz nada, começa a filmar e não pára mais. Eu me lembro de que, às vezes, ele se sentia pressionado em estar tudo pronto e alguém dizer "pode filmar".

FC – Isso não seria por que o Nelson talvez tenha tudo mais preparado na cabeça e o Glauber não?

TIZUKA – Comparando com o Glauber, o Nelson é mais planejado. Mas o que acontece em termos de imprevisto é muito grande.

FC – Um pouco antes, você falou em CPC. O que é CPC?

TIZUKA – CPC quer dizer Centro de Produção e Comunicação, do qual sou sócia com mais três pessoas. Nós nos juntamos porque já trabalhávamos há algum tempo como técnicos, assistentes de direção, diretores de produção. Tínhamos nossos projetos e queríamos opinar. Resolvemos que a única maneira disso acontecer era fazer uma produtora.

FC – Essa sigla CPC tem alguma coisa a ver com os extintos Centros Populares de Cultura da UNE, no início dos anos 60?

TIZUKA – Sempre acaba tendo um pouco a ver.

FC – O primeiro filme que vocês produziram foi *A Idade da Terra?*

TIZUKA – Foi. Juntamente com *J.S. Brown, o Último Herói*, do José Frazão. Ambos filmados simultaneamente, na Bahia. Mas, antes, já havíamos feito prestação de serviços em *Se Segura, Malandro*, *Delmiro Gouveia* e *Lúcio Flávio*.

FC – Agora, eu gostaria de falarmos do começo da idéia de *Gaijin*.

TIZUKA – Havia a história da minha avó. Depois estruturei um pouco mais, em Brasília...

FC – O filme conta exatamente a história da sua avó?

TIZUKA – A maioria das ações é parecida com coisas que aconteceram com minha avó. A morte do marido, a fuga da fazenda. Já a relação da filha com o pai, eu tirei muito do meu pai. Foram assim coisas da vida da minha mãe, da minha própria vida e muito da vida da minha avó. E também a história da sra. Takano Nakamura, que veio no primeiro navio migrante e está viva até hoje. Ela chegou aqui com desesseis anos e veio casada por contrato. Uma coisa que achei interessante foi que, através dos imigrantes, não consegui nenhuma explicação sobre a realidade social da época. Eles diziam: fugimos da fazenda porque não tínhamos o que comer. Nunca conseguiam explicar a relação deles com a fazenda e com os outros imigrantes. Tive então de consultar livros, essa coisa toda. Na hora que comecei a perceber a importância da imigração italiana,

decidi incluir um personagem italiano...

FC – Você percebeu isso através de pesquisas ou pela sua experiência pessoal?

TIZUKA – Através de pesquisas. A minha avó me contou ainda que os italianos faziam pão e ela trocava por objetos pessoais.

FC – Os italianos foram os introdutores das lutas trabalhistas no Brasil e eram principalmente anarco-sindicalistas. Os japoneses tinham alguma tradição de luta semelhante no Japão?

TIZUKA – Não, vinham de uma sociedade imperial e feudal. No filme há uma seqüência quando os italianos resolvem fazer greve e os japoneses não aderem. Fiquei dias matutando qual seria a reação deles numa situação como essa. Pela própria educação, acho que não adeririam a uma greve.

FC – Inscrito o projeto na Embrafilme e escrito o roteiro, como você começou a levantar a produção?

TIZUKA – Fizemos um folhetinho com o roteiro do filme, dados sobre o cinema brasileiro em termos de renda, orçamento. Fizemos trezentas e cinqüenta cópias e oferecemos a empresas japonesas ou brasileiras com negócios com a colônia, cooperativas, essa coisa toda – oferecendo 2% da produção por 240 mil cruzeiros. Multinacionais também. Alguns se interessavam, mas precisavam de uma autorização da matriz no Japão, e aí vinha uma resposta negativa. Os do Brasil, quando o relações públicas era *nisei*, ficava entusiasmadíssimo, mas acabava que o chefe era japonês ou então imigrante, e nada feito.

FC – Então não houve nenhuma receptividade?

TIZUKA – Foi aí que alguém me falou da Igreja Messiânica, que promovia exposição de pinturas, não sei o que. Acabei um dia na sala do reverendo Watanabe, falando que queria fazer um filme sobre imigração e que ninguém tinha se interessado. Estava danada da vida. Quando parei, ele disse que eu tinha o mesmo comportamento que ele quando chegou no Brasil para divulgar a Igreja e ninguém acreditava. E comprou uma cota só para me dar um incentivo e eu não desistir. Não leu nada, foram quinze minutos de papo. Depois recebi uma carta do Sérgio Suguino, dono da loja de móveis Lixão, que colocou os móveis à nossa disposição. De fato ele deu tudo, mobiliou a casa em que a gente morou, mobiliou o cenário, levava de caminhão. Já a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, cujos presidentes são os mafiosos da colônia, ficou três meses enrolando sem querer emprestar os móveis deles. Depois de muita pressão,

Tizuka Yamasaki.

A família Yamasaki.
De pé, os pais (Sumiko e Toshio).
Sentados, os avós (Titoe e Shimehiti Nishi).
Tizuka é a garotinha.

emprestaram apenas o material que estava no depósito jogado.

FC – Houve alguma tentativa de co-produção com companhias de cinema japonesas operando no Brasil, como a Toho, Shochiku e Niterói?

TIZUKA – Tentei tudo, mas as filiais brasileiras não têm nenhum poder de decisão. A Toho chegou a mandar o projeto para o Japão, e foi recusado. Mas, fora do poder econômico, houve muita ajuda. Os figurantes, por exemplo, trabalharam de graça.

FC – Você já falou das suas relações com o cinema brasileiro. Agora eu quero saber as com o cinema japonês. Você viu muitos filmes japoneses? Gostava? Não gostava?

TIZUKA – Em Atibaia, quando eu era criança, via uma média de dois filmes por semana, porque vinha uma projecionista ambulante de filmes japoneses. Depois, em São Paulo, eu também via muito. Quando eu vim morar no Rio, a coisa dificultou muito. Mas sempre vi os filmes como espectadora comum, não sou uma conhecedora do cinema japonês. Quando fazem uma crítica dizendo que tenho influência, sei lá, do Kurosawa, acho engraçado porque não me lembro de nenhum filme dele. Se existe alguma influência em mim, é do cinema brasileiro. Influência da cultura japonesa, tudo bem, mas não do cinema japonês. Cheguei a ficar preocupada no *Gaijin*, porque havia cenas japonesas e eu queria que o espectador japonês pensasse que tinham sido filmadas no Japão.

FC – Eu não sou espectador japonês, mas vi muito filme japonês, e acho que essas cenas têm uma iluminação, sei lá, uma cor diferente das outras seqüências e que lembram muito o cinema japonês.

TIZUKA – Os próprios japonese acham que eu filmei no Japão...

FC – Fale um pouco agora da música de John Neschling.

TIZUKA – Eu queria que fosse uma mistura de música japonesa, italiana, brasileira, tudo junto. Achei que o Neschling podia funcionar, na medida em que tem uma formação erudita e também um conhecimento de música popular e poderia ser, como foi, muito feliz na trilha sonora.

FC – O filme custou caro em relação ao orçamento médio dos filmes brasileiros?

TIZUKA – Na época, era acima da média, mas não chegava a superprodução. Estava orçado para doze milhões, enquanto a média era oito. Mas já tinha

Kyoko Tsukamoto, Jiro Kawarasaki, Kaneko e Celso Saiki. Gaijin-*1980 de Tizuka Yamasaki*

sido feito *Guararapes* por quarenta e mesmo *Bye Bye Brasil* falava em vinte.

FC – Perguntei isso porque a maioria das pessoas fica muito impressionada com as seqüências da chegada do navio e da guerra russo–japonesa, apontadas como exemplo de superprodução. Como você resolveu essas seqüências?

TIZUKA – O que gastamos na chegada do navio foram treze ônibus para transporte da figuração e dinheiro do almoço deles. Ficamos procurando um navio parecido com o *Katsumaru* e acabamos descobrindo que o cargueiro do Lóide era semelhante. O problema maior era o dia que o navio ia ancorar, quantos dias ia ficar no porto e como botar aquela gente toda lá dentro. E esse navio ia ancorar no porto moderno de Santos – o porto antigo não tinha profundidade adequada. Foi muito mais um trabalho de produção. Não podia errar, era uma vez só e tá acabado. Lembro-me de que chamei um amigo arquiteto para planejar a chegada dos quinhentos figurantes. Quando cheguei no porto, às 5:30 da manhã, pensei: vai dar tudo errado. Mas apareceu até um guindaste à minha disposição servindo de grua – quando o navio aparece andando é o guindaste que está andando. Às 10:30 começamos a rodar e às 16:30 estava todo mundo voltando pra São Paulo. Um técnico me disse que, em vinte anos de cinema, nunca viu coisa mais organizada. Já a seqüência da guerra foi transada mais através dos figurinos, da cenografia e da interpretação.

FC – Por que você escolheu atores japoneses e não *niseis* de São Paulo ou imigrantes?

TIZUKA – Eu queria que os atores japoneses tivessem o impacto que os imigrantes tiveram ao chegar no Brasil. Isso, atores *nisei* não poderiam me dar, além de serem muito poucos. Por outro lado, abriria uma oportunidade de comercialização no Japão, por ter atores japoneses.

FC – Como você selecionou o Jiro e a Kyoko?

TIZUKA – Cheguei a Tóquio com alguns endereços de agências e empresários de atores. Vi fotos, li currículos e quando me interessava, marcava uma entrevista. Entrevistei umas sessenta pessoas. A única pessoa que vi trabalhando foi o Jiro. Como, apesar de ter gostado da entrevista dele, achei-o um pouco velho para o papel – fui de noite a um teatro onde ele estava representando *Macbeth*; fiquei impressionadíssima. Só faltava ele ler o roteiro para ver se estava a fim. Ele terminou a peça à 1 hora da madrugada. Às 8 da manhã a gente se encontrou e já querendo. Já a Kyoko me impressionou muito no papo. Achava a cara dela um pouco sem expressão, mas o papo foi ótimo.

FC – Filme pronto, vamos falar do lançamento. Como foi a receptividade da colônia japonesa?

TIZUKA – Antes de terminar o filme, eu fiz uma sessão em banda dupla para os atores sacarem que o trabalho estava em andamento. Nesta época, correu um boato de que a liderança da colônia tinha visto o filme, e que era muito ruim. A primeira exibição pública foi na ABI no Rio e a segunda no MASP em São Paulo. E pintou parte desta liderança. Foi um negócio incrível: aplaudiram durante muito tempo e eu fiquei emocionadíssima. Aí, o filme foi lançado em São Paulo e premiado em Gramado. Comecei então a aparecer de vez em quando nos cinemas, porque as pessoas me diziam que tinha fila no Astor, sei lá. . . Um dia passei por lá às 6 horas da tarde e vi uma fila imensa. . . Em plena avenida Paulista. Comecei a perceber que muita gente que não se deslocava do bairro da Liberdade, começou a sair para ver o filme. Outra coisa engraçada é que na primeira semana havia mais ou menos metade de japoneses e a outra metade de brasileiros. Depois, a percentagem dos japoneses foi diminuindo e a dos brasileiros aumentando. Isso me animou, porque já estava pensando no Rio, onde não tem colônia japonesa pra me segurar. Enquanto eu estava em Berlim, foi feita em SP uma sessão para a liderança econômica japonesa e parece que o resultado foi o melhor possível. A frase mais falada foi: "nós não acreditávamos que vocês terminassem o filme". Coisa interessante, eu acho que aqui não se discute o problema da cara estrangeira, do *gaijin* – que é um problema brasileiro. No cinema, por exemplo, o Jorge Bodansky fez *Os Mucker*, sobre uma colônia alemã religiosa, mas não a relacionou com o resto do Brasil. Era, aliás, uma colônia que não queria se relacionar. *Aleluia Gretchen*, do Silvio Back, é a mesma coisa. E a colônia italiana? A portuguesa?

FC – Você já sofreu discriminação racial?

TIZUKA – Duas vezes, aqui no Rio de Janeiro. Uma vez foi em 73, na avenida Rio Branco, defronte da Escola de Belas Artes. Tinha um aleijado que pintava com os pés. Me agachei perto dele, comecei a perguntar coisas e a fotografar. Aí uma mulher começou a gritar histericamente que eu era estrangeira: "ela está roubando nossas coisas, tem de expulsar ela daqui. . ." Juntou gente, tive até de mostrar minha identidade para provar que era brasileira. A outra vez foi há pouco tempo, numa batida de carro. Abriu o sinal, um carro bateu no meu, aquela confusão, aí uma mulher começou a falar que eu estava errada porque era estrangeira, não sei o que mais. . .

FC – Como foi a reação da colônia ao final do filme, que de certo modo prega a integração do imigrante sob a bandeira das reivindicações sociais? Você nunca pensou em outro final?

TIZUKA – Uma semana antes da estréia me deu uma paranóia de que a colônia ia odiar o filme por causa da proposta final. Fiquei realmente apavorada com isso. Cheguei a pensar num outro – ela se casava com outro japonês, depois encontrava o Antonio Fagundes, apresentava o marido para ele e partia pro interior. Mas tanto não gostava desse final, que o abandonei ainda durante as filmagens.

FC – Você é sócia de uma companhia da qual já foram lançados dois filmes no mercado: *Gaijin* e *J. S. Brown*. Um fez sucesso, o outro não. Alguns dos grandes problemas do cinema nacional são a distribuição, a exibição, a divulgação. . . Como acha que essas coisas deveriam funcionar?

TIZUKA – Acho que cada filme tem de ter um tipo de lançamento, *J.S. Brown*, por exemplo, acho que foi muito mal lançado, pela escolha das casas. Deveria ter pego apenas uma ou duas. Já com *Gaijin*, a coisa foi bem melhor. Quase surgiu até um problema político, porque a Cooperativa achava que tinha de ser o circuito dela e foi preciso muitas reuniões para convencê-los de que, para o filme, o circuito Severiano era melhor. No Rio, o circuito melhorou muito depois do prêmio em Cannes, mas em São Paulo, na semana do prêmio de Gramado, o Serrador me tirou o cinema Ipiranga, e acabou perdendo dinheiro. Foi pressão da Warner Brothers porque era Semana Santa e ela queria lançar *A Vida de Cristo*.

FC – Queria saber agora um pouco sobre a carreira de *Gaijin* nos festivais de Cannes e Berlim.

TIZUKA – Em Berlim, o filme tinha sido convidado para a mostra competitiva, mas só passou na informativa. Quando cheguei lá, descobri que não entrou porque tinha chegado atrasado, ficou cinco dias rolando no aeroporto e ainda por cima com legendas em inglês. Passou desapercebido. O que pude fazer foi convidar o máximo de pessoas ligadas ao festival de Cannes. Assim, o Louis Marcorelles do *Le Monde* viu, e o Claude Antoine também. . .

FC – Esse último se considera o pai do cinema brasileiro na Europa. . .

TIZUKA – O padrasto seria a expressão mais adequada. Aí o filme passou no Festival da Mulher em Paris e agradou bastante. Quando passou em Cannes, já tinha propaganda de boca em boca. Fomos convidados para a Semana da Crítica e a Quinzena dos Realizadores. Preferimos a Quinzena.

FC – Você é a única cineasta brasileira premiada internacionalmente nos últimos anos e que não saiu do núcleo cinemanovista, daqueles diretores que fizeram aqueles filmes. . . Você se considera uma continuadora do Cinema Novo ou se considera outra coisa?

TIZUKA – Tanto eu como as outras pessoas da CPC, entende, nós aprendemos com o pessoal do Cinema Novo. Agora, eu acho que *Gaijin* não tem nada a ver com Cinema Novo.

FC – Terminando, o que você vai fazer agora em seguida?

TIZUKA – Vou ser produtora executiva do próximo filme da CPC, um filme urbano sobre a juventude carioca dirigido por Lael Rodrigues. Como diretora, tenho um projeto caro sobre a Revolução de 30, um fato verídico, mas ainda é segredo de Estado.