



### O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha

Eduardo Tulio Baggio<sup>1</sup>

**RESUMO** – Com apenas três filmes realizados, Linduarte Noronha é um nome fundamental na história do cinema brasileiro. Isso se deve ao fato de ter sido pioneiro na preocupação em tratar do povo de seu país. Este artigo 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.

---

<sup>1</sup> Docente no curso de Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná e documentarista. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese “Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico”. Líder do grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (UNESPAR/CNPQ), e membro coordenador do GT A Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento).

## **The realistic and humanist thinking of Linduarte Noronha**

Eduardo Tulio Baggio<sup>1</sup>

**ABSTRACT** – *With only three films made, Linduarte Noronha is an important name in the history of Brazilian cinema. This is due to the fact that pioneered the concern in dealing with the people of his country. This article establishes relationships between the three Linduarte Noronha movies with your thoughts - found in texts and interviews - in search of understanding of its original humanist and realistic cinematic proposal.*

*Keywords: Theory of Filmmakers. Documentary. Realist cinema. Brazilian cinema.*

---

<sup>1</sup> Eduardo Tulio Baggio is a Doctor in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP) with the doctoral thesis "From theorizing to experiencing the conduction of a filmic documentary." Professor of the Film and Video course at UNESPAR (State University of Paraná). Coordinator of CINECRIARE - Research Group Film: Creation and Reflection (Unespar / CNPq). Member coordinator at the study group Theory of Filmmakers - AIM (Association of Moving Image Researchers). Filmmaker with an emphasis on documentaries.

## **Abordagem de obras e pensamentos no cinema**

Parto do princípio da Teoria dos Cineastas, evocada pelo Grupo de Trabalho no qual este estudo foi originalmente apresentado<sup>1</sup>. Para tal 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 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, p. 8). 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 que investiguei 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, presente, em fragmentos, no livro *Dos Homens e das Pedras* (MARINHO, 1998); a segunda feita por Geraldo Sarno no ano de 2000 para a revista *Cinemais* (NORONHA, 2000); e a terceira feita por mim mesmo, na casa do Linduarte Noronha em João Pessoa, em 17 de julho de 2003, presente em anexo da minha dissertação de mestrado (NORONHA, 2004). Certamente, essa busca por fontes diretas do que expressou Linduarte Noronha pode ser profícua com a investigação das críticas cinematográficas escritas por ele para jornais de João Pessoa, mas esse ainda não foi um passo contemplado pela pesquisa, tanto pelo relativo desligamento que tais textos têm para com os atos criativos de Noronha em seus próprios filmes, como por questões logísticas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado em sessão do GT Teoria dos Cineastas no V Encontro Anual da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento), no Instituto Universitário de Lisboa.

Desta forma, busquei fontes secundárias, pois era óbvia a necessidade de 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, p. 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. Ainda estamos no campo da “teoria dos cineastas”, mas com um método um pouco diverso do que eu vinha usando até aqui.

### **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, p. 125-126). 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 de um cinema documental.

Noronha ainda criou o roteiro da adaptação do romance de “A bagaceira”, de José Américo de Almeida, que foi enviado para um concurso do INL-INCE (Instituto Nacional do Livro – Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1969 e foi premiado com financiamento para a produção. Mas o financiamento nunca aconteceu de fato e o filme não foi realizado (MARINHO, 1998, p. 76). Segundo o cineasta, ele tentou liberar o financiamento indo algumas vezes ao Rio de Janeiro para conversar com os responsáveis pelo

concurso no INL-INCE, mas teria ouvido como resposta que enquanto morasse no estado da Paraíba não conseguiria nada, que deveria se mudar para o Rio de Janeiro para que o projeto desse certo (MARINHO, 1998, p. 76).

Em 1979 Noronha recebeu um convite do governo do estado da Paraíba para dirigir um documentário sobre João Pessoa, o homem, não a cidade. Mas também este projeto não foi realizado por falta de dinheiro (MARINHO, 1998, p. 80). E ainda, fez um roteiro baseado em um argumento de Ariano Suassuna, chamado O Sedutor do Sertão, que também nunca foi filmado. (MARINHO, 1998, p. 80). Desta forma, além do roteiro e direção de três filmes, Noronha deixou outros dois roteiros e um projeto de filme que nunca foram produzidos. Trata-se de uma obra enxuta, de poucos filmes, e que, paradoxalmente, é considerada uma das mais relevantes do cinema brasileiro, especialmente pelo filme inicial da carreira do cineasta.

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 os jornais O Estado da Paraíba e A União. Participou também de cineclubes, mas ressalva que

[...] 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, p. 61)

Essa tendência para os sentidos teóricos, presentes em tratados, por exemplo, foi norteadora da obra do cineasta. Noronha se preocupou em conceber filmes que atendessem a premissas que encontrava em obras de autores como Bela Balázs, Lev Kulechov e Sergei Eisenstein (MARINHO, 1998, p. 72). Não por coincidência, os teóricos que o cineasta citava eram também eles cineastas, algo elucidativo de como o pensamento de Noronha se estruturava a partir, de um lado, do que aprendia com essas teorias de cineastas, e, de outro lado, com a observação crítica de filmes que desenvolvia em seus textos para jornais. Assim, teve uma formação aprofundada sobre o cinema e sobre a criação cinematográfica, ainda que nunca tenha tido aulas formais sobre esses temas.

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 a Aruanda era um exemplo dessa atenção ao povo do nordeste, em especial para a cultura popular da região, 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, p. 147). E ele como brasileiro, e como nordestino, centrou suas atenções nas pessoas e nos costumes 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, p. 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. Essas foram as fontes de motivação de pesquisa e de alicerce artístico para a empreitada de Noronha para a realização de seu filme fundador.

Linduarte Noronha não deixou escritos sobre o seu cinema, ou sobre o 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. Em muitos casos, apenas seus alunos puderam ouvir e discutir sobre suas ideias e processos de criação nas aulas de História do Cinema, do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, onde o cineasta ministrou aulas nas décadas de 1990 e 2000.

### **Realismo e documentário em “Aruanda”, “O cajueiro nordestino” e “O salário da morte”**

Nos três filmes que realizou, Linduarte Noronha foi pioneiro na preocupação em tratar do povo de seu país, das formas de vida difíceis 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.

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, se incluindo, pareciam “o famoso personagem de Monteiro Lobato, o Jeca-Tatu intelectual, a gente falava demais e não fazia nada.” Completava o pensamento dizendo que viviam em uma morosidade e que era absolutamente necessário que se tomasse uma postura nova, contra o conformismo. Noronha ficava profundamente revoltado por não estarem, ele e seus colegas admiradores do cinema, realizando obras como as dos cineastas John Grierson e Alberto Cavalcanti na Escola Inglesa de Documentários, ou da dimensão que tomava a produção do National Film Board. (MARINHO, 1998, p. 63)

Apesar da menção ao documentário inglês e ao National Film Board, Noronha destaca que documentários não chegavam em João Pessoa, eram muito raros (NORONHA, 2000, p. 14). Em sua infância e juventude o que predominou nas salas de cinema de João Pessoa foram os filmes norte-americanos de aventura, comédia e drama, amplamente distribuídos no período em todo o Brasil. (NORONHA, 2000, p. 13)

Filmar “Aruanda” foi então um grande salto para um grupo com pouquíssima experiência e que se encontrava isolado dos meios cinematográficos brasileiros de então, foi preciso coragem e ousadia por parte dos realizadores para que obtivessem as condições para as filmagens. Pois a ousadia e a coragem renderam o empréstimo de equipamentos por parte do INCE, dirigido por Humberto Mauro, que segundo Noronha o chamava de cabeça chata, provocava e gozava pela audácia de ter ido até o Rio de Janeiro solicitar empréstimo de câmera e acessórios. Obtiveram também o financiamento do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, coordenado por Mauro Mota.

A partir da conquista dos equipamentos de filmagem e do financiamento mínimo, Noronha e alguns colegas conseguiram montar uma pequena equipe para as filmagens de Aruanda. O grupo para o trabalho era formado por Noronha como roteirista e diretor, Rucker Vieira como fotógrafo, e João Ramiro como assistente de direção. (MARINHO, 1998, p. 70). Eram iniciantes, mas

tinham o ímpeto e a visão social e artística necessários para a realização de um filme determinante. 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, p. 145)

Ao partirem para as filmagens, os membros da equipe tiveram que enfrentar as dificuldades para se chegar até a Serra do Talhado, como relatou Noronha: “Teve de se 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, p. 71) O cineasta 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 sonhado 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, p. 145)

Noronha destaca que nas filmagens eles trabalharam seguindo um roteiro e que ele entendia que havia a necessidade seguir basicamente o que estava roteirizado, abrindo poucas brechas para 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, p. 72)

Noronha 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 bastante detalhada feita pelo próprio cineasta, além das informações coletadas a partir de um período de observação e pesquisa fotográfica na Serra do Talhado, ou seja, havia uma preparação prévia intensa e bem fundamentada.





**FIGURA 1** – Fotograma do filme “Aruanda” (1960).

As filmagens de “Aruanda” duraram dois meses (NORONHA, 2000, p. 18). Foi tempo suficiente para que Linduarte, ao estilo de 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, p. 145) Essa pureza proposta pelo diretor condizia muito com o contexto da época e com suas preocupações humanistas e realistas. Tais preocupações se tornariam fundamentos do Cinema Novo, mesmo em seus filmes ficcionais. Não por acaso, em “Aruanda”, e também nos outros dois filmes dirigidos por Noronha, há enquadramentos em que se destacam os personagens, com seus rostos marcados pela vida difícil que levavam nas atividades de subsistência. No primeiro filme, tais expressões aparecem notadamente nas mulheres ceramistas da Serra do Talhado.



**FIGURA 2** – Fotograma do filme “Aruanda” (1960).

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, p. 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.

Em seu segundo curta Noronha 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, p. 145) Essa abordagem direta proposta em “O cajueiro nordestino” era extremamente original no Brasil, pois ainda não havia reverberado por aqui a busca da não intervenção proposta pelo 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.

O segundo filme já não estava mais inserido nesse contexto de desbravamento, em que sua temática poderia soar extremamente original, além de “Aruanda” outros filmes brasileiros já haviam surgido com o mesmo tipo de preocupação para com as pessoas das regiões desfavorecidas do Brasil. Entretanto, Noronha não deixou de destacar o povo com o qual havia aprendido a dialogar em seus filmes.



**FIGURA 3** – Fotograma do filme “O cajueiro nordestino” (1962).

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 os equipamentos do INCE (MARINHO, 1998, p. 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, p. 76) Houve então um

período relativamente longo de espera pelo momento adequado para as filmagens, quando os cajus verdadeiros estivessem prontos. Isso propiciou aprofundamento das relações com os personagens do filme.



**FIGURA 4** – Fotograma do filme “O cajueiro nordestino” (1962).

“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, p. 78) Foi usado um sistema de cotas para levantar 150 mil cruzeiros destinados à realização do filme. 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, p. 79) Tais considerações de Noronha sobre os acionistas da Cactus Produções Cinematográficas, empresa produtora organizada em cotas, demonstram que o cineasta teve muitas dificuldades e que não pode desenvolver seu papel criativo de forma adequada como tinha ocorrido em seus dois primeiros curtas-metragens.

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, apesar da beleza marcante da fotografia realista proposta pelo diretor.



**FIGURA 5** – Fotograma do filme “O salário da morte” (1971).

“O salário da morte” mantém os ideais 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-scene* de forma a possibilitar planos mais longos e com enquadramentos em gerais e médios, abrindo espaço para o olhar do espectador, como um bom realismo formal evoca em busca do espaço-tempo dedicado ao olhar para personagens e locais que dizem muito do que são as experiências de vida, experiências que marcam filmes com esse caráter humanista e realista ao qual Noronha tanto se dedicou.

Estranhamente Linduarte Noronha falava muito pouco de O Salário da Morte, em sua entrevista a Gerlido 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, p. 25) Depois justifica o fato de ter feito apenas dois filmes, omitindo "O salário da morte", com a incrível história da câmera soviética, episódio que explica a interrupção da carreira do cineasta a partir do fato de ter sido interpretado como comunista por ter comprado para a Universidade da Paraíba uma câmera usada de origem soviética. O equipamento, apesar de adquirido, nunca foi utilizado, por pura incompreensão das intenções de Noronha, voltadas para a arte e para o documentarismo, mas que foram confundidas com ações políticas em um período de forte repressão por parte da ditadura militar instaurada no Brasil. "E eu posso dizer a vocês, a Paraíba destruiu um equipamento de cinema profissional de alta qualidade, por incúria, por invejas, coisinhas miúdas. Nós podíamos ter até hoje quatorze anos de produção de documentários. Foi totalmente destruído, não se usou esse equipamento." (MARINHO, 1998, p. 81)



**FIGURA 6** – Fotograma do filme "O salário da morte" (1971).

O Salário da Morte acabou sendo o último filme da pequena e fundamental obra de Linduarte Noronha, impregnada da vivência das pessoas comuns, de seus atos e traços típicos do povo brasileiro.

## REFERÊNCIAS

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: Noronha e Vieira Produções, 1960, (21 min), p&b.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

BAGGIO, Eduardo Tulio. Aruanda de Linduarte Noronha: do reconhecimento ao pensamento. In: **Cinema Brasileiro na Escola: pra começo de conversa**. 1 ed. Curitiba : UNESPAR, 2014, p. 202-209.

CARVALHO, Vladimir. **Barra 68 sem perder a ternura**. Entrevista concedida a Marília Franco. In: site Aruanda, 2001.

LABAKI, Amir. Joaquim Pedro, o Cinema Novo e o Documentário. In: **É Tudo Verdade**. São Paulo: Francis, 2005.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

MARINHO, José. **Dos Homens e das Pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)**. Niterói-RJ : EdUFF, 1998.

NORONHA, Linduarte. Conversa com Linduarte Noronha: Da alegria de Aruanda ao absurdo da câmera russa. Entrevista a Geraldo Sarno. *Cinemais* nº22, Rio de Janeiro, março/abril de 2000, pp.: 7 – 30.

\_\_\_\_\_. Linduarte Noronha: entrevista. Entrevista concedida a Eduardo Tulio Baggio. In: BAGGIO, Eduardo Tulio. *O Cinema Documentário e seu Caráter Distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, 2004.

O CAJUEIRO Nordestino. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1962, (20 min.), p&b.

O SALÁRIO da Morte. Direção: Linduarte Noronha. Brasil: Cactus Produções Cinematográficas, 1971, (21 min.), p&b.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

SARNO, Geraldo. Linduarte Noronha: Aruanda. In: **Cinemais** – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 28 março/ abril, 2001.

Recebido em: 25.08.2015

Aceito em: 09.10.2015