

Cineastas de Invenção no Exílio Londrino: Uma entrevista a Laurie Gane

Thaís Folgosi

Universidade de São Paulo (USP), Brasil
thaistfolgosi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7192-7071>

Felipe Abramovictz

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
fabramovictz@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-1459-7568>

Mateus Araújo

Universidade de São Paulo (USP), Brasil
mateusaraujoctr@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-4232-5423>

RESUMO Entrevista a Laurie Gane, na qual ele comenta sua trajetória na música, na universidade e, principalmente, no cinema, destacando a sua colaboração com cineastas brasileiros exilados em Londres como diretor de fotografia das longas-metragens de 1971 *Memórias de um Estrangulador de Loiras* e *Amor Louco*, ambas de Júlio Bressane, *Night Cats*, de Neville de Almeida, e *O Demiurgo*, de Jorge Mautner. Gane também evoca sua relação com o cinema experimental inglês nas décadas de 1960 e 1970, e com a cena contracultural londrina.

PALAVRAS-CHAVE Cinema Brasileiro Moderno; exílio; Júlio Bressane; Jorge Mautner.

Como se sabe, Londres foi, junto com Paris e Nova York, um dos maiores polos de atração para artistas brasileiros forçados ao exílio pelo recrudescimento da ditadura no Brasil na passagem dos anos 1960 aos 1970. Muita gente criativa (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Júlio Bressane, Neville de Almeida, Jorge Mautner, Leilah Assumpção, Antônio Bivar etc.) passou por lá na época e ali deu continuidade ao seu trabalho, fazendo filmes, discos, exposições etc. Parte dessa história chegou a nós por depoimentos dos próprios artistas já publicados em

livros, revistas e documentários. Mais raros são os depoimentos de seus parceiros ingleses, que pudessem completar nossa visão daquela experiência coletiva.

No caso dos cineastas, um dos parceiros mais importantes foi o cineasta, músico e filósofo Laurence (ou Laurie) Gane, que atuou, em 1971, como diretor de fotografia em filmes de Júlio Bressane (*Memórias de um Estrangulador de Loiras e Amor Louco*), Neville de Almeida (*Night Cats*) e Jorge Mautner (*O Demiurgo*). Nascido em 1943 e ativo ainda hoje, Gane é um personagem dos mais interessantes em sua múltipla atuação cultural no contexto da contracultura londrina: ali fundou uma banda de rock que se transformaria na lendária *The Yardbirds*, atuou como fotógrafo e técnico de laboratório, pertenceu aos círculos do cinema experimental ligado à *London Film-makers Cooperative*, da qual foi um dos fundadores em 1966, lecionou na *Open University* e no *Royal College of Arts*, publicou um livro de divulgação sobre o pensamento de Nietzsche, e assim por diante.

Numa entrevista realizada em inglês por conversas remotas nos dias 4 e 10 de fevereiro de 2021, e complementada por informações trocadas por e-mails e zaps posteriores, Laurie recompõe seu itinerário plural, rememora seus filmes experimentais *Nodnol* (1971), *Sun-day* (1972) e *Bay Bridge* (1972), seus documentários *What Is a Tree?* (1969) e *Big Bussiness* (1979), sua colaboração com a cineasta galesa Jane Arden em *The Other Side of the Underneath* (1972), e sobretudo comenta, com mais vagar, sua experiência de trabalhar nos filmes de Bressane, Neville e Mautner. As conversas foram alimentadas por sua revisão dos filmes de Bressane e Mautner (dos quais lhe enviamos cópias digitais), e depois traduzidas e editadas por nós, com sua devida anuência.

Parte I. Sobre Laurie e suas múltiplas atividades

Thaís Folgosi, Felipe Abramovictz e Mateus Araújo – Como você gostaria, Laurie, de ser apresentado a quem nos lê?

Laurie Gane – Tenho pelo menos três vidas diferentes: uma na música, outra na Academia, outra ainda no cinema.

TF, FA e MA – Começamos pela música. Nos inícios dos anos 1960, você participou do Metropolis Blues Quartet, embrião do lendário grupo de rock The Yardbirds...¹

LG – Comecei como cantor *folk* aos 14 anos, e continuei muito envolvido com música até os 19 ou 20. Esta banda nasceu comigo e com o vocalista Keith Relf, que já queria batizá-la *The Yardbirds*. No entanto, não topei e sugeri o nome de Metropolis Blues Quartet, que tem uma sonoridade mais tradicional, inspirada pelo Modern Jazz Quartet. Então, acabamos ficando com esse nome e, quando saí, em 1963, eles trocaram para Yardbirds. No início, éramos um trio: Paul Samwell-Smith, Keith Relf e eu, mas logo conseguimos um baterista. Começamos tocando blues nos *folk clubs* (assim como Eric Clapton), pois na época nenhum de nós tinha guitarra elétrica, mas só guitarras acústicas, “Spanish guitars”. Foi lenta a transição para a música eletrônica, era difícil encontrar guitarras elétricas à venda. Fizemos alguns shows, mas nunca gravamos nada. Quando saí, Top Topham entrou na banda, depois Eric Clapton e, mais para a frente, Jeff Beck.

TF, FA e MA – Após sua saída, você continuou na música?

LG – Não, saí da banda sem arrependimento para seguir meus estudos de filosofia no University College London (1962-5) e depois no King's College (1966-8), também em Londres. Depois de entrar na universidade, me afastei da música por um bom tempo e cheguei a vender minha guitarra. Nos anos 1970, encontrei na Califórnia um cara chamado Captain Beefheart, que tinha uma sonoridade única, bem estranha.² Adorei suas músicas, nos tornamos amigos. Seu disco *Trout Mask Replica* (1969) e este encontro pessoal me fizeram querer voltar para a música. Tínhamos muitas ideias juntos. Lembro que ele fez uma canção chamada “Nowadays a woman's gotta hit a man” [lançada no álbum *Clear Spot*, 1972] para a minha namorada de então, que era muito ligada aos movimentos feministas de esquerda e conversava muito com ele sobre a relação entre os sexos. Só que ela a detestou... Hoje, décadas depois, aposentado da universidade, vivo no norte do País de Gales, em uma ilha chamada Anglesey. Tenho aqui um estúdio musical grande, que recebeu bandas de toda parte, e me permitiu desenvolver meus próprios

¹ Banda britânica de blues-rock, foi um dos grupos mais influentes da cena até o fim da década de 1960. Fundada em 1962, teve Gane como integrante de uma das primeiras formações, junto com Paul Samwell-Smith, Keith Relf, Jim McCarty e Chris Dreya, ainda com o nome Metropolis Blues Quartet.

² Don Glen Vliet (1941-2010). Ver: <https://beefheart.xyz/argue/argue7273/nose.html>.

projetos musicais, como um trio de *blues*, o projeto Kurz. Na verdade, desde que parei de dar aulas em tempo integral, voltei a me dedicar mais à música popular. Além disso, nos últimos anos tenho-me dedicado à direção de alguns videoclipes (como do tema “Coming of Grace”, do Dr. Robert, de 2003) e estou preparando uma exposição individual (intitulada “Face”) de algumas fotos recentes numa cidade vizinha (Bangor), no The Bangor Arts Initiative.

TF, FA e MA – Conte-nos sobre a sua trajetória acadêmica e sua experiência de professor universitário.

LG – Terminados os meus estudos de filosofia, lecionei de 1969 a 1973 na Open University, uma instituição de ensino à distância criada pelo governo inglês em 1969 e muito ativa até hoje. Depois trabalhei de 1973 a 1998 como professor em tempo integral no Royal College of Art, um espaço privilegiado em que dei cursos sobretudo de Estudos de Mídia. Era uma instituição de pós-graduação, com cerca de seis estudantes por professor, que financiou viagens e projetos meus. O RCA empregava artistas como professores e tinha uma escola de cinema com um estúdio de filmagens, então eu os convenci a fazer também um estúdio de som. Cheguei a coordenar lá, por anos, um programa semanal, convidando pessoas muito diferentes para dar palestras. Pelas minhas conexões com os Yardbirds, eu conseguia levar muitos músicos e artistas que conhecia, como Pete Townshend dos The Who, ou Brian Eno, produtor musical e membro dos Roxy Music etc. Mesmo que o RCA não tivesse propriamente um departamento de música, os estudantes se interessavam pelo assunto. Depois da aposentadoria, só vez por outra dou alguma palestra.

TF, FA e MA – E como se deu o seu primeiro contato com o cinema?

LG – Comecei a me envolver com o cinema ao entrar na universidade. Ali, eu e meus amigos participávamos de um clube de cinema onde projetávamos filmes de Truffaut, Godard, Fellini, Antonioni, Pasolini etc. O cinema britânico da época era como o dos Ealing Studios fazendo comédias para a família, sem grande interesse.³ Basicamente, os cinemas que nos interessavam nos anos 1960 eram o francês, o italiano, o alemão e o sueco. Não assistíamos a filmes de Hollywood, que soava na época como um palavrão. Víamos filmes de Ingmar Bergman, de japoneses

³ Ealing Studios é uma produtora e um estúdio cinematográfico localizados no bairro de Ealing, próximo a Londres, criado em 1902 e ainda em atividade.

como Akira Kurosawa e Nagisa Oshima, que nos influenciaram, ou, um pouco mais tarde, de diretores alemães como Wim Wenders. Mas creio que os franceses foram provavelmente os primeiros a causar um grande impacto no Reino Unido: François Truffaut, Jean-Luc Godard... Ao assisti-los, quis fazer cinema. Comecei como fotógrafo de cena num filme em 35mm, co-dirigi um outro em p/b com a norte-americana Barbara Riddle, que ficou em Londres por um ano, cujo título *Nodnol* (1971) era um anagrama de Londres, trabalhei com cineastas brasileiros e fiz um par de filmes em 16mm. Depois, cheguei a assumir a “segunda unidade de câmara” num outro filme em 35mm, no qual adorei participar, uma longa-metragem muito estranha chamada *The Other Side of The Underneath* (1972), dirigido pela multiartista e feminista galesa Jane Arden.⁴ Tinha ótimas atrizes (como Sheila Allen) e um roteiro prévio, mas era muito anárquico e antissistema. Vale muito a pena vê-lo, ele diz muito sobre aquela época.

TF, FA e MA – Conte-nos mais sobre essa experiência.

LG – Foi muito divertido participar naquela experiência. Muitas coisas aconteceram nas filmagens. O ato sexual e o uso de drogas eram reais, as pessoas não estavam fingindo. Várias cenas foram filmadas sob efeito de ácido, o que às vezes prejudicava nossa capacidade crítica. Havia pessoas de diferentes grupos sociais trabalhando juntas: gente rica aristocrática, uma ou duas pessoas pobres, algumas de classe média e uma ou duas com um viés socialista. Uma grande mistura. Havia muita loucura ali, e também algumas boas atuações de pessoas agindo como loucas. Acho que sanidade e loucura não são mutuamente excludentes, somos todos um pouco loucos e um pouco sãos. É apenas uma questão de como a felicidade existe ou se a sua loucura é ou não socialmente aceitável.

⁴ O nome de Gane está grafado como “Larry Gane” nos créditos da longa-metragem.



Imagem 1: Penny Singler e Sheila Allen em *The Other Side of the Underneath* | © Jane Arden (captura do filme).

TF, FA e MA – Você teve alguma relação com o movimento antipsiquiátrico?

LG – Sim, tive uma longa relação com a psiquiatria em minha vida, por influência de uma namorada que trabalhava na área e também por um interesse profissional, que passou por vários autores, de Freud e Lacan a Foucault e Derrida. Numa outra vida eu poderia ser analista, ganharia mais do que na filosofia [risos]. Certa vez, fiz uma curta chamada *What is a Tree* (1969) com um norte-americano extravagante, o Sam (cujo sobrenome estou esquecendo), que viajava pela Europa numa Kombi e que conheci em Londres. No filme, perambulávamos e, em meio a entrevistas um pouco maiores, perguntávamos para várias pessoas o que é uma árvore. Entrevistamos muitas pessoas interessantes, como John Lennon, um biólogo famoso chamado Julian Huxley (que definiu a árvore como “um biosistema ecológico”) e dois expoentes da antipsiquiatria, Ronald D. Laing e David Cooper. Laing escreveu um livro muito influente chamado *O Eu Dividido* [*The Divided Self*, 1960], onde analisou a esquizofrenia como algo causado socialmente, pela família. Para ele, você não nasce, mas se torna esquizofrênico, por não conseguir

lidar com a compleição social em sua família. Ao ouvir nossa pergunta sobre a árvore, ele fez uma pausa e disse: “acho que não posso responder essa pergunta”. Esta resposta entrou na montagem final. Quanto a Cooper, passamos na casa dele, que abriu a porta em lágrimas, e nos pediu para esperá-lo meia hora. Entramos, nos sentamos na sala e meia hora depois ele reapareceu perfeitamente normal para a entrevista! Então você tem que ser um pouco louco para se interessar pela loucura. Todos nós éramos um pouco loucos, alguns mais do que outros...

TF, FA e MA – Havia uma cena artística movimentada em Londres naquela época? Era também, em torno de 1968, um momento de muita contestação política, não?

LG – Sim, foram tempos muito interessantes, mas de muitos privilégios: por volta de 1965, apenas cinco a oito por cento dos jovens entrava nas universidades. Então, para quem completava a universidade, a questão não era lutar para ter um emprego, mas escolher qual deles se queria. Nasci durante a guerra, em 1943, e me lembro de não termos comida suficiente na mesa. Mas quando chegaram os anos 1960, tudo havia mudado e muitas coisas estavam realmente prosperando, com ações como a Open University, por exemplo, onde lecionei. Naquela época, a maioria dos meus amigos era do Partido Comunista.

TF, FA e MA – Você frequentava a cena cinematográfica da época? Por exemplo, o Electric Cinema?⁵

LG – Sim, entre outros. Havia também ótimos shows de luzes, os chamados “Liquid light shows”.⁶ Antes do filme, sempre havia um show, que por vezes acabava em fogo, pois vários filmes antigos que se usavam eram 35mm, às vezes em nitrato, material inflamável e perigoso. Se ficam muito tempo no projetor, pegam fogo. Além do Electric Cinema, havia muitos cinemas, como o Academy em Oxford Street, o Screen on the Green, o Everyman Cinema, que ainda existe em Hampstead... Vários não existem mais. Os cineclubes costumavam atuar nas universidades, não nas salas comerciais. Meus amigos viam uns seis filmes por semana,

⁵ Cinema fundado em 1903, localizado na Portobello Road, bairro de Notting Hill (Londres). Nas décadas de 1960 e 1970, promoveu inúmeras sessões de filmes experimentais, tornando-se um ponto de encontro e debate.

⁶ Performances que incluíam experimentações com projeções criadas em tempo real, com ampla diversidade de materiais e cores. Ações de grande destaque na segunda metade da década de 1960, eram frequentemente acompanhadas por performances teatrais de vanguarda, apresentações de música eletrônica ou da cena do rock psicadélico.

às vezes muito diversos, e em salas diferentes. Era um outro ambiente cinematográfico, muito vital, e por vezes havia também performances na frente da tela, como nas projeções de filmes de Andy Warhol. Eu me lembro de alguém matando uma galinha no palco numa projeção de filmes de Kurt Kren [1929-98], um cineasta austríaco de vanguarda muito louco: você podia ver coisas inimagináveis em seus filmes.⁷ Muito disso foi inspirado pelos surrealistas, como o Luis Buñuel de *Um cão andaluz* (1929), com imagens muito anárquicas e perturbadoras.

TF, FA e MA – Encontramos na base de dados do BFI uma menção a um filme de sua autoria intitulado *Sun-day* (1972), com música composta por Terry Riley.⁸

LG – Eu o imaginava perdido! *Sun-day* foi filmado em Berkeley, na Califórnia. Lembra um pouco *Wavelength* (1967), de Michael Snow. Trata-se de um zoom muito lento sobre uma imagem abstrata de cores vivas que variam. Se quiserem colocar um rótulo, poderiam chamá-lo de “psicodélico”. Na mesma época fiz outros filmes na Califórnia. Um deles, não tão psicodélico, de uns quatro minutos, se chama *Bay Bridge* e se inspira no cineasta experimental Scott Bartlett [1943-90], radicado em São Francisco. No filme, atravesso de carro a Bay Bridge (que liga São Francisco a Oakland), apontando para o céu uma lente grande angular olho de peixe (que produz uma imagem não retangular, mas circular), de modo que a estrutura da ponte pareça uma série de combinações abstratas, como num caleidoscópio, ao som de “Gimme Shelter”, dos Rolling Stones. Fiz estes dois filmes em uma única tomada de três ou quatro minutos, com o mesmo princípio e um estilo parecido. Eu não precisava montar, era fácil fazê-los com minha Éclair Cameflex, uma câmera maravilhosa com dois carretéis, um para filmes de 16mm e outro para 35mm. Era só apertar um botão e escolher a bitola, dava até para filmar em Techniscope.⁹ Em todo caso, nunca filmei em 35mm, era muito caro. Todo o meu trabalho era financiado por mim mesmo. Se fiz alguns filmes de 16mm em dois ou três anos, tive que parar um pouco ao virar professor de filosofia em tempo integral. Hoje penso em filmar novamente.

⁷ Em 1970, Kren foi a Londres apresentar seus filmes no International Underground Film Festival, realizado no National Film Theatre em parceria com a London Filmmakers' Co-op, da qual Kane era membro. Ver: https://www.luxonline.org.uk/histories/1970-1979/underground_festival.html.

⁸ Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6cdb3cfa>.

⁹ Formato introduzido em 1963 pela Technicolor Italia.

TF, FA e MA – Nestas idas aos EUA você ficou quanto tempo?

LG – Fiquei só um mês, filmando. Anos depois, consegui algum dinheiro com um norte-americano milionário, chamado Mike, que vivia na Flórida e queria produzir filmes críticos ao governo e à política estadunidenses. Concebi então um documentário sobre a relação entre grandes negócios, empresas multinacionais e o governo, obtive algum dinheiro de Mike e organizei uma pequena equipe. A BBC emprestou seu nome (o que abriu portas), ainda que não nos financiasse. Conseguimos algumas entrevistas boas com presidentes de grandes corporações, como *ExxonMobil*, *Honeywell* e *General Motors*. Fazíamos perguntas estratégicas e os deixávamos falar longamente. O filme se chama *Big Business* (1979), foi rodado em p/b, em 16mm, tem uns 40 minutos, e hoje deve ser um documento histórico interessante, embora eu não o tenha mais revisto depois que o dirigi.¹⁰ Levei apenas um operador de câmara comigo, fiz o som e conduzi as entrevistas. Algumas perguntas eram sobre poluição, que já se discutia na época. Foi exibido no *National Film Theater*.

TF, FA e MA – Conte-nos sobre o seu envolvimento com a *London Film-makers Cooperative* entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970.¹¹

LG – Fui fundador e membro da cooperativa de cineastas de Londres. Então, um amigo meu, Malcolm Le Grice, professor em uma faculdade de arte e cineasta, conseguiu dinheiro de um milionário excêntrico para montar um laboratório de revelação de filmes e um pequeno espaço de exibição para que pudéssemos fazer, revelar e projetar nossos filmes. Isto facilitou tudo, não precisávamos mais recorrer a laboratórios comerciais e podíamos fazer mais filmes, cujo custo caiu para um quarto do que era antes. Le Grice, Peter Gidal, Fred Drummond e eu estávamos todos fazendo uma espécie de filme estrutural e minimalista em *loop*, então você podia trabalhar com três ou quatro minutos de filme e exibi-lo pelo tempo que quisesse, ou então montá-lo. Quase sempre curtos e

¹⁰ Na base de dados do British Film Archive, o nome de Gane consta como "Laurence Gane" e a fotografia é de Alan Shepherd. Ver a sinopse e a ficha técnica em: <http://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150090038>.

¹¹ Também referida como London Film-makers' Co-op (ou LFMC), fundada em 1966. Integravam o grupo no fim da década de 1960 os britânicos Bob Cobbing, Raymond Durnat, John Latham, Paul Francis, Malcolm Le Grice, David Curtis e os norte-americanos, na época radicados em Londres Stephen Dwoskin e Harvey Matusow. Ver: <http://festivalcinesevilla.eu/en/news/first-decade-london-film-makers-co-operative> e https://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/london_film-makers_co-op.html.

mudos (sobretudo por razões econômicas), os filmes traziam basicamente experimentações visuais. A cooperativa de cineastas de Londres funcionou por uns trinta anos, desde 1966 até ao fim dos anos 1990. Mas os filmes não eram feitos para divertir ou entreter o público, alguns eram experiências realmente penosas.

TF, FA e MA – Você se lembra de ter colaborado em projetos ligados a essa geração de cineastas experimentais, do dito cinema estrutural, como você citou?

LG – Na verdade, eu fazia essencialmente a revelação de outros filmes meus. Eu participava da Cooperativa, mas não estava “filosoficamente” sintonizado com os cineastas dessa geração.

Parte II. Sobre o trabalho com Júlio Bressane

TF, FA e MA – Você teve algum contato com o cinema brasileiro antes de 1970?

LG – Para mim, o cinema sul-americano estava apenas começando nos anos 1960. Dos filmes brasileiros, conhecíamos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, cineasta que teve bastante impacto em certos ambientes cinematográficos naquela época e um pouco depois, mas foi perdendo visibilidade com o passar do tempo.

TF, FA e MA – Como você conheceu Júlio Bressane, Neville de Almeida e Jorge Mautner em Londres?

LG – Primeiro, conheci Gilberto Macedo, que morou comigo e minha namorada por uns três meses em nosso apartamento londrino.¹² Ele tinha um roteiro de filme baseado em *Alice no País das Maravilhas*, do qual chegamos a filmar algumas cenas numa loja de departamentos, que seria o ‘país das maravilhas’ [risos]. Mas não o finalizamos, por falta de dinheiro... Naquele tempo era caro realizar um filme. Talvez ele até tenha terminado depois, não sei. Acho que depois ele se tornou

¹² Montador das longas londrinas de Júlio Bressane e Jorge Mautner, Gilberto Macedo foi assistente de montagem de *O Circo* (Arnaldo Jabor, 1965), co-montador de *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *Dramática Popular* (Geraldo Sarno, 1969), fez a direção de som de *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), além de ter sido o montador de *Dezesperato* (Sérgio Bernardes, 1968) e o assistente de direção em *Copacabana Me Engana* (Antônio Carlos Fontoura, 1968). Depois de sua passagem por Londres, se estabeleceu no México onde foi montador de cerca de 25 filmes produzidos pela UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

montador. Nos trabalhos em que colaboramos, tínhamos muitas discussões sobre o que estávamos fazendo, algumas delas tão acaloradas que quase acabavam em briga. Foi através dele que conheci Júlio, Neville e Jorge. Eles vieram para Londres por conta da situação política no Brasil. Nos divertimos muito juntos. Fui conhecendo-os um a um, e passei de mão em mão. Quando Gilberto me apresentou Júlio, eu não conhecia nenhum de seus filmes anteriores, mas ele me pareceu de cara alguém muito entusiasmado, muito intenso, como todo bom cineasta precisa ser. Você tem que ter uma visão. E ele definitivamente tinha uma: sabia onde estava e qual era sua inspiração. Ao trabalhar com ele, pude sentir sua energia.

TF, FA e MA – Como você se envolveu com o filme *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971)?¹³ E como foram as filmagens?

LG – Foi por acaso que me envolvi com o filme, pois Júlio precisava de um operador de câmara e diretor de fotografia, mas tinha um orçamento mínimo, com quase nenhum dinheiro. No entanto, fiquei feliz em colaborar mesmo sem dinheiro. Funcionou, pois fizemos o filme. Assumi por acaso a direção de fotografia, talvez por gostar de fotografar com luz natural, sem nenhuma iluminação extra... A estratégia era pragmática: eu filmava uma coisa, dávamos uma olhada e Júlio então dizia: “está ótimo, prossiga dessa maneira”. Ele era muito rápido. Não tínhamos muito tempo e nem uma grande equipe, então não conseguíamos controlar o set tão facilmente, embora não houvesse drogas e nem mesmo álcool nas filmagens.

TF, FA e MA – E como foi rever o filme, após tantos anos, nesta cópia digital cujo link lhe enviamos?

LG – Foi uma experiência curiosa. Algumas coisas do filme eu gostaria de ter feito de um modo diferente, outras me agradaram muito. Não tive o controle suficiente da imagem, pois trabalhávamos de modo muito rápido. Alguns planos ficariam melhores com tripé, outros com uma

¹³ Neste primeiro filme do exílio londrino de Bressane, acompanhamos o protagonista (interpretado por Guará Rodrigues) assassinando em série diversas jovens loiras, antes de aparecer no fim, já velho, escrevendo suas memórias. Afora exhibições pontuais em mostras ou retrospectivas, o filme não foi lançado no circuito comercial. Antes de exilar-se, Bressane já realizara *Lima Barreto: Trajetória* (1965), *Bethânia Bem de Perto* (co-direção de Eduardo Escorel, 1966) *Cara a Cara* (1967), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), *O Anjo Nasceu* (1969) e os seus filmes na produtora Belair, *Barão Olavo, o Horrível* (1970), *A Família do Barulho* (1970) e *Cuidado Madame* (1970).

outra lente, ou numa outra hora do dia, para ter uma luz mais adequada, mas não tínhamos o luxo de escolher exatamente quando e como filmaríamos. Era tudo meio amador, não tínhamos dinheiro para uma iluminação estável de interiores ou para lentes caras que nos dessem um controle total da distância focal. Não dispúnhamos de nada disso, e esta carência técnica ditou nossa estética. Então houve muita improvisação. Júlio sempre dizia: “não importa, não tem problema”.

TF, FA e MA – Apesar destas limitações orçamentárias, você se lembra de alguma decisão de lente, luz, ângulo ou enquadramento tomada por você?

LG – Na verdade, Júlio me dizia o que queria ver e eu trabalhava para obter o que ele vislumbrara. Alguns diretores querem olhar no visor para ver exatamente o que você vai fazer. Júlio até fazia isto de vez em quando, mas em geral deixava por minha conta. Mesmo assim, não tive muita margem de escolha para fazer desse jeito ou de um outro. Eu não dizia: “vamos filmar em contraluz” ou “vamos filmar no escuro”. Não tínhamos muito tempo nem muito dinheiro, mas no fim das contas acabamos criando uma estética. Revendo o filme, fica claro que ele tem uma fisionomia própria, que resultou não só da fotografia como também de sua concepção, de seu roteiro e de sua montagem. Júlio parecia já ter tudo planejado em sua cabeça.

TF, FA e MA – Bressane considera que você foi muito importante para o aspecto visual do filme e que você compreendeu muito bem o que ele queria.

LG – Fico feliz em saber. Trabalhamos bem juntos, nunca nos desentendemos e nunca deixei de executar o que ele pedia. Mas de modo geral, exceto em documentários, gosto de ter mais controle do que estou fazendo, particularmente com a luz. Acho que não usamos nenhuma luz artificial. Então tive que fazer o possível com a luz disponível. Como fui fotógrafo *still* antes de trabalhar em cinema, eu tinha sensibilidade para a coisa e alguma experiência, pois todas as minhas fotografias eram feitas também com luz natural. Nunca usei iluminação artificial. Hoje em dia ela é muito barata e simples, mas naquele tempo era um luxo e por vezes bem perigosa de se usar.

TF, FA e MA – Bressane falou sobre algumas filmagens que vocês teriam feito juntos no Museu Britânico e no Museu de História Natural de Londres, antes de rodarem as *Memórias...*

LG – Sim. Um dos filmes inspiradores para mim foi *La Jetée* (1962), de Chris Marker. Um filme extraordinário, composto só de imagens fixas, com exceção de uma única, um plano breve em que há um movimento da atriz ao acordar. Algumas imagens de *La Jetée* foram feitas em um Museu de História Natural, e isso inspirou aquelas filmagens nossas.

TF, FA e MA – **Você e Bressane chegaram a compartilhar a operação da câmara na longa?**

LG – Sim, acho que ele operou também, e eu creio ter sido um diretor de fotografia muito *low profile*. Ele era o diretor e a visão era a dele, eu apenas o ajudava a obtê-la. Além disso, não posso reivindicar qualquer influência artística séria sobre o filme, exceto talvez um pouco de seu visual, pois não estive envolvido na montagem e esta pode ser tão importante quanto a filmagem.

TF, FA e MA – **E quanto às locações do filme? Foram todas em Notting Hill?**

LG – Acho que foram basicamente em Notting Hill (onde Nicholas Roeg e Donald Cammell haviam feito um filme excelente com Mick Jagger, chamado *Performance*, de 1970), e também um pouco nas ruas do sul de Londres, mas não saberia dizer-lhes onde exatamente. Eu me lembro de que filmamos alguns interiores em Kensington, mas não saberia precisar onde foi, nem na casa de quem. Na época, eu morava no sul de Londres. Quanto ao lago, como estávamos em Kensington, deve ser o do Hyde Park...



Imagem 2: O estrangulador (Guará Rodrigues) em ação em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* | © Júlio Bressane (captura do filme).

TF, FA e MA – Como foi trabalhar com Guará Rodrigues?

LG – Não tive grande interação com ele nem com os outros atores. Eu tinha que estar muito concentrado na câmera, para não errar. Não é como agora, onde não custa nada filmar. Toda vez que você pressionava o botão, precisava ter certeza de que obteria bons resultados, pois o processo era muito caro. Então eu sempre me preocupava com o aspecto técnico. Hoje é muito diferente... Eu estava aprendendo um pouco sobre edição de vídeo na semana passada, trabalhando com imagens de rostos, cortando, fundindo, sobrepondo, com uma facilidade e um controle inimagináveis há quarenta anos. Lembro de ter conhecido em Londres uma cineasta norte-americana chamada Carla Liss, que fez um filme simplesmente com uma centena de planos de rostos.¹⁴ Ela talvez tenha

¹⁴ Carla Liss (1944-2012), cineasta americana, que após colaboração com Jonas Mekas, foi importante colaboradora da London Film-maker Co-operative desde o fim de 1968, quando se mudou para Londres e se tornou responsável pela distribuição dos filmes produzidos por iniciativa da LFMC. Ver https://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/london_film-makers_co-op.html.

filmado apenas dois fotogramas de cada um deles. Não há montagem, trata-se apenas da sucessão contínua daqueles rostos. Era difícil fazer essa operação naquela época.

TF, FA e MA – Bressane comentou numa entrevista uma sessão especial para a sua namorada na época e um grupo de amigos dela que eram psiquiatras. Ao verem o filme, eles tiveram compaixão dele, a quem atribuíram alguma psicopatologia.

LG – Ah, me lembro! Os ingleses tendem a atribuí-la aos sul-americanos em geral (risos), que de resto parecem ter uma tradição na psicanálise e na psiquiatria até mais forte do que a nossa. Esta namorada era socióloga e trabalhava no Instituto de Psiquiatria de Londres, no Hospital Maudsley, que era um centro de tratamento de crianças e adultos. Numa triste ironia do destino, foi ela quem acabou sendo diagnosticada esquizofrênica dois anos após entrar ali e passou o resto da vida sem conseguir trabalhar. Nunca mais se recuperou. Quanto ao Júlio, se ele tinha alguma loucura, ela sempre me pareceu muito interessante, e ele provavelmente percebeu também alguma loucura em mim. Ele deve ter pensado: “esse cara é um pouco hiper-racional”.

TF, FA e MA – Bressane disse que você conhecia muito sobre o processo de revelação de filmes.

LG – Você consegue isso sendo um fotógrafo *still*. É o mesmo processo, na fotografia ou no cinema. Eu estava comprometido com o filme em p/b, não me interessava pela cor. Tudo o que fiz sempre foi em p/b. Eu tinha uma pequena sala de montagem e de revelação em minha casa. Quando você está fazendo fotografia *still* é simples, basta um pequeno tanque. Quando você está fazendo fotografia de cinema é um jogo completamente diferente e é por isso que me envolvi com a cooperativa de cineastas de Londres. Acho que tudo o que fiz foram filmes tri-X que têm esse tipo de contraste muito alto, adequado para a fotografia *still* mas não ideal para o cinema. Quando você o usa para uma cena de filme, obtém uma ampliação maior na tela e isso significa que os grãos ficam mais visíveis.

TF, FA e MA – Bressane comentava com você os autores que ele estava lendo na época?

LG – Lembro-me de falarmos de Nietzsche, de quem ele gostava muito, quando eu não o levava muito a sério. Curiosamente, acabei publicando, anos depois, um livro de introdução ao filósofo, encomendado por uma

coleção popular, que acabou sendo bem-sucedido, e está na quarta edição.¹⁵

TF, FA e MA – Anos depois, Bressane realizou três filmes sobre Nietzsche junto com sua companheira Rosa Dias, que se especializou na obra do pensador alemão em sua carreira de filósofa e professora de filosofia.¹⁶

LG – Então eu poderia discutir Nietzsche com ela! Penso que seu pensamento é muito interessante e relevante para o nosso tempo. Mas na época eu estava mais envolvido com Michel Foucault, Jacques Derrida...

TF, FA e MA – Em sua colaboração seguinte com Bressane, *Amor Louco* (1971), notamos a reiteração de primeiríssimos planos...¹⁷

LG – Pelo que me lembro, nosso tempo e nosso controle das condições de filmagens foram novamente muito limitados. Se fizéssemos o mesmo filme hoje com um programa de edição de vídeo, o resultado pareceria muito diferente, pois o nível de controle seria bem mais alto. Havia algo de muito existencial em filmar em película: você não podia simplesmente voltar atrás e refazer. O resultado era o que dava no momento, quer gostássemos ou não, pois o orçamento não permitia refazer mais nada.

TF, FA e MA – E o que você diria hoje sobre os gestos de reflexividade, como nos planos com íris recortadas à mão ou naqueles outros em que você e Bressane aparecem num espelho?

LG – Foram todos decididos pelo Júlio. Eu não dei grande contribuição “visual” ao filme. Basicamente ele tinha as ideias e dizia: “vamos fazer

¹⁵ Laurence Gane, *Introducing Nietzsche: a graphic guide* (1997), traduzido e publicado três vezes no Brasil, sob os títulos *Apresentando Nietzsche* (Relume Dumará, 2006), *Entendendo Nietzsche - um Guia Ilustrado* (Leya, 2014) e *Nietzsche: Um guia gráfico* (Sextante, 2020).

¹⁶ *Dias de Nietzsche em Turim* (Júlio Bressane, 2001), *Nietzsche em Nice* (Júlio Bressane, 2004) e *Nietzsche Sils Maria* *Rochedo de Surlej* (Júlio Bressane, Rosa Dias e Rodrigo Lima, 2019).

¹⁷ Rodado em seis dias em Londres, sobretudo em seu apartamento, mas também em alguns espaços públicos (jardins, ruas, praças), este segundo filme do exílio de Bressane tem uma narrativa menos clara do que sua longa anterior, e uma textura mais fortemente experimental, com várias cenas mostrando suas próprias filmagens, muitos planos com íris fabricadas artesanalmente diante da câmara, vários inserts de filmes amadores da família de Bressane, alternâncias entre silêncios prolongados e irrupções bruscas de comentários musicais variados, ausência de diálogos etc. Seu fluxo de imagens e sons mostra um grupo de personagens não nomeados que evocam uma quadrilha, interagindo em situações pouco definidas, com muitas sugestões de violência (ameaças com revólveres, mutilações e auto-mutilações, homicídio e suicídio), encenadas de modo desdramatizado. Seu título cita André Breton, e seu estilo dialoga aqui e ali com o cinema de vanguarda francês dos anos 1920, mas o resultado tem uma fisionomia muito própria. Este filme tampouco teve circulação comercial.

assim”. Não foi uma “colaboração” nesse sentido. Revendo agora, me reconheci naquele momento do filme, de pé com as patilhas compridas e um fotômetro em volta do pescoço. Eu estava melhor do que aparento hoje. Foi uma experiência estranha topar comigo 50 anos mais novo. Normalmente a equipe técnica não aparece no filme. Habitualmente, ela deve ficar atrás da câmara.



Imagem 3: Laurie Gane em *Amor Louco* | © Júlio Bressane (captura do filme).

TF, FA e MA – Durante as filmagens, Bressane mencionou o ensaio de Michel Foucault sobre a presença do pintor no quadro *Las meninas* de Diego Velázquez?

LG – Sim, disso me recordo. Acho que ele também tirou isso de Godard, como naquela cena em *Acossado* (1959) em que Jean Seberg conversa com J. P. Belmondo sobre estarem atuando num filme. O cruzamento entre o público e os atores é algo que os cineastas começaram a experimentar. Mas no cinema britânico era algo incomum. Era muito transgressor fazê-lo e isso separava filmes comerciais de não comerciais. Isso tinha a ver com Aristóteles, eu suponho, e com o arco do proscênio: não se cruzava a linha entre os atores e o público, porque se quebraria a

ilusão de realidade criada pelo filme. Mesmo em certos filmes radicais como *Um cão andaluz* (1929), cheio de imagens perturbadoras, não se cruzava essa fronteira com o público, em benefício de uma ideia clássica de espetatorialidade. Agora não é mais assim.

TF, FA e MA – Já que você comentou sobre os filmes da vanguarda europeia, lembra de discutir tais referências nos debates que tinha com os realizadores brasileiros? Bressane evoca uma sessão que viu em Londres de *Entr'acte* (René Clair, 1924).

LG – É possível que tenhamos visto, filmes como este eram fáceis de se ver naquele tempo, pois havia um público pagante para eles. Aliás, você conseguia na época ver praticamente qualquer filme em Londres. Agora também podemos, mas tem que ser em casa e pelo *Youtube*. Hoje, não vejo muitos filmes, mas, quando assisto, percebo como eles se tornam parte da nossa identidade, vão ficando em nosso inconsciente. Os sonhos parecem um exemplo disso, pois tendem a ser cinematográficos de certa forma, não? Me pergunto como eram os sonhos antes da invenção do cinema...

TF, FA e MA – E como era a colaboração entre Rosa Dias e Bressane? Ela foi assistente de direção em *Memórias* e em *Amor Louco*, do qual também foi atriz.

LG – Bem, eu não falava português, língua na qual eles conversavam. Minha impressão era a de uma agitação geral, uma hiperatividade. E por ser o único inglês ali, eu me sentia cercado, naqueles interiores e em alguns jardins no fundo de casas, por uma língua que eu não falava. Falo francês e um pouco de espanhol, mas não português. Júlio sempre se esforçava muito para se comunicar no seu inglês, que não era ruim, mas ele ainda estava aprendendo, eu acho. Mas quando se tratava de trabalhar com Rosa, eles pareciam ter uma relação intensa. Se você está fazendo um filme com alguém que é também seu parceiro amoroso, vai ser um momento bem agitado. Na minha lembrança, foi tudo muito divertido e eu não me lembro de brigas. Deu tudo muito certo.

TF, FA e MA – Houve um intervalo de oito meses entre as filmagens de *Amor Louco* e *Memórias*. Você e Bressane mantiveram contato entre as duas filmagens?

LG – Não muito, talvez por causa da língua. Basicamente nos reuníamos quando havia o projeto a se realizar. Depois, nos perdemos de vista por décadas, e fiquei muito feliz ao reatar agora o contato com Júlio, graças a vocês. Cinquenta anos é muito tempo. Foi muito bom falar com ele, por

quem tenho muito carinho. Quando ele vier à Europa, gostaria de encontrá-lo e, se calhar, ele e Rosa podem até filmar em meu estúdio no País de Gales.

TF, FA e MA – Pode nos contar sobre o seu trabalho em *Night Cats* (Neville de Almeida, 1971)?¹⁸ Como era o método de trabalho de Neville?

LG – Não me lembro de *Night Cats* tão bem quanto dos filmes de Júlio. Lembro-me, porém, de ter gostado muito de trabalhar nele. Eu era o único operador de câmara e parte da montagem foi feita na minha sala de montagem. Mas eu só filmei, não editei. Acho que o filme foi rodado apenas com luz natural, não havia nenhuma iluminação artificial. Era um filme naturalista, em 16mm e p/b.

Parte III. Sobre o trabalho com Jorge Mautner

TF, FA e MA – Como foi rever *O Demiurgo* (Jorge Mautner, 1971) depois de tantos anos?¹⁹

LG – Eu me lembrava de ter trabalhado neste filme de Jorge Mautner, de cujo título, porém, já tinha me esquecido, assim como de quase todo o resto, exceto de Caetano Veloso, que filmei em algumas cenas com canções e diálogos. Eu tinha muita simpatia por ele, e gostava muito da sua música. Revendo o filme agora, me lembrei de várias outras coisas, e me surpreendi com sua qualidade em termos de estilo e de contraste de imagem.

¹⁸ O filme retrata um grupo de brasileiros exilados em Londres, que vivem entre a arte e a criminalidade, em meio às dificuldades de adaptação no novo país. Hoje considerado perdido, *Night Cats* foi censurado no início dos anos 1970 e não teve distribuição comercial.

¹⁹ O filme apresenta discursos e versos de personagens históricos e mitológicos, como Satã, Sócrates, o Demiurgo, o Deus Pã, Nietzsche, as amazonas e as bacantes. Segundo Mautner, trata-se de “uma fábula-musical-chanchada-filosófica que retrata muita coisa, em primeiro lugar, a saudade do Brasil”. O elenco traz artistas e personalidades brasileiras então exiladas em Londres: além do próprio diretor, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, Péricles Cavalcanti, José Roberto Aguilar, Leilah Assumpção, Dedé e Sandra Gadelha, Rosa Dias, entre outras. Trata-se do único filme dirigido por Mautner, que também roteirizou *Jardim de Guerra* (Neville de Almeida, 1968) e atuou em *Carnaval na Lama* (Rogério Sganzerla, 1970) e, bem depois, *A Festa* (Ugo Giorgetti, 1989). Por ter sido proibido pela censura no Brasil ainda no início dos anos 1970, *O Demiurgo* não teve circulação comercial, embora tenha sido, uma vez ou outra, exibido por Mautner em suas apresentações musicais.



Imagem 4: Caetano Veloso e Jorge Mautner em *O Demiurgo* | © Jorge Mautner (captura do filme).

TF, FA e MA – E como foi trabalhar com Mautner nas filmagens?

LG – Filmamos tudo com uma câmera Beaulieu, que tinha um carretel de 100 pés. Isto impedia tomadas longas, e foi um fator limitante. Não me lembro bem dos atores, pois me concentrava na fotografia e na imagem do filme, deixando o trabalho com os atores para o cineasta. Mas me lembro de muitas discussões. A abordagem brasileira era muito diferente da europeia, muito mais improvisada. Alguns cineastas gesticulam de forma emotiva para obter do ator a performance desejada. Desconfio de estereótipos culturais, mas penso que existe uma grande diferença entre a personalidade inglesa e a sul-americana. Ao trabalhar com Jorge e os brasileiros, de modo geral, eu percebia claramente esta diferença. Eles eram passionais e envolventes, mas pouco analíticos. Como tive uma formação acadêmica em filosofia, tendo a ser mais analítico, embora não seja tampouco um típico inglês [risos]. Lembro-me também de uma ou duas conversas sobre Nietzsche com Jorge, com quem me dei muito bem, assim como me dei com Júlio.

TF, FA e MA – Você pode falar a respeito da iluminação e das locações em Londres?

LG – Não usamos muitos pontos de luz, só o que já estava ali. Fora a aparência dos atores, não fizemos muitas modificações nos lugares filmados, isto exigiria um orçamento maior do que o nosso. Tudo foi

feito de forma muito econômica. Creio ter filmado *O Demiurgo* inteiro, do início ao fim, mas talvez nem tudo tenha sido em Londres. Lembro-me de filmarmos exteriores em South Bank e talvez na City [centro financeiro e histórico de Londres], além de vários interiores também em casas de amigos de Jorge. Mas não me envolvi na montagem, na mixagem nem na pós-produção. Devo ter preparado os brutos [*rushes*], juntando a cada dia os rolos filmados para vê-los no dia seguinte. E fiz também algumas gravações de som, mas nem sei se a mixagem foi feita em Londres ou já no Brasil.

TF, FA e MA – Embora costumasse e apreciasse trabalhar com filme p/b, você fez fotografia para um filme colorido de Bressane e outro de Mautner. Como foi a experiência com a cor?

LG – Foi realmente uma surpresa e também um experimento. Eu sabia um pouco sobre fotografia *still* em cores, porque tinha trabalhado entre 1963 e 1964 no *Claircolor Laboratories*, um laboratório londrino de revelação de filmes coloridos de fotógrafos de moda e música pop, como David Bailey e outros. Eu passava o dia todo revelando esses malditos filmes, sem muito gosto. Antes disso, eu não havia feito trabalhos a cores por ser muito caro, e também por preferir as imagens em preto e branco. Inicialmente fui inspirado por Henri Cartier-Bresson e outros fotógrafos do século XX que nunca fotografaram em cores. Em todo caso, gosto bastante do visual de *Memórias de um Estrangulador de Loiras* e de *O Demiurgo*, que tendem a escapar do naturalismo. Se você quer apenas que o filme se pareça com a realidade, está perdendo uma oportunidade, pois os filmes deveriam ser sobre como mudar a realidade e não apenas como registrá-la com precisão. É por isso que gosto do visual dos filmes de Dario Argento.

TF, FA e MA – Em *Memórias*, o uso da cor parece mais estudado e rigoroso do que em *O Demiurgo*...

LG – Pode ser, pois Júlio costumava saber exatamente o que queria.

TF, FA e MA – Os brasileiros comentavam a situação política do Brasil? E diziam por que estavam no exílio?

LG – Eles certamente falavam disso entre si, mas não comigo, que não estava muito implicado. O Brasil estava longe, eu só tinha uma visão genérica da conjuntura brasileira e não conversávamos com detalhe sobre seus problemas políticos específicos. Em todo caso, os brasileiros pareciam ansiosos e até um pouco paranóicos com sua situação, não sabiam se e quando poderiam voltar para seu país. Gilberto Macedo

estava muito preocupado, e os outros também pareciam ansiosos com um futuro ainda incerto. Eu percebia que eles tinham vindo para a Inglaterra não para fazer turismo, mas porque os problemas no Brasil eram graves. Tínhamos todos uma posição basicamente parecida, de esquerda, mais comum nos anos 1960 do que hoje, em que muitos derivaram para o centrismo e para a direita. Os partidos comunistas desapareceram, e os fascismos estão voltando.

Filmografia

À bout de souffle (Acossado / O Acossado) [longa-metragem] Dir. Jean-Luc Godard. Georges de Beauregard, Les Films Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinéma-Imperia, França, 1959. 87 min.

Crazy Love (Amor Louco) [longa-metragem] Dir. Júlio Bressane. Inglaterra, 1971. 85 min.

Bay Bridge [curta-metragem] Dir. Laurie Gane. EUA, 1972, filme perdido.

Big Business [longa-metragem] Dir. Laurence Gane. EUA-Reino Unido, 1979, filme perdido.

Copacabana Me Engana [longa-metragem] Dir. Antônio Carlos Fontoura. Difilm, Canto Claro Produções Artísticas Ltda., Brasil, 1968. 93 min.

Deus e o Diabo na Terra do Sol [longa-metragem] Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Brasil, 1964. 118 min.

Dezesperato [longa-metragem] Dir. Sérgio Bernardes. SW Bernardes Produções Cinematográficas, Brasil, 1968. 85 min.

Entr'acte [curta-metragem] Dir. René Clair. Rolf de Maré, França, 1924. 21 min.

La Jetée [curta-metragem] Dir. Chris Marker. Argo Films, França, 1962. 28 min.

Memoirs of a Strangler of Blondes (Memórias de um Estrangulador de Loiras) [média-metragem] Dir. Júlio Bressane, Reino Unido, 1971. 70 min.

Nelson Cavaquinho [curta-metragem] Dir. Leon Hirszman. Saga Filmes Ltda., Brasil, 1969. 13 min.

Night Cats [longa-metragem] Dir. Neville de Almeida. Neville D'Almeida Produções Cinematográficas, Julio Bressane, Reino Unido, 1971, filme perdido.

Nodnol [curta-metragem] Dir. Laurie Gane e Barbara Riddle. Reino Unido, 1971, filme perdido.

O Circo [média-metragem] Dir. Arnaldo Jabor. Sagitário Produções Cinematográficas Ltda., Itamarati, Sphan - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasil, 1965. 40 min.

O Demiurgo [média-metragem] Dir. Jorge Mautner. Kaos Filmes, Reino Unido-Brasil, 1971. 65 min.

Opinião Pública [longa-metragem] Dir. Arnaldo Jabor. Sagitário Produções Cinematográficas Ltda., Verba S.A., Film-Indústria, Brasil, 1966. 78 min.

Performance [longa-metragem] Dir. Donald Cammell e Nicholas Roeg. Sanford Lieberson, Reino Unido, 1970. 105 min.

Sun-day [curta-metragem] Dir. Laurie Gane. EUA, 1972, filme perdido.

The Other Side of the Underneath [longa-metragem] Dir. Jane Arden. Jack Bond Film Company, Reino Unido, 1972. 110 min.

Wavelength [média-metragem] Dir. Michael Snow. Canadá-EUA, 1966-7. 45 min.

What is a Tree? [curta-metragem] Dir. Laurie Gane. Inglaterra, 1969, filme perdido.

Un Chien Andalou (Um Cão Andaluz) [curta-metragem] Dir. Luis Buñuel. Studio-Films, França, 1929. 17 min.

Modern Brazilian Filmmakers in London Exile: An interview with Laurie Gane

ABSTRACT Interview with Laurie Gane in which he talks about his trajectory in music, in the university and, mainly, in cinema, highlighting his work with Brazilian filmmakers exiled in London as a cinematographer for Júlio Bressane's *Memoirs of a Strangler of Blondes* and *Crazy Love*, Neville de Almeida's *Night Cats*, and Jorge Mautner's *O Demiurgo*. Gane also evokes his relationship with the English experimental cinema during the 1960s and 1970s and with London's counterculture scene.

KEYWORDS Modern Brazilian Cinema; exile; Júlio Bressane; Jorge Mautner.