

## GLAUBER ROCHA E GUTIÉRREZ ALEA, EISENSTEIN E BRECHT

Maria Alzuguir Gutierrez<sup>1</sup>

**Resumo:** Em *Dialética do espectador*, Gutiérrez Alea propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, uma combinação entre identificação e estranhamento, tomados como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador. Em texto de 1967, "A revolução é uma eztetyka", Glauber Rocha parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht ao falar em "épica" e "didática". Aqui, se pretende comparar ideias de Gutiérrez Alea e Glauber Rocha, e verificar como encontraram dimensão prática em alguns de seus filmes.

**Palavras-chave:** Teorias dos cineastes; Glauber Rocha; Gutiérrez Alea.

**Contato:** mariagutierrez@usp.br

### Introdução

Em *Dialética do espectador*, livro que é resultado de trabalho para um curso de formação em marxismo realizado por Gutiérrez Alea nos anos 1970, o cineasta propõe uma reunião de Eisenstein e Brecht, uma dialética entre identificação e estranhamento já exercitada em *Memórias do subdesenvolvimento*. No primeiro capítulo, Gutiérrez Alea traça uma história “materialista-histórica” do cinema. Ele distingue dois tipos de cinema popular. Há um popular que corresponde àquilo que é do gosto da maioria e um popular que não se baseia num critério quantitativo. Para Gutiérrez Alea, não se trata do que é aceito pelo povo, mas do que expresse e responda aos seus interesses mais profundos e autênticos.

Dentro de seu traçado rápido de uma história do cinema, Gutiérrez Alea aponta a fecundidade do neo-realismo italiano. Quanto à *Nouvelle Vague*, ele reflete sobre seu caráter antiburguês mas não popular, em que se busca uma revolução na superestrutura sem a necessidade de comover a base. É preciso levar em conta o condicionamento do público. O cinema é antes de tudo diversão, e só cumprindo esta função pode fazer-se instrumento de compreensão do mundo. Gutiérrez Alea se pergunta se é possível prescindir da identificação. Neste sentido é que propõe a reunião de Eisenstein e Brecht,

---

<sup>1</sup> Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP e professora no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Gutierrez, Maria Alzuguir. 2016. "Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 251-260. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

tomando alienação e desalienação como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador.

Em texto de 1967, “A revolução é uma *eztetyka*”, Glauber parece propor a mesma reunião de Eisenstein e Brecht ao falar em épica e didática. Neste momento, superando qualquer idéia de recusa radical da cultura metropolitana, Glauber propõe a utilização desta como instrumento para a compreensão do subdesenvolvimento. A didática tem a função de conscientizar enquanto a épica deve provocar o estímulo revolucionário. Parece-nos possível enxergar nesta ideia a necessidade de um momento de adesão de que nos falava Gutiérrez Alea em seu livro. Para Glauber, se tomadas separadamente, épica e didática tornam-se estéreis. Ao final deste texto, o cineasta reivindica ainda a necessidade do instrumental psicanalítico.

### **Glauber Rocha<sup>2</sup>**

Sobre a noção de épico, Jameson alerta para a superposição das palavras “épico” e “narrativo” em alemão. Reside aí um problema de tradução que pode ter dado margem a diferentes interpretações na difusão do pensamento de Brecht por todo o mundo, lembrando Jameson que o termo épico “de forma alguma envolve as associações elevadas e clássicas da tradição homérica, mas antes algo como monotonia e cotidiano enquanto narrativa ou ato de contar histórias” (Jameson 1999, 69-70). Em Brecht, a ideia de épico se concretiza no uso de recursos narrativos que tornam distanciada a arte dramática, no caráter conhecido e exemplar da fábula. Já em Glauber, há um sentido mais primordial do épico, enquanto relato fundador, epopeia ou épica; uma busca do épico no “sentido homérico, não brechtiniano”, como afirmou no artigo “É preciso voltar a Eisenstein” (Rocha 2006) a respeito de *Der leone have sept cabezas*; e como se pode depreender de seus escritos sobre *western*, admirado por ser o gênero que mais se aproximava da epopeia.

Podemos pensar que seja de Eisenstein – e não de Brecht – que Glauber toma sua concepção de épico. Em texto publicado recentemente, Mateus

---

<sup>2</sup> Este trecho do trabalho foi, em grande parte, retomado de artigo já publicado na revista *Imagofagia* (Gutierrez 2014).

Araújo Silva faz minuciosa investigação dos textos de Glauber em que menciona o cineasta russo-letão, além de um levantamento das leituras de Eisenstein que Glauber possa ter feito, e dos filmes a que possa haver tido acesso. Num traçado mais geral das relações entre os cineastas, Araújo Silva afirma que:

Na dramaturgia de ambos, salta aos olhos a obsessão com a História coletiva, que faz com que os personagens principais tendam sempre a encarnar o confronto entre as forças sociais da opressão dos poderosos e as da emancipação popular, suas motivações se reduzindo raramente à esfera da psicologia individual. Os filmes de ambos privilegiam episódios e fenômenos de revolta ou de revolução, as revoltas tendendo amiúde a prefigurar a revolução que virá um dia ou que já veio, e se trata de celebrar retroativamente (Araújo Silva 2014, 205).

Os filmes de Eisenstein e Glauber apresentariam quase sempre uma armadura teleológica, mostrando os episódios retratados como fermento de uma revolução vindoura. De acordo com Araújo Silva, os dois cineastas trabalharam num registro épico, acentuando a dimensão patética dos gestos e das expressões das personagens.

A arte de Glauber orbita entre mito e história. O recurso aos mitos tem a ver com a necessidade de atingir o homem pelas bases, pelas estruturas do pensamento, é uma tentativa de comunicação com o inconsciente coletivo. Além da luta contra o capitalismo, a sociedade de classes, por um viés psicanalítico o cineasta desmascara a moralidade patriarcal ao interpretar, pelo vértice do complexo de Édipo, fenômenos históricos como o populismo, o messianismo ou o imperialismo. O recurso às estruturas míticas, correspondentes ao eterno, o afasta de certa maneira de Brecht.

Considerando paternalista e mistificadora a ideia de oferecer o mito às massas, ao discutir peça do Teatro de Arena, Anatol Rosenfeld colocava o problema do mito que, face à consciência atual, tenderia quase sempre a ter traços mistificadores. Rosenfeld argumentava, calcado em Hegel, os motivos da incompatibilidade entre o mito e o teatro épico: a imaginação mítica é irracional, seu substrato são as emoções, a visão mítica é anticientífica, e o mito

é dramático, maniqueísta, tendo sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele “se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo” (Rosenfeld 1996, 36). Como “modo de organizar as emoções mais veementes”, o mito seria “projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas” (Rosenfeld 1996, 35-6) e o herói mítico, a personificação de tudo isto. O mito tenderia assim ao messianismo, e seria portanto incompatível com uma arte subversiva.

Glauber se afasta de Brecht no apelo ao mito, e também com relação à racionalidade. Pois Brecht precisava combater o “fascismo com sua ênfase grotesca das emoções”, que levou à “queda ameaçadora do racionalismo mesmo nas concepções estéticas de escritores da esquerda” (Brecht 1967, 176), ao passo que, para Glauber, a descolonização cultural passava pela liberação das amarras da repressiva razão ocidental. Enquanto Brecht pregou um teatro para os filhos da era científica, era da produtividade e da crítica, Glauber partiu para a estética do sonho, havendo um abismo entre eles no que se refere ao inconsciente. Glauber pretendeu tocar o inconsciente coletivo através dos mitos e considerou a arte expressão do inconsciente, já Brecht negou o recurso ao inconsciente como forma de criação artística, numa perspectiva contrária a vanguardas como o surrealismo. Pode-se pensar que isto se deva à posição do país de cada artista no sistema capitalista e à conjuntura histórica vivida por cada um em seu próprio lugar. Glauber pretendia contribuir à criação do homem brasileiro, tendo o povo como “ponto de fuga” de sua obra, enquanto para Brecht tratava-se de destruir um conceito unificador de povo, para recolocar um conceito classista.

Outra questão apontada por Jameson é o aspecto particular que adquire a obra de Brecht no chamado terceiro mundo, onde “os aspectos camponeses do teatro brechtiano [...] asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros ‘não-ocidentais’” (Jameson 1999, 39). A vocação didática da arte nas civilizações pré-capitalistas, recuperada por Brecht, teria sido outro elemento de interesse para os povos ditos “subdesenvolvidos”. A vida camponesa, uma das temporalidades que coexistem na obra de Brecht, é o tempo da opressão

por excelência “na grande luta de classes da história humana como um todo, definida agora não pelos modos específicos de produção, mas antes como uma *relação imemorial entre exploradores e explorados*” (Jameson 1999, 188). Enquanto a experiência dos oprimidos é representada pela vida agrária, os exploradores o são pelo modo capitalista de produção. Esta mistura de temporalidades e categorias sócio-econômicas, Jameson atribui a um “maoísmo secreto” de Brecht, que teria encontrado na revolução camponesa de Mao uma “volta à autenticidade revolucionária pós-stalinista”, a promessa de “redenção do espírito socialista” (Jameson 1999, 190). A revolta dinástica, vista por Marx como “o único evento desta não-história da história camponesa e asiática”, que encontra seu fim na restauração da dinastia reinante, é o “*momento de Esperança* na imemorialidade da vida camponesa: ‘Ó vicissitudes do tempo, vós sois a esperança derradeira do povo!’” (Jameson 1999, 190)<sup>3</sup>. Seguindo com Jameson:

Este é o momento da liberdade, o momento redentor em uma das temporalidades de Brecht: o momento de mudança provisória em que Azdak pode aparecer, não importa se por pouco tempo, antes de desaparecer novamente entre as brumas do tempo e da imemorialidade do trabalho agrário e da opressão. É o *Kairós* da história camponesa de Brecht [...] (Jameson 1999, 191)

O *Kairós* a que se refere Jameson na obra de Brecht pode ser encontrado no cinema de Glauber como o momento do transe, aqueles “instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um ‘momento de verdade’ depois do qual nada pode voltar a ser plenamente o que era” (Xavier 2001, 120).

Voltando à relação de Glauber com Eisenstein, Araújo Silva sugere a importância da incorporação do pensamento do mestre nos últimos filmes de Glauber, *Di* e *A idade da terra*, em que a montagem nuclear opera como uma explosão, e ocorre uma descarga visual, pela acumulação de estímulos sensoriais. Demais do modelo de uma épica contemporânea, de citações diretas

---

<sup>3</sup> A frase citada por Jameson foi extraída da peça *O círculo de giz caucasiano*.

e pontuais, e da semelhança mais geral na dramaturgia, apontada por Araújo Silva, Glauber toma de Eisenstein principalmente a noção mais ampla de montagem dialética.

### **Gutiérrez Alea**

Pode-se afirmar o mesmo com relação a Gutiérrez Alea: ele incorpora a noção de montagem dialética, mas também neste sentido mais amplo. Nenhum dos dois, Glauber ou Gutiérrez Alea, desenvolveu a montagem intelectual de Eisenstein no sentido do ideograma, do conflito entre dois planos e do rigor plástico com que o mestre concebia cada quadro; o que os latino-americanos tomaram para si foram noções mais gerais, como aquelas de montagem de atrações e de montagem dialética. Além desta fundamental questão, tanto Glauber como Gutiérrez Alea recuperam Eisenstein como representante do *pathos* ou do épico, no sentido de uma coesão de sentimento entre o espectador e a obra - o que Gutiérrez Alea chamará de alienação ou de identificação.

De certa forma, em *Dialética do espectador*, Gutiérrez Alea seleciona uma fase do pensamento de Eisenstein para melhor compor seu argumento. Jorge Ayala Blanco, que prefacia o livro, faz justamente esta ressalva, ao lembrar que o cineasta cubano reivindica de Eisenstein uma fase específica, da reflexão sobre *O encouraçado Potemkin*, advertindo que pensamento do diretor russo-letão teve um desenvolvimento posterior que Gutiérrez Alea não leva tanto em conta em seu trabalho teórico. O cubano relaciona Eisenstein à ideia de identificação mas, ainda que tenha recorrido a personagens heroicos e passíveis de identificação em *Alexandre Nevsky*, não era propriamente sobre a identificação com personagens que Eisenstein teorizou (ainda que admita uma consonância de sentimentos entre personagem, obra e espectador em algum momento). O *pathos* em Eisenstein é um êxtase calculado, que tem mais a ver com a estrutura formal da obra, e não está necessariamente ligado à personagem.

Por outro lado, Gutiérrez Alea tampouco põe em prática o que Anatol Rosenfeld criticou no Teatro de Arena, separar distanciamento e identificação entre diferentes personagens, pois em seus filmes esta dialética se estabelece

em torno de uma mesma personagem. *Memórias do subdesenvolvimento* é a obra em que melhor se colocam em prática as ideias expostas em *Dialética do espectador*, o filme cuja realização deve ter sido a base para a escrita do livro. Como se dá aí a dialética entre alienação e desalienação teorizada depois pelo cineasta? O filme nos induz a uma identificação com Sergio, através do compartilhamento não só de seus pensamentos, na banda sonora, mas também de seu olhar. Há uma espécie de decupagem clássica, composta por planos ponto-de-vista, que é radicalmente interrompida, de repente, por imagens documentais, imagens de arquivo, material heterogêneo enfim. Se comparamos este filme a *Terra em transe*, que também trata da relação intelectual-povo, poderíamos dizer que, enquanto um produz o distanciamento pelos recursos da montagem, o outro o estabelece principalmente na *mise-en-scène*, através de uma peculiar relação da câmera com os corpos e de uma interpretação teatralizada, de *gestus* marcados, pelos atores.

No caso de Gutiérrez Alea, suas propostas se integram a um projeto mais amplo de construção de um cinema em Cuba, através do ICAIC. Gutiérrez Alea sempre teve especial interesse naqueles artistas que, como ele, enfrentaram a contradição de ser críticos a partir de dentro. Assim é que, numa série de entrevistas publicadas na revista *Cine cubano* a cineastas do bloco soviético, as perguntas de Gutiérrez Alea vão sempre nesta direção (García Borrero 2009). Neste sentido, *Dialética do espectador* é toda uma reflexão sobre a função da arte numa sociedade em transformação revolucionária. Gutiérrez Alea pensa como realizar um espetáculo socialmente produtivo, levando em consideração a condição de mercadoria do cinema e o condicionamento do público.

Opondo-se a uma via conteudista, que pretenderia oferecer ao público um “purê ideológico de fácil digestão”, Gutierrez Alea acredita que a obra deve ser um fator de desenvolvimento do espectador. Para tanto, não pode apelar exclusivamente à razão nem à emoção. A arte deve criar uma nova realidade, através da qual seja possível penetrar as camadas mais profundas da realidade social, servindo como forma de mediação no processo de penetração da mesma. A obra deve negar a realidade cotidiana, e negar-se também como

substituto dela. Deve lançar ao espectador inquietações, interrogações, deixar os problemas da realidade em aberto, para que um espectador ativo a transforme. Gutiérrez Alea lembra a citação de Brecht a Bacon, que afirma que, para dominar a natureza, é preciso obedecê-la, para sugerir a necessidade de trabalhar a partir dos condicionamentos do público.

Assim é que, num dado momento, da mesma maneira que Glauber, Gutiérrez Alea recorre à estratégia usada por Brecht na fase das óperas. A apropriação dos gêneros de Hollywood em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *La muerte de un burocrata* faz lembrar as óperas de Brecht, em que o autor lançou-se no mesmo jogo arriscado de incorporação da forma mercadoria, acompanhado de sua crítica (Pasta 1986). “Por mais culinária que seja Mahagonny”, afirma Brecht, “tem uma função de transformação social. Além de colocar o culinário em discussão ataca a sociedade que tem necessidade de tais óperas” (Brecht 1967). Houve nas óperas de Brecht a tentativa de criticar a arte culinária a partir de dentro, usar uma técnica para fazê-la voltar-se contra si mesma, revelando o caráter mercadoria não só da diversão como do próprio espectador, que vai ao teatro como um fugitivo e um cliente.

Se tanto Glauber como Gutiérrez Alea propuseram uma combinação de Brecht e Eisenstein, foi porque ambos – pela necessidade de “comover a base” – acreditavam na importância de um momento de adesão por parte de espectador, fosse por meio de uma identificação momentânea com a personagem, ou pela criação de uma épica contemporânea. Tanto Glauber como Gutiérrez Alea se opuseram à versão europeia do brechtianismo cinematográfico, como encontrada em revistas como *Cinétique* ou na obra de cineastas como Godard e Straub, já que, no cinema europeu, observaram uma apropriação do lado mais austero de Brecht. Gutiérrez Alea o comenta no livro, da insuficiência de um cinema que revolucione a superestrutura sem comover a base, enquanto Glauber aborda o problema em sua participação em *Vent d’Est*, em texto publicado em *Revolução do cinema novo*, e também em *Der leone have sept cabezas*, em que, por meio da personagem interpretada por Jean



Pierre Léaud, representa assim o cinema francês, apocalíptico, destrutivo, como via a desconstrução francesa.

Pela premência de “comover a base”, para Glauber Rocha e Gutiérrez Alea era preciso buscar em Brecht seu lado lúdico, popular, daquele que nunca perdeu o gozo da narrativa, da fábula. Brecht buscou fazer-se popular através da incorporação de elementos das formas mais antigas e mais atuais de representação e diversão populares: do teatro chinês à *commedia dell'arte*, passando pela indústria cultural, a ópera, o esporte, o teatro medieval, o cabaré, até o retorno ao alemão de Lutero e, na música, a retomada de composições vocais do século XVII e de elementos do sistema tonal eclesiástico, ligados à consciência coletiva pré-individual (Chiarini 1967 e Betz 1987). Com relação a Glauber, poderíamos incluir o carnaval, o candomblé, o cordel, e assim por diante. Enfim, ele vai ao encontro de Brecht na busca das formas mais arraigadas da cultura popular. O que também vale para Eisenstein e Gutiérrez Alea. Como afirmou Brecht, há o que é popular e o que se torna popular.

### **Considerações finais**

Tanto em Glauber como em Gutiérrez Alea, Brecht e Eisenstein são combinados de maneira particular, e convivem com outros métodos, incorporações e diálogos, como aquele com Buñuel – para citar apenas um exemplo. No entanto ambos retêm de Brecht e Eisenstein alguns princípios fundamentais. O primeiro deles é esta busca por fazer-se popular. O outro é uma herança marxista, apontada por Arlindo Machado em Eisenstein, artista que pretendia “perfurar a aparência exterior das coisas para descobrir nas suas entranhas invisíveis a essência significativa dos fenômenos” (Machado 1982). O que se configura numa certa compreensão do realismo, presente em Brecht: trata-se não da mimese, nem da superfície, não de um realismo naturalista ou psicológico, mas daquele que, com os recursos da fantasia e da criação, possa desnudar as causas, as estruturas da realidade representada, que possa desnaturalizar o que percebemos como natural, trata-se, enfim, de um compromisso com o real. Outro elemento de suma importância, também trazido de Marx, é a noção de que a produção não elabora somente um objeto

para o sujeito, mas um sujeito para o objeto - que consta como epígrafe do livro de Gutiérrez Alea. Ou seja: se arte se elabora a partir do público, cabe a ela também criar para si um novo espectador, ativo.

## BIBLIOGRAFIA

- Araújo Silva, Mateus. 2014. “Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade”. In *Eisenstein / Brasil / 2014*, editado por Adilson Mendes, 197-215. Rio de Janeiro: Azougue.
- Ayala-Blanco, Jorge. 1983. Introdução a *Dialética do espectador*, de Tomás Gutiérrez Alea. São Paulo: Summus.
- Betz, Albrecht. 1987. “Brecht e a música”. In *Brecht no Brasil – experiências e influências*, editado por Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e terra.
- Brecht, Bertolt. 1967. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Brecht, Bertolt. 1973. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Brecht, Bertolt. 1999. *A compra do latão*. Évora: Vega.
- Chiarini, Paolo. 1967. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- García Borrero, Juan Antonio. 2007. *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine.
- García Borrero, Juan Antonio. 2002. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- García Borrero, Juan Antonio. 2009. *Intrusos en el paraíso - los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, El Legado Andalusi.
- Gardies, René. 1991. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”. In *Glauber Rocha*, editado por Raquel Gerber. São Paulo: Paz e terra.
- Gerber, Raquel. 1982. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1983.
- Gutierrez, Maria Alzuguir. “Brecht-crítica-criese-transe-Glauber”. In *Imagofagia*, nº10, 2014.
- Jameson, Fredric. 1999. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes.
- Machado, Arlindo. 1982. *Eisenstein – geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense.
- Pasta, José Antônio Júnior. 1986. *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: editora Ática.
- Rocha, Glauber. 2004. “A revolução é uma eztetyka”. In *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, Glauber. 2006. “É preciso voltar a Eisenstein”. In *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rosenfeld, Anatol. 1996. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Xavier, Ismail. 2001. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra.

## FILMOGRAFIA

- A idade da terra*. Realização de Glauber Rocha. Embrafilme, CPC, 1980. Distribuição: Embrafilme. Argumento de Glauber Rocha. Produção: Tizuka Yamasaki, Walter Schilke. Elenco: Maurício do Valle, Jece Valadão, Antonio Pitanga.
- Alexandre Nevsky (Alexander Nevsky)*. Realização de S. M. Eisenstein e Dmitriy Vasilev. Mosfilm, 1938. Argumento: Sergei M. Eisenstein e Pyotr Pavlenko. Produção: Iosif Shpinel. Elenco: Nikolai Cherkasov, Nikolai Okhlopkov, Andrei Abrikosov
- Der leone have sept cabezas*. Realização de Glauber Rocha. Polifilm, 1970. Argumento de Gianni Amico e Glauber Rocha. Produção: Gianni Barcelloni e Claude Antoine. Elenco: Rada Rassimov, Jean-Pierre Léaud, Giulio Brogi.
- Di Cavalcanti Di Glauber*. Realização de Glauber Rocha. Embrafilme, 1977. Distribuição: Embrafilme. Produção: Ricardo Moreira.
- La muerte de un burocrata*. Realização de Tomás Gutiérrez Alea. ICAIC, 1966. Distribuição: ICAIC. Argumento de Tomás Gutiérrez Alea, Ramón Suárez e Alfredo del Cueto. Produção: Luis Márquez. Elenco: Salvador Wood, Manuel Estanillo, Silvia Planas.
- Memórias do subdesenvolvimento (Memorias del subdesarrollo)*. Realização de Tomás Gutiérrez Alea. ICAIC, 1968. Distribuição: ICAIC. Argumento de Edmundo Desnoes e Tomás Gutiérrez Alea, baseado na obra homônima de Edmundo Desnoes. Produção: Miguel Mendoza. Elenco: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez.
- O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin)*. Realização de S. M. Eisenstein. Goskino, Mosfilm, 1925. Argumento: Nina Agadzhanova. Elenco: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky.
- O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Realização de Glauber Rocha. Mapafilmes, 1969. Distribuição: Mapafilmes. Argumento de Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana, Luís Carlos Barreto, Claude Antoine. Elenco: Maurício do Valle, Othon Bastos, Odete Lara.
- Terra em transe*. Realização de Glauber Rocha. Mapafilmes e Difilm, 1967. Distribuição: Difilm. Argumento de Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana, Luís Carlos Barreto. Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, Glauce Rocha.
- Vent d'Est*. Realização Grupo Dziga Vertov. Polifilm, 1970. Distribuição: Cineriz. Argumento de Sergio Bazzini, Daniel Cohn-Bendit e Jean-Luc Godard. Produção: Artur Brauner. Elenco: Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky.