

## O PENSAMENTO DOCUMENTAL DE LINDUARTE NORONHA

Eduardo Tulio Baggio<sup>1</sup>

**Resumo:** Linduarte Noronha (1930-2012) realizou dois documentários de curta-metragem, *Aruanda* (1960) e *O Cajueiro Nordestino* (1962), sendo que o primeiro deles tornou-se um marco do cinema brasileiro, muitas vezes apontado por críticos e cineastas como um dos filmes definidores de uma mudança de postura que levaria ao Cinema Novo no Brasil. Posteriormente, Noronha realizou um longa-metragem, *O Salário da Morte* (1971), que apesar de ser uma obra de ficção e de ter sido feito bastante tempo depois dos dois primeiros, manteve uma preocupação essencial com o aporte realista no cinema e carrega características muito típicas do cinema documentário. Com apenas três filmes realizados, Linduarte Noronha é um nome fundamental na história do cinema brasileiro, em especial da virada para o Cinema Novo. Isso se deve ao fato de ter sido pioneiro na preocupação em tratar do povo de seu país, das pessoas que viviam afastadas dos grandes centros, isoladas pela falta de infraestrutura e pela precariedade da vida dos que eram esquecidos por governos e pela sociedade brasileira. Este texto estabelece relações entre os três filmes de Linduarte Noronha com seus pensamentos – declarados em textos e entrevistas – em busca da compreensão de sua original proposta cinematográfica de cunho humanista e realista.

**Palavras-chave:** Teoria dos cineastas; documentário; cinema realista; cinema brasileiro.

**Contato:** [baggioeduardo@gmail.com](mailto:baggioeduardo@gmail.com)

### Uma metodologia

Parto do princípio da teoria dos cineastas, evocada pelo GT no qual esse trabalho se insere na AIM. Para essa teoria são considerados fundamentais os pensamentos dos cineastas em busca da compreensão e/ ou formulação de aportes teóricos tão consistentes quanto os de outras matrizes de estudos, mas

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Cinema e Vídeo da UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná), pesquisador do CINECRIARE (Grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão UNESPAR/CNPQ), integrante do GT Teoria dos Cineastas da AIM.

Baggio, Eduardo Tulio. 2016. "O pensamento documental de Linduarte de Noronha". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 214-220. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

sem pretender desmerecer ou substituir alguma dessas matrizes. Como afirmou Jacques Aumont em seu livro *As Teorias dos Cineastas*, “o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da *teoria dos cineastas*.” (Aumont 2004, 08). Ou seja, é o pensamento do cinema em seu processo artístico criativo que interessa para este olhar.

Nesse tipo de investigação, além de se considerar os filmes enquanto obras cinematográficas, é fundamental acessar as ideias dos cineastas. Assim, busquei encontrar o pensamento de Linduarte Noronha, expresso em textos escritos por ele e/ ou entrevistas, essa foi minha fonte primária. Entretanto, diferente de outros cineastas com que trabalhei sob os mesmos princípios da teoria dos cineastas (como Jean Rouch e Joaquim Pedro de Andrade), no caso de Noronha foi extremamente difícil encontrar textos escritos por ele ou registros de entrevistas, ficando esse material primário limitado a três grandes entrevistas: uma feita por José Marinho em 1979, a segunda feita por Geraldo Sarno no ano de 2000, e a terceira feita por mim mesmo, na casa do Linduarte Noronha em João Pessoa, em 17 de julho de 2003.

Desta forma, busquei fontes secundárias, porque me pareceu fundamental suprir a carência de fontes diretas de Linduarte Noronha. Nesse sentido, volto a Aumont, em outra proposição norteadora:

Pressuponho que, no meio dos cineastas de uma determinada época, reina uma concepção do cinema que tem aspectos ideológicos, estéticos, e também teóricos. Da mesma forma que Louis Althusser falava da “filosofia espontânea dos eruditos”, seria possível falar de uma “teoria espontânea dos cineastas”. (Aumont 2004, 12-13)

Assim, foi natural buscar os pensamentos de pares de Linduarte Noronha, seja de cineastas do Cinema Novo brasileiro, como Glauber Rocha, ou de documentaristas, como Vladimir Carvalho e Geraldo Sarno. Ou seja, além da fonte central da pesquisa, as palavras do próprio Linduarte Noronha, utilizei

também as ideias de outros cineastas ligados a Noronha e que falavam sobre seu cinema.

### **Linduarte Noronha**

Linduarte Noronha (1930-2012) realizou dois documentários de curta-metragem, *Aruanda* (1960) e *O Cajueiro Nordestino* (1962), sendo que o primeiro deles tornou-se um marco do cinema brasileiro, muitas vezes apontado por críticos e cineastas como um dos filmes definidores de uma mudança de postura que levaria ao Cinema Novo no Brasil (Rocha 2003, 125-6). Posteriormente, Noronha realizou um longa-metragem, *O Salário da Morte* (1971), que apesar de ser uma obra de ficção e de ter sido feito bastante tempo depois dos dois primeiros, manteve uma preocupação essencial com o aporte realista no cinema e carrega características muito próximas de um cinema documental. Noronha ainda fez dois roteiros e um projeto fílmico sobre João Pessoa.

Formado em direito e atuante no jornalismo desde o liceu, Noronha se envolveu com o cinema a partir do gosto infantil pelas matinês, dos debates com os amigos e das críticas que escrevia para o jornal *O Estado da Paraíba* e também para o *A União*. Participou ainda de cineclubes, mas fazia a ressalva:

pessoalmente nunca fui muito fanático por cineclube, não. O meu fanatismo sempre foi em torno das grandes teorias, eu me preocupava muito com aquilo. E me interessava mais por um tratado de cinema do que por tomar parte de discussões bizantinas em torno de um filme, em torno de cineclubes. (Marinho 1998, 61)

Essa tendência para os sentidos teóricos foi norteadora da obra do cineasta. Muitos dos colegas e críticos da época em que Linduarte Noronha filmou destacaram o caráter humanista de sua obra. Oriundo do jornalismo, Linduarte se preocupava com as questões do seu povo, do povo brasileiro, e em especial dos sertanejos nordestinos. A matéria jornalística que deu origem ao seu primeiro filme era um exemplo dessa atenção ao povo do nordeste e a como a cultura popular era pouco reconhecida na época. Segundo Linduarte, o cinema documentário surgiu “como um elemento básico e fundamental na

interpretação de questões sociais, antropológicas, de qualquer país” (Noronha 2004). E ele como brasileiro, e como nordestino, centrou suas atenções nas pessoas do seu lugar.

Entendendo esses princípios, é compreensível que tenha surgido de um jornalista, já não tão jovem (tinha 30 anos), a proposição de um filme seminal como *Aruanda*. Segundo Glauber Rocha, o filme inicial de Linduarte Noronha é também inaugurador do documentário brasileiro em uma fase de renascimento do cinema do país, um iniciador do Cinema Novo (Rocha 2003, 125). Ainda segundo Glauber, esse ímpeto só poderia ter surgido de um homem que unia a intenção da descoberta e da investigação, típicas do jornalismo, com um profundo conhecimento da cultura nordestina, ligado à literatura e à arte dessa região.

Linduarte Noronha não deixou escritos sobre o seu cinema, ou sobre os seus atos criativos cinematográficos. Ainda que seja um nome decisivo do cinema brasileiro, o fato de estar afastado da realização cinematográfica desde 1971 contribuiu para que pouco se registrasse do seu pensamento. Sobre muitos aspectos, apenas seus alunos puderam ouvir e discutir sobre suas ideias e processos criativos, nas aulas de História do Cinema, do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, onde foi professor nos anos 1990 e início dos anos 2000.

### **Realismo e Documentário em *Aruanda*, *O Cajueiro Nordestino* e *O Salário Da Morte***

Sobre a ideia de fazer o seu primeiro filme, Noronha diz que já pensava em um documentário. Segundo ele, já fazia um tempo que repetia para os seus colegas da crítica e do debate cinematográfico que eles, incluindo-se a si mesmo, pareciam “o famoso personagem de Monteiro Lobato, o Jeca-Tatu intelectual, a gente falava demais e não fazia nada.” E continua: “era uma espécie de revolta ao conformismo, quer dizer, eu ficava revoltado quando eu começava a ler, começava a ter conhecimento do grupo inglês de documentário de Grierson, de Cavalcanti, o National Film Board, etc.” (Marinho 1998, 63) Apesar da menção ao documentário inglês e ao National Film Board, Noronha destaca que

documentários não chegavam em João Pessoa naquela época, eram muito raros (Noronha 2000, 14). Em sua infância e juventude o que predominou nas salas de cinema de João Pessoa foram os filmes norte-americanos. (Noronha 2000, 13)

Contando com o empréstimo de equipamentos por parte do INCE, coordenado por Humberto Mauro, e com financiamento do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, através de Mauro Mota, Noronha e alguns colegas conseguiram montar uma pequena equipe para as filmagens de *Aruanda*. A equipe era formada por ele, Rucker Vieira como fotógrafo, e João Ramiro como assistente de direção. (Marinho 1998, 70). Apesar de se tratar de uma equipe bastante inexperiente, havia uma grande vontade e um apuro no olhar para as questões da região. Glauber Rocha criticou muito a técnica cinematográfica em *Aruanda*, mas completou: “Uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria um estado fílmico que enfrenta e se impõe.” (Rocha 2003, 145)

Ao partirem para as filmagens, os membros da equipe tiveram que enfrentar as dificuldades de se chegar até a Serra do Talhado, segundo Noronha foi preciso “fazer uma picada lá, para passar carro, pela primeira vez. E quando nós chegamos com essa caminhonete com o material de filmagem, foi uma carreira para todo o canto, do pessoal. Muitos não conheciam carro” (Marinho 1998, 71). Linduarte demonstra assim como o lugar era ermo e a população isolada, típico de quilombolas que precisaram se esconder, e essa foi uma das grandes importâncias de *Aruanda*, se dirigir a esse povo que estava distante do cinema e de outras representações no Brasil. Foi esse o grande encanto que *Aruanda* proporcionou, o encontro realista até então praticamente sonogado na cinematografia brasileira. Em 1960, no frescor do lançamento do filme, Glauber Rocha afirmou: “Fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em Arraial do Cabo” (Rocha 2003, 145). Noronha destaca que nas filmagens eles trabalharam

rigorosamente dentro do roteiro, quer dizer, com algumas modificações. Fiz um roteiro rígido porque havia muita teoria na cabeça, dos teóricos da época. Bela Balázs,

O tratado de realização cinematográfica, Eisenstein, etc. (...) O velho Cavalcanti dizia, inclusive, naquele livro *Filme e Realidade*: “Você terminou seu roteiro, terminou seu filme”. (Marinho 1998:72)

Linduarte carregava as ideias dos cineastas que teorizavam e que ele lia. Mas é preciso lembrar que essa proposta rígida de roteiro foi feita a partir de uma reportagem do próprio Linduarte e também com informações de um período de pesquisa fotográfica na Serra do Talhado, ou seja, havia uma preparação intensa.

As filmagens de *Aruanda* duraram dois meses (Noronha 2000, 18). Foi tempo suficiente para que Linduarte, ao estilo de Robert Flaherty, organizasse o núcleo familiar que aparece no filme e conseguisse extrair deles sua filmagem que se pretendia isenta. Porque para ele o documentarista deveria “procurar se isentar e ver o fato, quando muito, analisar, talvez, em narração. Mas o elemento próprio, característico, daquilo que está se filmando, eu acho que deve se prevalecer, deve ficar” (Noronha 2004). Essa pureza proposta pelo diretor condizia muito com o contexto da época e com suas preocupações humanistas/ realistas. Tais preocupações se tornariam fundamentos do Cinema Novo, mesmo em seus filmes ficcionais. Segundo Glauber,

*Aruanda* é um ensaio como *O Cajueiro Nordestino*. Enquanto no primeiro há maior liberdade e explosão violenta da paisagem na luz crua de Rucker Vieira, em *O Cajueiro Nordestino* há mais disciplina e um certo refinamento que o inferioriza a *Aruanda*. (Rocha 2003:145)

Essa opinião de Glauber traduz o que se tornou *O Cajueiro Nordestino* no cinema brasileiro, um filme de qualidade, importante, mas não mais um ato seminal e transformador como *Aruanda*, acabou ficando em segundo plano na obra de Noronha.

Neste segundo curta, Linduarte enfatizou sua intenção realista e postulou uma não interferência: “Eu não usei interferência, não há diálogo, não há narração, não há nada, é somente a sonoplastia e o fato, claro, com a fotografia” (Noronha 2004). Essa abordagem direta proposta em *O Cajueiro Nordestino* era

extremamente original no Brasil, pois ainda não tinham reverberado por aqui a busca da não intervenção do grupo de Robert Drew. Entretanto, não foi o suficiente para o filme ter a repercussão que teve *Aruanda*, com sua música comentada e sua narração em voz *over*. Isso é um importante indício de como para o Cinema Novo brasileiro que surgia na época o tipo de abordagem não era tão relevante como o que se abordava. E ainda, como o contexto de exibição de *Aruanda* (em 1960) foi determinante pela originalidade do olhar para o povo brasileiro.

Linduarte Noronha ainda reforçou sua busca resoluta pelo real em *O Cajueiro Nordestino* quando afirmou que não teve maiores problemas de produção para o filme, que contou, novamente, com apoio financeiro do Instituto Joaquim Nabuco e com o equipamento do INCE (Marinho 1998, 75), mas que não pode filmar em 1961 porque perdeu o ciclo de colheita do caju e, em suas palavras: “Documentário artificial não vai, fazer caju de cera não dá, eu tenho horror a isso” (Marinho 1998, 76).

Já *O Salário da Morte* foi um filme de muitas dificuldades, tanto na produção como na exibição. Segundo Noronha “O financiamento, por mais incrível que pareça, foi totalmente paraibano” (Marinho 1998, 78). Foi usado um sistema de cotas para levantar 150 mil cruzeiros. Porém, o sistema de cotas envolvendo pessoas que não eram da área acabou por se tornar problemático: “A produção correu dentro de três meses previstos, mas com problemas sérios, que eu tive de agir com muita força mesmo, porque a turma não tinha o preparo profissional” (Marinho 1998, 79). A menção à turma é referência aos acionistas e à Cactus, empresa produtora organizada em cotas que gerou muitos problemas.

Além dos problemas na produção, houve extrema dificuldade na exibição do filme, pois em 1971 os exibidores já não queriam programar filmes em preto e branco e Linduarte praticamente não conseguiu exibir o filme fora do Nordeste. Assim seu filme ficou distante das salas dos maiores centros do Brasil, que eram frequentadas pelos críticos e artistas da área.

*O Salário da Morte* mantém as ideias realistas de Linduarte Noronha. Coerente com o que pensava desde a época de *Aruanda*, o cineasta organiza o

filme em torno das questões do povo do seu lugar, da sua região, em um típico realismo crítico. Ainda, organiza a *mise-en-scène* de forma a possibilitar planos mais longos e com enquadramentos em planos gerais e médios, abrindo espaço para o olhar do espectador, como um bom realismo formal evoca.

Estranhamente, Linduarte Noronha falava muito pouco de *O Salário da Morte*; em sua entrevista a Geraldo Sarno, chega a se auto-referir como um cineasta de apenas dois filmes: “Há uma acusação que sempre me fazem, que eu sou um cara de um filme só; de dois, que são *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino*” (Noronha 2000, 25). Depois justifica o fato de ter feito apenas dois filmes, omitindo *O Salário da Morte*, com a incrível história da câmera soviética que comprou e que lhe trouxe muitos problemas por ser considerado um ato subversivo a aquisição de um equipamento oriundo de um país comunista. Eram os anos da ditadura militar brasileira.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Aumont, Jacques. 2004. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papius.
- Carvalho, Vladimir. 2001. *Barra 68 sem perder a ternura*. Entrevista concedida a Marília Franco. In <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho3.htm>
- Labaki, Amir. 2006. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis.
- Marinho, José. 1998. *Dos Homens e das Pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói-RJ: Editora da UFF.
- Noronha, Linduarte. 2000. “Conversa com Linduarte Noronha: Da alegria de *Aruanda* ao absurdo da câmera russa. Entrevista a Geraldo Sarno”. *Cinemas* nº 22, Rio de Janeiro, março/abril de 2000: 7 – 30.
- Noronha, Linduarte. 2004. “Linduarte Noronha: entrevista”, *Curitiba: O Cinema Documentário e seu Caráter Distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Entrevista concedida a Eduardo Tulio Baggio em 17 de julho de 2003.
- Rocha, Glauber. 2003. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Sarno, Geraldo. 2001. “Linduarte Noronha: *Aruanda*”, *Cinemas – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, nº 28 março/ abril.

#### **FILMOGRAFIA**

- Aruanda*. Realização de Linduarte Noronha. Noronha e Vieira, 1960. Argumento e roteiro de Linduarte Noronha.
- O Cajueiro Nordestino*. Realização de Linduarte Noronha. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1962. Roteiro adaptado de Linduarte Noronha baseado na monografia de Mauro Mota. Produção: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.



*O Salário da Morte*. Realização de Linduarte Noronha. Cactus Produções Cinematográficas Ltda., 1971. Roteiro adaptado de Linduarte Noronha e Jurandyr Moura, baseado no romance *Fogo* de José Bezerra Filho. Produção: José Bezerra Filho, Waldemar José Solha. Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. Elenco: Margarida Cardoso, W. J. Solha, Horácio de Freitas, Eliane Giardini, Edson Borges, Valderedo Paiva, Edgard Miranda, Marco Polo.