



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**VIGIAR, INFORMAR E REPRIMIR: A MIRA DO SERVIÇO NACIONAL DE
INFORMAÇÕES (SNI) SOBRE A CULTURA PARAIBANA (1964-1985)**

PAULA CAROLINA FIRMINO DE LIMA

**JOÃO PESSOA – PB
2025**

**VIGIAR, INFORMAR E REPRIMIR: A MIRA DO SERVIÇO NACIONAL DE
INFORMAÇÕES (SNI) SOBRE A CULTURA PARAIBANA (1964-1985)**

PAULA CAROLINA FIRMINO DE LIMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Giovani Antonino Nunes
Área de Concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: História e Regionalidades

JOÃO PESSOA - PB

2025

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

L732v Lima, Paula Carolina Firmino de.
Vigiar, informar e reprimir : a mira do serviço
nacional de informações (SNI) sobre a cultura paraibana
(1964-1985) / Paula Carolina Firmino de Lima. - João
Pessoa, 2025.
171 f. : il.

Orientação: Paulo Giovani Antonino Nunes.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Ditadura Militar. 2. Paraíba. 3. SNI. 4.
Vigilância. 5. Cultura. I. Nunes, Paulo Giovani
Antonino. II. Título.

UFPB/BC

CDU 321.64(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata nº 314 de defesa de Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba de autoria da mestrandona PAULA CAROLINA FIRMINO DE LIMA, área de concentração História e Cultura Histórica, linha de pesquisa em HISTÓRIA E REGIONALIDADES.

Aos trinta dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às 14h30min, em sessão virtual realizada no(a) Sala <https://meet.google.com/izj-qsjr-dpj?hs=224>, atendendo aos princípios ordenadores dos Artigos 67 a 72 do Regulamento do Programa de Pós-Graduação em História do CCHLA da UFPB, foi realizada a Sessão de Defesa e Julgamento da Dissertação de autoria da mestrandona PAULA CAROLINA FIRMINO DE LIMA, matrícula 20231006526, junto ao PPGH/CCHLA/UFPB, requisito final para obtenção do título de Mestre em História na área de concentração em História e Cultura Histórica, linha de pesquisa HISTÓRIA E REGIONALIDADES, conforme encaminhamento do(a) professor(a) GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA, coordenador do PPGH/CCHLA/UFPB, e cumprimento do exame de qualificação, pré-requisito para esta apresentação, segundo registrado na secretaria do Programa. O trabalho do(a) mestrandono(a) foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelos(as) professores(as) doutores(as): PAULO GIOVANI ANTONINO NUNES (UFPB – Orientador(a) e Presidente da sessão), TATYANA DE AMARAL MAIA (UERJ - Examinador(a) Externo(a) à Instituição) e MONIQUE GUIMARAES CITTADINO (UFPB - Examinador(a) Interno(a) ao Programa). A realização da sessão de Julgamento e Avaliação ocorreu em sessão virtual realizada no(a) Sala <https://meet.google.com/izj-qsjr-dpj?hs=224>, divulgado previamente pelo PPGH e com acesso permitido aos interessados em acompanhá-la em tempo real. Iniciada a sessão, o(a) presidente PAULO GIOVANI ANTONINO NUNES apresentou os membros da Comissão e, em seguida, indicou o(a) mestrandono(a) para que fizesse, oralmente e pelo tempo de 20 minutos, a apresentação do Trabalho Final intitulado "*Vigiar, Informar e Reprimir: A mira do Serviço Nacional de Informações (SNI) sobre a cultura paraibana (1964-1985)*". Concluída a apresentação, procedeu-se à arguição pelos membros da Banca. Ao final da arguição, foi solicitado ao público presente que saísse da sala a fim de que a banca pudesse deliberar sobre a apresentação do(a) mestrandono(a). Após discussão, a Banca emitiu o seguinte parecer:
A banca avaliadora considera que o trabalho contempla as exigências de uma dissertação de mestrado, sendo uma importante contribuição para a historiografia paraibana na temática



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

30 vigilância dos órgãos de informações da ditadura militar brasileira sobre o setor cultural do estado da Paraíba. Destaca a originalidade da pesquisa e a contribuição para sistematização da cena cultural no período, como também considera satisfatório o diálogo entre as questões conceituais e a pesquisa empírica. No entanto, indica correções pontuais e a problematização de algumas questões. Assim, decidiu-se pelo conceito **APROVADO**. Deve a secretaria do PPGH/CCHLA/UFPB, após homologação desta ata pelo Colegiado deste Programa, solicitar à
35 Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba a emissão, na forma da lei, do respectivo diploma de Mestre em História. Terminada a sessão foi encerrada a reunião, da qual, eu, GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA, coordenador do PPGH/CCHLA/UFPB, lavrei a presente ata que vai assinada pelos membros da banca e pelo(a) mestrando(a).

40

João Pessoa, 30 de julho de 2025.

45 45 Orientador(a)

Documento assinado digitalmente
gov.br PAULO GIOVANI ANTONINO NUNES
Data: 07/08/2025 21:35:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

50

Examinador(a) Externo(a)
Examinador(a) Interno(a)

Documento assinado digitalmente
gov.br TATYANA DE AMARAL MAIA
Data: 07/08/2025 12:27:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

55

Mestrando(a)

Documento assinado digitalmente
gov.br MONIQUE GUIMARAES CITTADINO
Data: 07/08/2025 18:48:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Emitido em 30/07/2025

ATA N° 314/2025 - PPGH (11.01.15.68)
(Nº do Documento: 314)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 08/08/2025 17:45)

ANDERSON SANTOS LIMA

ASSISTENTE EM ADMINISTRACAO

1854585

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: **314**, ano: **2025**, documento (espécie): **ATA**, data de emissão: **08/08/2025** e o código de verificação: **8a2f2bc0c3**

Dedicatória

À minha avó, Josefa, que, apesar de ter enfrentado, desde jovem, as mais difíceis situações, não desistiu da vida. Pelo contrário. Escolheu vivê-la, e vivê-la de forma digna.

AGRADECIMENTOS

Ao longo deste mestrado, muitos professores comentaram sobre o quanto a escrita da dissertação era um trabalho solitário... Só não imaginava o quanto.

Agradeço, portanto, a Deus, por ter me dado a força necessária para concluir essa caminhada em minha vida, especialmente nos momentos em que julguei não ser capaz.

À minha família, por todo o apoio e por serem, sem dúvidas, os meus maiores torcedores.

As minhas amigas Francinally, Gabriela, Ana Beatriz e Mariana, não apenas pelas dicas e pela torcida, mas também pelas conversas descontraídas que tornaram essa jornada menos pesada.

À minha amiga Maria Rita, de minha terra natal, Diamante, agradeço pelas conversas encorajadoras, pelo incentivo e pelos momentos de diversão.

Aos colegas de estudo do SNI, Matheus e Tereza, por toda a ajuda desde o TCC.

Ao pessoal do setor de arquivo do jornal *A União*, Ana Flor, Sr. João Pereira e Vanessa Azevedo, pela presteza e disponibilidade.

Ao professor Paulo Giovani, por todos esses anos de mansa e paciente orientação.

Às professoras Monique Cittadino e Tatyana de Amaral Maia, por aceitarem o convite para compor a banca avaliadora deste trabalho.

Ao PPGH-UFPB e à CAPES, pelo suporte institucional e financeiro.

RESUMO

Este trabalho examina a vigilância exercida pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) sobre o campo artístico-cultural na Paraíba durante a ditadura militar (1964-1985), considerando a relevância que a arena cultural adquiriu à época como espaço de expressão e atuação política das esquerdas oposicionistas. A pesquisa baseia-se na análise de documentos do Fundo SNI, disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Por serem registros produzidos por órgãos de repressão em contextos autoritários, esses documentos são classificados como “sensíveis” (Bauer & Gertz, 2015) e apresentam desafios metodológicos, pois foram elaborados sob uma ótica tendenciosa, marcada por omissões e distorções. O corpus abrange eventos culturais realizados na Paraíba, atividades de artistas de outros estados em circulação no território paraibano e trajetórias de artistas locais com projeção nacional, contemplando as linguagens do cinema, teatro, música e artes plásticas, por meio da análise de dossiês que evidenciam formas de vigilância direta ou indireta sobre essas expressões. Complementarmente, no segundo capítulo, a pesquisa incorpora a análise da cobertura cultural do jornal *A União*, órgão oficial do governo estadual, para compreender como o discurso oficial articulava censura, incentivo e controle cultural no âmbito local, elemento fundamental para a reconstituição do cenário cultural paraibano diante da escassez de estudos sobre o tema no período analisado. O trabalho está ancorado na Nova História Política, mobilizando o conceito de cultura política para pensar a acomodação como traço característico da cultura política brasileira (Motta, 2018). Essa noção é aplicada para entender a incorporação tácita de artistas e intelectuais de esquerda aos quadros do governo de direita, por meio de acomodações que preservavam a ordem e evitavam confrontos. A noção de cultura política também se revela fundamental para abordar o imaginário anticomunista, uma vez que o imaginário integra a ideia de representação, elemento constitutivo do próprio conceito. Além disso, recorre-se às formulações de Raoul Girardet (1987), especialmente às noções de “mitologia do complô” e “mito do Salvador”, com o intuito de compreender como determinadas narrativas orientaram a ação repressiva. Este trabalho está vinculado à área de concentração História e Cultura Histórica e à linha de pesquisa História e Regionalidades.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Paraíba; SNI; Vigilância; Cultura.

ABSTRACT

This study examines the surveillance carried out by the National Information Service (SNI) over the artistic and cultural field in Paraíba during the Brazilian military dictatorship (1964-1985), considering the relevance that the cultural arena acquired at the time as a space for expression and political engagement by oppositional leftist groups. The research is based on the analysis of documents from the SNI Archive, available through the National Archives Information System (SIAN). As records produced by repressive agencies in authoritarian contexts, these documents are classified as “sensitive” (Bauer & Gertz, 2015) and present methodological challenges, since they were produced from a biased perspective, often marked by omissions and distortions. The corpus includes cultural events held in Paraíba, activities of artists from other states circulating in the region, and the trajectories of local artists with national projection, encompassing the fields of cinema, theater, music, and visual arts, through the analysis of dossiers that reveal forms of direct or indirect surveillance over these expressions. Complementarily, the second chapter incorporates an analysis of the cultural coverage of the newspaper *A União*, the official press of the state government, to understand how the official discourse articulated censorship, promotion, and cultural control at the local level—an essential element for reconstructing the cultural landscape of Paraíba, given the scarcity of studies on the subject during the period under review. The study is grounded in the field of New Political History, drawing on the concept of political culture to reflect on accommodation as a defining feature of Brazilian political culture (Motta, 2018). This notion is applied to understand the tacit incorporation of leftist artists and intellectuals into the ranks of a right-wing government, through forms of accommodation that preserved order and avoided confrontation. The concept of political culture also proves fundamental for addressing the anti-communist imaginary, since imagination encompasses the idea of representation, a constitutive element of the concept itself. In addition, the study draws on Raoul Girardet's (1987) formulations, particularly the notions of the “mythology of conspiracy” and the “myth of the Savior,” to understand how certain narratives guided repressive actions. This research is part of the area of concentration in History and Historical Culture and the research line History and Regionalities.

Keywords: Military Dictatorship; Paraiba; SNI; Surveillance; Culture.

LISTA DE SIGLAS

ABI - Associação Brasileira de Imprensa

ABIN - Agência Brasileira de Inteligência

AC - Agência Central

ACCP - Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba

ACE - Arquivo Cronológico de Entrada

ADESG - Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra

ADI - Área de Defesa Interna

ADOC - Assessoria de Documentação de Política Exterior

AESI - Assessoria Especial de Segurança e Informações

AI-5 - Ato Institucional n.º 5

AI-I - Ato Institucional n.º 1

AR - Agências Regionais

ARE - Agência Recife

ARJ - Agência Rio de Janeiro

ASI - Assessoria de Segurança e Informações

BNH - Banco Nacional de Habitação

CAC - Centro Estudantil Campinense

CAC - Grupo do Centro de Arte e Cultura

CAMDE - Campanha da Mulher pela Democracia

CCC - Comando de Caça aos Comunistas

CCHLA - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

CDDH/AE - Centro de Defesa dos Direitos Humanos/Assessoria e Educação Popular

CEBRADE - Centro Brasil Democrático

CENICA - Centro Itabaianense de Cultura Artística

CENIMAR - Centro de Informações da Marinha

CENTREMAR - Centro de Treinamento de Miramar

CENTROCINE - Fundação Centro Modelo de Cinema

CEP - Centro de Estudos do Pessoal do Exército

CEPESC - Centro de Pesquisa de Segurança e Comunicações

CEVPM-PB - Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba

CF - Constituição Federal

CGI - Comissão Geral de Investigação

CI/DPF - Centro de Informações da Polícia Federal
CIA - Central Intelligence Agency
CIA - Centro de Informações da Aeronáutica
CIE - Centro de Informações do Exército
CIEX - Centro de Informações do Exterior
CISA - Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica
CN - Congresso Nacional
CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNV - Comissão Nacional da Verdade
CODI - Centro de Operações de Defesa Interna
CODI-DOI - Centros de Operações de Defesa Interna e dos Destacamentos de Operações e Informações
CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos
CONCINE - Conselho Nacional de Cinema
CONDI - Conselho de Defesa Interna
CPC - Centro Popular de Cultura
CSC - Conselho Superior de Censura
CSN - Conselho de Segurança Nacional
CSR - Comando Supremo da Revolução
CUT - Central Única dos Trabalhadores
DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas
DCE - Diretório Central dos Estudantes
DFSP - Departamento Federal de Segurança Pública no Distrito Federal
DOI - Destacamento de Operações de Informações
DOPS - Delegacias Estaduais de Ordem Política e Social
DRPB - Departamento Regional de Polícia de Brasília
DSI - Divisão de Segurança e Informações
DSN - Doutrina de Segurança Nacional
EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes
EMFA - Estado-Maior das Forças Armadas
ESG - Escola Superior de Guerra
EsNI - Escola Nacional de Informações
EUA - Estados Unidos da América
FA - Forças Armadas

FENAT - Festival Nacional de Teatro
FENATA - Festival Regional da Federação Nacional do Teatro Amador
FENAV-1 - Festival Nacional de Vanguarda
FICG - Festival de Inverno de Campina Grande
FUNARTE - Fundação Nacional de Artes
GEB - Guarda Civil Especial de Brasília
IBAD - Instituto Brasileiro de Ação Democrática
INACEN - Instituto Nacional de Artes Cênicas
INC - Instituto Nacional de Cinema
IPES - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
IPM - Inquérito Policial Militar
JUTECA - Juventude Teatral de Cruz das Armas
LSN - Lei de Segurança Nacional
MCI - Movimento Comunista Internacional
MEC - Ministério da Educação e Cultura
MOCA - Movimento de Cultura Artística
MPB - Música Popular Brasileira
MRE - Ministério das Relações Exteriores
MUEIC - Movimento Unificado de Extensão e Integração Comunitária
N-SISA - Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica
NAC - Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba
NTU - Núcleo de Teatro Universitário
NUDOC - Núcleo de Documentação Cinematográfica
OAB - Ordem dos Advogados do Brasil
OBAN - Operação Bandeirantes
PCB - Partido Comunista Brasileiro
PEC - Proposta de Emenda Constitucional
PL - Projeto de Lei
PNI - Plano Nacional de Informações
POLOP - Organização Revolucionária Marxista Política Operária
PT - Partido dos Trabalhadores
SADI - Sub-Áreas de Defesa Interna
SCDP - Serviço de Censura de Diversões Públicas
SCJP - Sociedade Cultural de João Pessoa

SECINT - Secretaria de Inteligência da Aeronáutica
SEDOC - Secretaria de Documentação de Política Exterior
SFICI - Serviço Federal de Informações e Contra-Informações
SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional
SIM - Serviço de Informações da Marinha
SINAR - Sistema Nacional de Arquivos
SISNI - Sistema Nacional de Informações
SISSEGIN - Sistema de Segurança Interna no País
SNI - Serviço Nacional de Informações
SNT - Serviço Nacional de Teatro
SSM - Serviço Secreto da Marinha
STM - Supremo Tribunal Militar
STP - Semanas de Teatro da Paraíba
TASC - Teatro de Amadores da Sociedade Cultural
TBC - Teatro Brasileiro de Comédia
TEAG - Teatro Estudantil de Alagoa Grande
TEP - Teatro Escola de Patos
TMSC- Teatro Municipal Severino Cabral
TPE - Teatro Paulista do Estudante
UCB - União Cinematográfica Brasileira
UFPB - Universidade Federal da Paraíba
UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas
URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
ZDI - Zona de Defesa Interna

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Capa de ACE produzido pelo SNI (integral). Ao lado, recortes da mesma capa destacando elementos relevantes para análise historiográfica: 1) carimbo com informações diversas, incluindo a identificação da agência produtora do dossiê; 2) cabeçalho padronizado contendo campos como Origem, Classificação, Anexos e Assunto; 3) assinatura do responsável pelo preenchimento do documento; 4) anotações manuscritas feitas à caneta por um agente de informações.....	21
FIGURA 2: Organograma contendo a estruturação dos órgãos que compunham a rede de repressão da ditadura militar.....	45
FIGURA 3: Seção I do Diário do Congresso Nacional de 12 de maio de 1964 apresentando o Projeto de Lei n.º 1.968, que cria o Serviço Nacional de Informações (SNI).....	50
FIGURA 4: Sede do SNI, em Brasília.....	55
FIGURA 5: I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira (EPMMPB) - Abril de 1967.....	86
FIGURA 6: Recorte da matéria do jornal <i>A União</i> , informando a liberação do espetáculo <i>S.O.S - Se 6 Fosse 9</i> pela censura.....	99
FIGURA 7: Recorte da tabela original com projetos de filmes em análise pela Embrafilme, com destaque do autor em <i>A Volta do Filho Pródigo</i> , de Ipojuca Pontes.....	119
FIGURA 8: Recorte de parte do prontuário de Linduarte Noronha (a imagem foi capturada a partir do documento original e passou por um processo de edição para aprimorar a nitidez).....	124
FIGURA 9: Recorte do prontuário de Noronha, destacando a reprodução de matéria do jornal <i>A União</i>	127

FIGURA 10: Primeira página da entrevista de Paulo Pontes à revista *Veja*, reproduzida no dossiê do SNI como parte da análise sobre o meio teatral.....133

FIGURA 11: Indicação de corte feita no roteiro da peça *Gota d'Água*, anexo ao documento ACE 6821/80. O trecho sublinhado e riscado corresponde à fala do personagem Egeu....135

FIGURA 12: Recorte do ACE 101417 em que a peça *A Construção*, de Altimar de Alencar Pimentel, aparece como vencedora do segundo lugar no Prêmio do Serviço Nacional de Teatro, edição de 1968.....137

FIGURA 13: Foto de Ruth Escobar e Dom Hélder Câmara, anexada no documento, registrando o cumprimento entre os dois durante uma das apresentações de *Revista do Henfil* em Recife.....139

FIGURA 14: Cópia do ingresso da apresentação de *Revista do Henfil* em Campina Grande, anexada ao documento, com os dizeres "Todo o apoio à luta dos professores" e "Anistia ampla, geral e irrestrita", evidenciando o apoio político expresso durante o espetáculo.....139

FIGURA 15: Reprodução de duas páginas do exemplar da *Cantata Prá Alagamar* anexado ao ACE 332/79, produzido pela Agência Recife do SNI.....146

FIGURA 16: Trecho do ACE 15423, na parte em que é iniciada a análise da letra da canção *Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores)*.....148

FIGURA 17: Reprodução de uma das páginas do jornal *Zero Hora* (30 de abril de 1982), incluída no Anexo I do ACE 24608. A foto mostra, da esquerda para a direita, os cantores Nara Leão, Paulinho da Viola, Elba Ramalho, Simone e Erasmo Carlos, alguns dos artistas que participaram do show *Canta Brasil II*.....152

FIGURA 18: Uma das páginas do ACE 6646, produzido pela Agência Rio de Janeiro do SNI, que registra a participação de Elba Ramalho em ato público contra a censura, realizado no Teatro Casa Grande, em 20 de julho de 1982. A página passou por edição digital apenas para aprimoramento de sua nitidez.....154

FIGURA 19: Folha do relatório de atividades de 1981 do Centro de Defesa dos Direitos Humanos/Assessoria e Educação Popular (CDDH/AEP), sediado em João Pessoa, na qual são listadas as atividades culturais promovidas pela entidade naquele ano. Dentre elas destacam-se: a) a exposição itinerante *O Artista da Terra*; b) um concurso escolar sobre os Direitos Humanos voltado a alunos do 1º e 2º graus. Abaixo, reprodução da matéria publicada no *Correio da Paraíba*, em 20 de outubro de 1981, sobre a realização da exposição.....157

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Produções Paraibanas Distribuídas pela Embrafilme e Lançadas em 1979 e 1980
(Recorte da Parte 1 do Anexo III, intitulada “Filmes Distribuídos pela Embrafilme e Lançados
em 1979 e 1980”, pertencente ao documento do SNI, ACE nº 12.778, de 1981).....120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - 1964-1985 - A CONSTRUÇÃO AUTORITÁRIA DO REGIME MILITAR NO BRASIL: A REDE DE ESPIONAGEM	33
1.1 Os militares na condução do poder	38
1.2 Segurança nacional e subversão interna: a comunidade de informações	45
1.2.1 O pioneiro: o “todo poderoso” Serviço Nacional de Informações (SNI)	48
1.2.2 Os demais Órgãos de Informações (OIs)	58
1.3 A formação dos agentes de informação brasileiros	65
CAPÍTULO II - A CULTURA PARAIBANA SOB A DITADURA MILITAR	70
2.1 1964-1968: Agitação política e cultural	74
2.2 1968-1978: Sobrevivência	87
2.3 1978-1985: Renovação	103
CAPÍTULO III: O SNI E A VIGILÂNCIA À CULTURA PARAIBANA	115
3.1 Cinema: entre o incentivo estatal e o controle ideológico	116
3.2 Teatro: expressão política sob cerco do autoritarismo	131
3.3 Música: diversidade estética e influência social	141
3.4 Artes Plásticas: uma presença discreta no panorama da repressão	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	161

INTRODUÇÃO

Um dos principais motes da organização do Estado erguido pelos militares a partir de 1964 foi a segurança. Garantir a segurança do país era essencial para aniquilar pressões reais ou potenciais que pudessem comprometer a salvaguarda nacional. Seguindo essa linha de raciocínio, a formação de um aparato de vigilância mostrou-se absolutamente necessário e emergente, traduzindo-se na criação, imediatamente após o golpe, do Serviço Nacional de Informações (SNI). O órgão foi a primeira e mais importante expressão de uma complexa e poderosa cadeia de órgãos espalhados entre a administração pública brasileira, que tinham como intuito trabalhar com a informação, compreendida como essencial na estruturação da lógica autoritária.

À luz da importância dessa atividade de controle e do papel expressivo desempenhado pelo SNI dentro dela, este trabalho tem como objetivo geral analisar a vigilância que foi efetuada pelo Serviço ao campo artístico-cultural no estado da Paraíba durante a vigência da ditadura militar. Campo este que, após o golpe, adquiriu enorme importância quanto um espaço político, de socialização das esquerdas unidas contra o regime militar e seu caráter repressor das liberdades. Para isso, utilizamos arquivos do Fundo SNI, disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), com destaque para a documentação produzida pela Agência Recife — responsável pela cobertura dos estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba — e que foi encaminhada ao Memorial da Democracia durante os trabalhos da Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB).¹ Também foram consultados documentos de outras agências do SNI, acessados diretamente na plataforma.

Um desses arquivos é o ACE n.º 36656, de 1983.² O documento revela que, mesmo em seus últimos anos, a ditadura militar continuou a monitorar exibições de produções consideradas subversivas e/ou impróprias em todo o Brasil. Isso inclui a cidade de João Pessoa, na Paraíba, onde o filme "Aruanda", do cineasta pernambucano radicado na Paraíba, Linduarte Noronha, foi exibido. Essa obra é importante não apenas para a trajetória do cineasta, mas para o cinema brasileiro como um todo, pois permitiu que críticos e cineastas

¹ O Memorial da Democracia está localizado na Fundação Casa de José Américo (FCJA), situado em João Pessoa-PB.

² Sigla para Arquivo Cronológico de Entrada. Segundo Ishaq; Franco; Sousa (2012, p. 60): “[...] O ACE era constituído por documentos pertinentes a um mesmo assunto, pessoa, entidade ou fato, produzidos ou recebidos pelo SNI, reunidos em um mesmo dossiê. Foi adotado obrigatoriamente por todas as agências do órgão, representando uma unidade de arquivamento para fins arquivísticos”.

reconhecessem Noronha como um dos precursores do chamado Cinema Novo, movimento que será abordado em nosso segundo capítulo.³

1. Continuaram as exibições, nas grandes cidades brasileiras, de filmes com conteúdo pornográfico e outros de natureza sócio-política adversa. Estes últimos, em sua maior parte, foram exibidos nas capitais do Norte e Nordeste e davam ênfase à exploração do homem, à pobreza e teciam críticas a órgãos governamentais.

2. No período considerado, foram registrados os seguintes filmes em exibição:
7) Em JOÃO PESSOA/PB.

“ARUANDA”, de LINDUARTE NORONHA (ligado ao PCB), tendo como patrocinadores o Governo da PARAÍBA e a Universidade Federal do mesmo Estado. Apresenta cena do retirante nordestino, onde o som dos tambores representa o sofrimento do homem buscando a semelhança com a escravidão negra (**AC_ACE_36656_83. Fundo SNI - Agência Central**).⁴

Os arquivos do SNI integram o que Caroline Silveira Bauer e René Gertz descrevem como documentos "sensíveis"⁵, isto é, conjuntos de registros produzidos pelas instituições de segurança e informações estatais em suas ações de repressão durante regimes não democráticos. Esses documentos incluem:

[...] Registros elaborados ou incorporados a partir da ação policial cotidiana (fichas pessoais, depoimentos, prontuários, dossiês, relatórios, informações, ordens de busca e prisão etc.), mas também de documentos roubados (livros, publicações, correspondências pessoais, documentos de organizações etc.), ou de declarações tomadas em interrogatórios que desrespeitavam tanto os códigos penais (duração do interrogatório, horário em que eram feitos, presença de testemunhas etc.) quanto os Direitos Humanos (torturas físicas e psicológicas) (Bauer; Gertz, 2015, p. 177).

Também fazem parte desse acervo os objetos pessoais apreendidos durante as prisões dos perseguidos políticos, assim como os documentos elaborados por entidades de defesa dos direitos humanos que buscavam localizar desaparecidos, reunir informações sobre os atingidos pela repressão e denunciar as ilegalidades e violências cometidas pelo regime.⁶

Neste contexto, o acervo documental do Fundo SNI constitui apenas uma parcela dos muitos arquivos produzidos por órgãos de repressão durante a ditadura. A abertura do acesso a esse tipo de documentação, relevante para os estudos acerca do período autoritário, foi

³ Sobre esse reconhecimento, ver: BAGGIO, Eduardo Tilio. O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha. **Revista Científica/FAP**, 2015.

⁴ Este documento, que abrange outras obras consideradas com conteúdo impróprio apresentadas na capital do estado da Paraíba, será analisado detalhadamente no nosso terceiro e último capítulo, dedicado especialmente à pesquisa empírica.

⁵ Para maiores detalhes desta discussão, ver: BAUER, Caroline Silveira.; GERTZ, René E. “Fontes sensíveis na história recente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orga.) **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015, pp. 173-193.

⁶ Idem, p. 177.

resultado de um processo lento, fragmentado e frequentemente tensionado por disputas entre o direito à memória e o direito à privacidade.⁷

Ainda na década de 1980, alguns documentos vieram a público por meio de iniciativas independentes, como as de jornalistas que obtiveram arquivos pessoais de ex-agentes do regime. É o caso do trabalho de Ana Lagôa, *SNI: como nasceu, como funciona* (1981), que, com base na documentação a que teve acesso, realizou uma análise aprofundada sobre a estrutura e o funcionamento da comunidade de informações e segurança, dando ênfase ao papel do SNI. Em 1989, Ayrton Baffa também publicou um estudo centrado nesse mesmo órgão, intitulado *Nos porões do SNI*, oferecendo descrições minuciosas sobre sua atuação e mecanismos internos (Garcia, 2013). Além disso, um episódio marcante ocorreu em 1987, quando os documentos do projeto *Brasil: Nunca Mais*, que reuniam cópias de processos do Supremo Tribunal Militar (STM) contra opositores do regime, foram doados pela Arquidiocese de São Paulo ao Centro de Documentação Edgard Leuenroth da Unicamp. A iniciativa, conduzida fora do âmbito estatal, disponibilizou publicamente um acervo sensível em um momento em que o Brasil ainda não possuía normas legais específicas sobre o acesso a informações públicas (Joffily, 2012).

A Constituição Federal de 1988 introduziu os primeiros marcos jurídicos voltados à transparência informacional, assegurando, por exemplo, o *habeas data*, que garante a qualquer cidadão o direito de acessar dados que lhe digam respeito, mantidos por entidades públicas. O texto constitucional também passou a assegurar o direito à informação de interesse público, embora com exceções vinculadas à proteção da segurança do Estado e da sociedade, além de garantir a inviolabilidade da intimidade, da vida privada e da honra, prevendo compensações em casos de violação.

Já nos anos 1990 e 2000, medidas institucionais mais consistentes começaram a ser adotadas, como a promulgação da Lei de Arquivos (Lei nº 8.159/1991), que estabeleceu uma política nacional de arquivos públicos e privados. Essa lei viria a ser regulamentada mais adiante, em 1997, por meio do Decreto nº 2.134, no governo Fernando Henrique Cardoso, o qual reafirmou as diretrizes da legislação original, acrescentando dispositivos que impediram a restrição de acesso a documentos que já tivessem sido objeto de consulta pública. Além disso, essa regulamentação previu a criação do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq),

⁷ Sobre esses impasses, ver: JOFFILY, Mariana. Direito à informação e direito à vida privada: os impasses em torno do acesso aos arquivos da ditadura militar brasileira. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, jan./jun. 2012.

encarregado de definir políticas e diretrizes voltadas à preservação e à gestão documental no país.

Contudo, ao final do segundo mandato de FHC, em dezembro de 2002, foi editado o Decreto nº 4.553, que substituiu o anterior. Elaborado pelo Gabinete de Segurança Institucional da Presidência, então sob o comando do general Alberto Cardoso, o novo decreto ampliou os prazos de sigilo para todas as categorias de documentos — os ultrassecretos, por exemplo, poderiam permanecer sob sigilo por até 50 anos, com possibilidade de prorrogação indefinida. A medida gerou forte reação negativa entre juristas e defensores dos direitos humanos, que a classificaram como retrocesso autoritário e ameaça à democracia.

Essa situação levou o governo Lula, já em 2004, a assinar o Decreto nº 5.301, criando uma comissão responsável por revisar a classificação e a necessidade de sigilo de documentos oficiais. No ano seguinte, a Lei nº 11.111/2005 formalizou as atribuições dessa comissão, autorizando-a a manter sob segredo, por tempo indefinido, documentos considerados sensíveis à soberania nacional ou às relações exteriores. A nova legislação também previu a possibilidade de liberar documentos públicos que envolvessem dados sobre a vida privada de indivíduos, desde que as partes sensíveis fossem ocultadas ou expurgadas, em respeito aos direitos constitucionais de privacidade.

No mesmo ano, a Agência Brasileira de Inteligência (Abin) transferiu para o Arquivo Nacional os fundos documentais sob sua guarda — tratava-se dos acervos do extinto SNI, da Comissão Geral de Investigações (CGI) e do Conselho de Segurança Nacional (CSN). Ainda em 2005, o Decreto nº 5.584 instituiu o Sistema Nacional de Arquivos (Sinar), com o propósito de integrar os arquivos públicos em todas as esferas administrativas e coordenar ações voltadas à preservação e difusão do patrimônio arquivístico nacional.

Em 2009, foi criado o projeto “*Memórias Reveladas*”, com o objetivo de reunir, digitalizar e tornar acessível um amplo conjunto documental relativo à repressão política, articulando acervos federais e estaduais e promovendo ações educativas voltadas à preservação da memória.

A consagração legislativa desse processo deu-se com a sanção da Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527/2011), que estabeleceu a obrigatoriedade de transparência ativa por parte dos órgãos públicos e vedou o sigilo de documentos relacionados a violações de direitos humanos. Apesar disso, segundo alerta de Mariana Joffily (2012), persistem entraves, como a indefinição jurídica sobre os limites entre interesse público e proteção da intimidade, que tem restringido, na prática, o acesso a certos arquivos, sobretudo aqueles que envolvem perseguidos políticos. Essa tensão evidencia o paradoxo brasileiro, também apontado pela

pesquisadora: enquanto ex-presos políticos e familiares de desaparecidos estão entre os principais defensores da abertura dos arquivos, é também sobre eles que recai a prerrogativa de autorizar ou vetar o acesso a parte dos documentos, o que tem gerado situações de arbitrariedade e insegurança jurídica para pesquisadores.

Um marco fundamental desse processo foi a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), instituída em 2011 durante o governo Dilma Rousseff, por meio da Lei nº 12.528. Com a missão de investigar graves violações de direitos humanos cometidas entre 1946 e 1988, a CNV não apenas teve papel simbólico relevante ao oficializar o reconhecimento desses crimes por parte do Estado brasileiro, como também estimulou a formação de comissões estaduais e municipais da verdade. Na Paraíba, foram criadas duas instâncias importantes nesse sentido: a Comissão da Verdade do Estado da Paraíba e a Comissão Municipal da Verdade da cidade de João Pessoa. Ambas produziram relatórios consistentes, resultado de um trabalho de levantamento documental e escuta de testemunhos, nos quais foram identificadas práticas sistemáticas de perseguição política, locais de tortura, órgãos envolvidos na repressão local e o perfil das vítimas atingidas no estado. Esses relatórios somam-se ao esforço nacional de reconstrução da memória coletiva sobre o período ditatorial, oferecendo um olhar regionalizado que é imprescindível para compreender as dinâmicas do regime para além dos grandes centros políticos do país. Nesse sentido, a ampliação do acesso a documentos como os do Fundo SNI tem sido essencial para permitir que investigações como a presente lancem luz sobre as formas pelas quais a repressão operou também no campo cultural e artístico, em estados como a Paraíba.⁸

Além dos aspectos legais e institucionais que marcaram a abertura dos arquivos do SNI, é imprescindível considerar os desafios específicos impostos pela natureza dos documentos produzidos por órgãos da repressão. Esses registros, embora contenham informações relevantes sobre a dinâmica da vigilância política no período, exigem uma leitura atenta não apenas de seu conteúdo principal, mas também de seus elementos formais, como estrutura, circulação e classificação.⁹

⁸ A respeito dessa expansão das pesquisas que se valem desses acervos documentais, vale destacar os trabalhos desenvolvidos no âmbito deste Programa de Pós-Graduação, como: Soares e a vigilância aos políticos paraibanos (2020); Ferreira e a vigilância à Igreja Católica e aos movimentos sociais do campo na Paraíba (2020); Dias e a vigilância aos estudantes da UFPB (2021); e Costa e a vigilância aos sindicatos na Paraíba (2023).

⁹ Acerca dos limites e possibilidades desse tipo de fonte, ver: JOFFILY, Mariana. A “verdade” sobre o uso dos documentos dos órgãos repressivos. **Dimensões**, Vitória, v. 32, 2014, p. 2-28. Sobre algumas de suas características formais e operacionais, ver: GARCIA, Vitor. Os documentos da comunidade de informações e segurança nos anos ditoriais (1964-1985): uma análise crítica. In: STAMPA, Inez Terezinha; SÁ NETTO, Rodrigo de (Org.). **Arquivos da repressão e da resistência: comunicações do I Seminário Documentar a Ditadura**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2013. p. 146-153.

Tais documentos foram gerados em um contexto de vigilância sistemática, por agentes que atuavam em diferentes órgãos e esferas da administração pública, mas que partilhavam, de modo geral, uma mesma orientação ideológica e padrões de atuação similares. Esses padrões se expressavam tanto nos critérios de recrutamento e formação profissional quanto nas práticas cotidianas desses agentes, que frequentemente operavam em rede, articulando ações e compartilhando informações por meio de relatórios, ofícios e dossiês que circulavam entre diferentes instâncias do Estado.

A forma documental revela aspectos importantes dessa engrenagem. Para Garcia (2013), cabeçalhos padronizados, com campos específicos como assunto, origem, classificação, difusão e anexos, bem como códigos alfanuméricos de avaliação de confiabilidade e veracidade, são pistas valiosas para o pesquisador reconstruir a lógica interna da comunidade de informações.

Além disso, é preciso atentar para elementos materiais que, à primeira vista, podem parecer marginais, mas que têm alto valor analítico. A presença de carimbos, assinaturas e principalmente marcas realizadas à caneta, como nomes sublinhados, acréscimos manuais de dados ou observações nas margens, indicam que esses documentos passaram por leituras atentas e sucessivas. Tais marcas são indícios da atuação de analistas de informações, agentes especializados que, ao examinar os dossiês, buscavam consolidar o conhecimento acumulado sobre os movimentos de oposição, identificar lacunas e sugerir novas direções investigativas. Essas intervenções manuais revelam que os documentos, além de registros, eram também ferramentas de ação, constantemente manipuladas e reelaboradas conforme as necessidades do aparato repressivo.

FIGURA 1: Capa de ACE produzido pelo SNI (integral). Ao lado, recortes da mesma capa destacando elementos relevantes para análise historiográfica: 1) carimbo com informações diversas, incluindo a identificação da agência produtora do dossiê; 2) cabeçalho padronizado contendo campos como Origem, Classificação, Anexos e Assunto; 3) assinatura do responsável pelo preenchimento do documento; 4) anotações manuscritas feitas à caneta por um agente de informações.

1. CARACTERIZAÇÃO DO DOCUMENTO

ORIGEM:	CH/GAB/SNT	TIPO:	MEMO	Nº:	1400	DATA:	19.09.80
CLASIF:	Conf	REF:					
ANEXOS:	Infão SN						
ASSUNTO:	PRODUÇÃO DE FILMES DE BOA QUALIDADE EM DETERIMENTO DOS DE BAIXO NÍVEL TÉCNICO CULTURAL						

2. DISTRIBUIÇÃO INICIAL

ORIGINAL	81	AC/DM
CÓPIAS	CHIEZ DODI	CHIEZ BASIC
	CHIEZ DA ACIBR	DM/DM
	CHIEZ DO CARBIO	SD-1
		SD-2
		SD-3
		SD-4
		SD-5
		SD-6

3. DIRETRIZ

TONAR	CONFIDENCIAL	RE-	FALAR	COM A CHEIA	APRIM.	PRO-	CESSAR	MESMO
MONTAR INFÃO PAP-								

4. ORIGENS PARTICULARES:

(Handwritten signature)

5. PROVIDÊNCIAS:

*SE-19
À SE-06, EM 18 DE 280
obs. O anexo do PRG Nº 19283, foi juntado a 21/09
Nº 359/19/14/80.*

6. RESPONSÁVEL PELO PREENCHIMENTO DA FICHA

(Handwritten signature)

7. PROTOCOLO

*SE-19
À SE-06, EM 18 DE 280
obs. O anexo do PRG Nº 19283, foi juntado a 21/09
Nº 359/19/14/80.*

Fonte: ARE_ACE_12778_81. Fundo SNI - Agência Central.

A circulação dos documentos também era variável: enquanto alguns permaneciam restritos à burocracia interna, outros eram amplamente difundidos entre ministérios civis e militares, ampliando o alcance das ações repressivas, conforme afirma Garcia (2013). Trata-se, portanto, de uma documentação que não apenas registra práticas repressivas, mas que também atuava como instrumento de intervenção política, orientando decisões, subsidiando operações e projetando cenários futuros a partir das leituras produzidas pelos próprios agentes.

Trabalhar com esse tipo de fonte implica reconhecer que se trata de um material produzido a partir de uma perspectiva enviesada, muitas vezes marcada por generalizações, omissões ou distorções intencionais. Como documentos que visavam sustentar e justificar a repressão, é comum que superestimassem a ameaça representada pelos opositores do regime, ocultassem métodos violentos de obtenção de informações e, em alguns casos, apresentassem relatos fabricados. Além disso, muitas lacunas permanecem, seja por destruição deliberada de arquivos comprometedores, seja pelas limitações próprias de sua conservação e acesso.

Ainda assim, tais documentos são fundamentais para a reconstrução da memória histórica. Com o devido cuidado metodológico, que envolve a análise crítica de sua forma, a comparação com outras fontes e a consideração de seu contexto de produção, eles permitem acessar aspectos centrais das práticas repressivas e das formas de atuação do Estado durante a ditadura. Em última instância, não se trata de buscar uma verdade absoluta nesses registros,

mas sim de compreender que, mesmo entre silêncios e contradições, é possível construir aproximações valiosas com o passado, tendo esses documentos como matéria-prima essencial para o trabalho historiográfico.

Para além das fontes do SNI, que constituem o eixo central deste estudo sobre a vigilância desse órgão ao setor cultural na Paraíba, foi também utilizada a consulta ao jornal *A União*, veículo oficial do governo estadual e o periódico em circulação mais antigo no estado.¹⁰ Essa pesquisa complementar foi essencial para a elaboração do segundo capítulo, voltado à reconstituição do contexto cultural paraibano durante os anos da ditadura. Diante da quase inexistência de estudos sobre o tema, esse esforço se mostrou necessário para compor um capítulo que, assim como o terceiro, busca contribuir com a produção historiográfica sobre o campo cultural paraibano.

Segundo Luca (2008), o uso de jornais como fonte para a pesquisa histórica ainda enfrentava resistências na década de 1970. Embora se reconhecesse a importância desses impressos para a compreensão da vida social, política e cultural, persistia a ideia de que seriam registros pouco confiáveis, marcados por fragmentação, interesses imediatos e distorções ideológicas. Essa percepção estava ancorada em uma tradição historiográfica que valorizava documentos tidos como objetivos e neutros, supostamente mais próximos da “verdade dos fatos”. Estabeleceu-se, assim, uma hierarquia entre os tipos de fonte, na qual a imprensa periódica ocupava posição inferior.¹¹

Ainda nesse período, contudo, consolidaram-se importantes experiências de uso da imprensa como fonte principal de pesquisa histórica. A tese de Arnaldo Contier, defendida em 1973, já indicava essa inflexão ao analisar o vocabulário político-social de jornais publicados entre 1827 e 1835. Outros estudos de destaque, como os de Maria Helena Capelato e Maria Ligia Prado, voltaram-se à atuação política do jornal *O Estado de S. Paulo* na década de 1930. Também a pesquisa de Vavy Pacheco Borges, publicada em 1979, destacou-se pelo uso sistemático da grande imprensa paulistana para investigar as relações entre Getúlio Vargas e

¹⁰ Criado em 1893, durante o governo de Álvaro Machado à frente da então província da Paraíba, o jornal *A União* foi concebido como um instrumento de articulação política vinculado ao Partido Republicano. Seu primeiro diretor foi Tito Silva, figura atuante tanto no campo industrial quanto no jornalismo. Embora sua função inicial fosse mediar disputas entre grupos políticos no período pós-republicano, ao longo do tempo o periódico assumiu papel central na cobertura de acontecimentos históricos, como a Revolução de 1930, e se firmou como importante veículo de preservação da memória paraibana, reunindo hoje um vasto acervo documental e ocupando lugar de destaque no patrimônio cultural do estado. Fonte: GOVERNO DA PARAÍBA. **Programação especial marca aniversários do jornal e da Livraria A União**. João Pessoa, 2025. Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/programacao-especial-marca-aniversarios-do-jornal-e-da-livraria-a-uniao-1>. Acesso em: 24 jun. 2025.

¹¹ Para um aprofundamento sobre a utilização dos periódicos como fonte histórica, suas especificidades e desafios metodológicos, ver: LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 113–153.

as oligarquias estaduais. Esses trabalhos não apenas conferiram maior legitimidade à imprensa como fonte histórica, mas também abriram caminhos metodológicos para sua análise crítica.

A partir dessas contribuições, tornou-se cada vez mais evidente que jornais e revistas não devem ser lidos apenas como repositórios de informações, mas como construções discursivas que selecionam, hierarquizam e interpretam os acontecimentos. Isso exige atenção à materialidade do impresso, à organização das seções, ao lugar da notícia na página, ao público-alvo e à linha editorial. Além disso, o trabalho com esse tipo de fonte impõe desafios concretos: desde a localização dos exemplares até a identificação de lacunas nas coleções e o enfrentamento de acervos em mau estado de conservação. Tais cuidados metodológicos orientaram o uso do jornal *A União* nesta pesquisa, buscando compreendê-lo não apenas como registro do tempo, mas como ator ativo na construção da memória oficial da ditadura na Paraíba.

Reconhecida a relevância das fontes mobilizadas — em especial os documentos do SNI e o jornal *A União* —, passamos agora à apresentação dos caminhos teóricos e metodológicos que orientam esta pesquisa, considerando a especificidade do objeto e sua inserção na historiografia.

Se durante algum tempo e por alguns grupos, como o dos fundadores dos *Annales*, a epistemologia foi vista com desconfiança ou sem tanta importância, compactuo da visão do historiador José Carlos Reis (2014), para quem o lugar da teoria-metodologia é central na cultura histórica e na formação do historiador. Este, além de precisar ter uma bagagem nesse sentido, necessita fundamentar seus escritos através de uma estrutura teórico-metodológica que possa ajudá-lo a pensar seu tema, problemas, fontes, hipóteses etc:

E se a teoria fica acantonada na introdução da tese, o que terá sido feito na tese? A tese é uma construção, uma criação, uma obra. A teoria são as fundações, as vigas, as cintas, os pilares, as tubulações elétricas, eletrônicas, hidráulicas, enfim, a estrutura da obra, com seus pesos, materiais e formas. A discussão teórico-metodológica se dirige ao sujeito da pesquisa histórica, ao historiador, ao construtor que formula os problemas, seleciona as fontes, as elabora e obtém os resultados, com o objetivo de “cultivar a sua subjetividade”, tornando-os mais hábeis, mais eficientes, menos ingênuos, mais argutos, mais criativos, em sua sofisticada atividade (Reis, 2014, p. 17-18).

Pensando nisso, a pilastra que tem estruturado esta pesquisa, desde seus tempos de PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), é a Nova História Política em diálogo com a História Cultural, de onde se extrai o conceito de cultura política, mobilizado aqui para pensar a acomodação como um traço característico da cultura política

brasileira, conforme propõe Motta (2018). Durante o regime militar, esse traço foi amplamente explorado, por exemplo, para integrar artistas e intelectuais de esquerda aos quadros do governo de direita. Com frequência, esses entendimentos não assumiam a forma de acordos explícitos, mas se configuravam como acomodações implícitas, orientadas à preservação da ordem estabelecida e à minimização de confrontos e instabilidades. Esse conceito de acomodação revelou-se especialmente útil na análise do jornal oficial do governo estadual, *A União*, que, em sua cobertura da área cultural na Paraíba apresentou tanto manifestações críticas ao regime quanto apoio público do governo a diversas atividades culturais, evidenciando uma relação complexa entre controle, conciliação e legitimação política. A noção de cultura política também se revela fundamental para abordar o imaginário anticomunista, uma vez que o imaginário integra a ideia de representação, elemento constitutivo do próprio conceito.

Acerca da História Política, se durante muito tempo o campo voltou-se aos estudos dos grandes feitos, das grandes instituições e dos grandes homens, tornando-se horizonte de diversos trabalhos historiográficos, nos anos 1970 e, sobretudo, 1980¹², após duras críticas, ele, que foi de certa maneira relegado, voltou à cena sob novas roupagens.¹³

Buscando superar o isolamento, a História Política passou a se conectar com uma variedade de áreas do conhecimento, como Ciência Política, Psicanálise, Linguística, Demografia e Economia Política. A análise passou a englobar todas as durações — curta, média e longa — e a incluir todos os atores sociais no jogo político. Uma das transformações importantes foi a ampliação da noção de Poder, que passou a ser considerada além das estruturas tradicionais, como o Estado e suas instituições. Assim, o Poder passou a ser compreendido não apenas como:

[...] Aquele que, na ótica dos historiadores e pensadores políticos do século XIX, emanava sempre do Estado ou das grandes Instituições – ou que a estes podia se confrontar através de revoluções capazes de destronar um rei e impor uma nova ordem igualmente centralizada – e nem seria apenas aquele poder que de resto mostrava-se exercido fundamentalmente pelos personagens que ocupavam lugar de destaque nos quadros governamentais, institucionais e militares das várias

¹² Embora o texto *A política será ainda a ossatura da História?*, publicado em 1971 por Jean Jacques Le Goff, apontasse, já naquele momento, a possibilidade de renovação da História Política, a consolidação da Nova História Política se dará apenas nos anos 1980, com a publicação de *Uma história presente*, de René Rémond.

¹³ Para um quadro da História Política e sua renovação, ver, entre outros: RÉMOND, René. “Uma história presente”. In RÉMOND, René. (Org.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.; BARROS, José d’Assunção. “História Social e retorno do político”. In: SCHURSTER, Karl; SILVA, Giselda Brito; MATOS, Júlia Silveira. **Campos da Política – Discursos e Práticas**. São Paulo: LP – Books, 2012.; JULLIARD, Jacques. A Política. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novas Abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 180-196.

nações-estados. “Poder” – de acordo com uma nova ótica que foi se impondo gradualmente – é aquilo que exercemos também na nossa vida cotidiana, uns sobre os outros, como membros de uma família, de uma vizinhança, de uma comunidade falante. “Poder” é o que exercemos através de palavras ou das imagens, através dos modos de comportamento, dos preconceitos (Barros, 2012, p. 27).

Isto é, o poder passou a ser identificado por meio de diversas instâncias, como discursos, imaginário, representações políticas, comportamentos, imagens, mitos políticos, símbolos etc., e a partir de múltiplas perspectivas — econômicas, culturais, religiosas, entre outras. Nesse contexto de ampliação do conceito de poder, emergiu o conceito de cultura política, desenvolvido a partir da expansão da noção de “cultura” ao longo do século XX e do diálogo entre a História Cultural e a História Política. Esse conceito tornou-se fundamental para compreender as múltiplas dimensões do poder e suas diversas manifestações sociais.

Sobre o referido conceito, ele foi cunhado inicialmente no âmbito da Ciência Política norte-americana, entre os anos de 1950 e 1960, através da obra *The civic culture: political attitudes and democracy in five nations* (1963), de Gabriel Almond e Sidney Verba. No entanto, em um movimento que é bastante comum à História, esta se apropriou da noção entre os anos de 1980 e 1990 e a remodelou, buscando fugir dos problemas que carregavam a noção em seu começo, como a questão do determinismo cultural, o seu caráter etnocêntrico etc.

Um dos autores a lançarem reflexões em torno do conceito foi o historiador francês Serge Bernstein. Fazemos uso do seu texto clássico, chamado *A cultura política*, publicado em 1998, para trabalhar a noção, noção que é apresentada como apenas uma entre as diversas constituintes da cultura de uma sociedade: a que trata exclusivamente da esfera política.

Segundo o autor, o conceito permite entender os comportamentos políticos ao longo da história, abordando questões como valores, normas e crenças compartilhados por um grupo. Esses elementos oferecem uma interpretação comum do passado e servem de base para a elaboração de projetos políticos voltados para o futuro. Mais que isso, Bernstein também chama atenção para o seu caráter plural, enfatizando que no seio de uma sociedade existem várias culturas políticas¹⁴, contudo, com zonas de abrangência diferentes, podendo determinada cultura política ser dominante durante certo período, enquanto outras seriam mais “secundárias”, mas claro, também formadoras do universo político e cultural das sociedades. Além desta particularidade, o historiador ressalta o papel da família, dos meios educacionais, dos grupos (partidos, sindicatos etc) e da mídia/meios de comunicação como vetores importantes de socialização delas.

¹⁴ Ele destaca a existência das culturas políticas republicana (liberal), socialista, monárquica, nacionalista e católica.

No contexto brasileiro, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta desenvolveu importantes análises acerca do conceito. Numa clara inspiração de Bernstein, Motta coloca cultura política como sendo: “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro (Motta, 2009, p. 21).

Essa discussão se desdobra, ainda com base em Motta (2014; 2018), na noção de acomodação, compreendida como uma das características constitutivas da cultura política brasileira (ao lado de traços como o patrimonialismo, a cordialidade, o paternalismo, o personalismo, o clientelismo e o pragmatismo). Trata-se de uma prática historicamente enraizada, que remete à busca por estabilidade social e manutenção da ordem por meio de arranjos, nem sempre explícitos, entre grupos sociais distintos, frequentemente marcados por desigualdades de poder. Longe de se restringir à ideia de conciliação política “pelo alto”, a acomodação permite compreender formas mais amplas de articulação entre interesses divergentes, inclusive em espaços institucionais e culturais, com a participação de intelectuais, acadêmicos, produtores culturais e até de setores populares. Embora essa lógica esteja presente em diferentes conjunturas da história nacional, ela adquire contornos particularmente expressivos durante o regime militar.

A integração de quadros intelectuais em contextos autoritários é analisada por Motta em duas obras centrais. No livro *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária* (2014), o autor argumenta que o impacto das tradições políticas brasileiras contribui para explicar o caráter modernizador e autoritário do regime, em especial nas formas de relação estabelecidas com o campo intelectual. Já no texto *Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico* (2018), ele identifica essa prática como parte de um padrão histórico mais amplo, visível em momentos como a Independência, mas também em outros episódios, como:

[...] Na construção da unidade das ex-colônias (uma notável obra política baseada em violência e acordo), assim como em momentos seguintes, como no acordo partidário que fundamentou o segundo Império, e na criação da República sem participação popular de 1889. Nas décadas posteriores houve novas acomodações, como na ditadura Vargas, que, além de integrar intelectuais de esquerda ao aparelho do Estado, construiu legislação social visando afastar os trabalhadores de caminhos radicais e apagar da memória as anteriores lutas reivindicativas. Ocorreram situações de acomodação inclusive durante a última ditadura, e no seu final, o que permitiu uma transição pós autoritária suave para os agentes repressivos do Estado, que, até hoje, não foram julgados e, tampouco, punidos (Motta, 2018, p. 119).

Durante o regime militar, a acomodação se expressou na integração, sob condições bem delimitadas, de artistas e intelectuais com vínculos à esquerda em instituições controladas pelo Estado, como universidades, órgãos de fomento e instâncias culturais. Um caso notável foi o do cineasta Roberto Farias, que dirigiu a Embrafilme entre 1974 e 1978, atuando na formulação de políticas públicas para o cinema ao mesmo tempo em que mantinha vínculos com setores do cinema crítico. Esses arranjos não implicavam adesão ao regime, mas configuravam estratégias de controle e neutralização de tensões por parte do Estado, revelando a persistência de uma cultura política marcada por acomodações assimétricas. A coexistência entre repressão e integração seletiva, longe de ser paradoxal, traduz uma lógica histórica de manutenção da ordem que recorre tanto à força quanto à negociação.

A própria noção de acomodação, tal como desenvolvida por Motta, insere-se em um quadro mais amplo da cultura política brasileira. Para compreender esse campo em toda a sua complexidade, Motta, em diálogo com autores como Berstein, destaca que as culturas políticas se constituem a partir de um conjunto de elementos simbólicos, discursivos e rituais, por meio dos quais os grupos sociais constroem sentidos sobre si mesmos e definem formas de inserção e atuação no campo político. Trata-se, portanto, de uma noção fundamentada na ideia de representação coletiva, ou seja, na construção que uma coletividade faz de sua própria identidade. Sobre essa concepção de representação, que fundamenta o conceito, Motta apresenta o seguinte:

Dessa maneira, com base no enfoque de sentido amplo, representações configuram um conjunto que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário e iconografia, e mobilizam, portanto, mitos, símbolos, discursos, vocabulários e uma rica cultura visual (cartazes, emblemas, caricaturas, cinema, fotografia, bandeiras, etc) (Motta, 2009, p. 21-22).

Ao reunir a ideia de representação, a noção de cultura política nos permite explorar o conceito de imaginário, especificamente o imaginário anticomunista, cuja definição de imaginário aqui usada é a de Laplantine e Trindade (1997). Para eles, imaginário é uma capacidade mental que, inserida no contexto das representações culturais e políticas, permite a criação e apresentação de novas imagens e relações que não são diretamente percebidas. Ele desempenha um papel crucial na formação da cultura política ao fornecer formas alternativas de entendimento e interpretação da realidade.

Quanto ao anticomunismo em si, fundamentamos nossas análises nas observações de Luciano Bonet (1998) e, especificamente para o contexto brasileiro, nas contribuições de Rodrigo Patto Sá Motta (2002). Bonet realça que, embora o termo sugira uma oposição à

ideologia e aos objetivos comunistas, o anticomunismo não é um fenômeno simples ou uniforme. Pelo contrário, é multifacetado e deve ser analisado levando em consideração seu contexto histórico, as condições específicas de cada país e as diversas origens ideológicas e políticas que o sustentam. Essa perspectiva é igualmente sustentada por Motta, que sublinha a extensão da diversidade ideológica presente no anticomunismo.

Embora a expressão seja quase sempre utilizada no singular, talvez fosse mais adequado falar em anticomunismos. O anticomunismo é, antes que um corpo homogêneo, uma frente reunindo grupos políticos e projetos diversos.¹⁵ O único ponto de união é a recusa ao comunismo, em tudo mais impera a heterogeneidade. Se esta diversidade muitas vezes passa despercebida, isso se deve ao fato de que, nos momentos de conflito agudo, os diversos tipos de anticomunismo se uniram contra o inimigo comum. A cooperação resultou no esforço de afinar discurso e ação, o que contribuiu para nuanciar as divergências existentes no interior das frentes anticomunistas. Mas a observação atenta é capaz de revelar as diferenças, mesmo durante os períodos de “união sagrada” contra o comunismo (Motta, 2002, p. 15).

Contudo, apesar de ser difícil de definir em termos ideológicos, Bonet realça que, no plano mais especificamente político, o anticomunismo pode ser compreendido como a convicção de que não é possível estabelecer uma aliança estratégica com partidos e Estados comunistas (salvo eventuais acordos táticos temporários), destacando que:

Isto não se dá necessariamente em atitudes repressivas internas e agressivas externas: mas tanto a estratégia do confronto quanto a da coexistência pacífica partem uma e outra da constatação da incompatibilidade radical com o campo oposto, da inconciliabilidade dos respectivos valores e interesses, mesmo que isso se mantenha dentro das regras da democracia pluralista e das relações normais entre Estados (Bonet, 1998, p. 34).

Mas, embora o anticomunismo interno e o anticomunismo nas relações internacionais estejam intimamente conectados, o autor enfatiza a importância de distinguir claramente entre essas duas dimensões para uma compreensão mais profunda.

- a) No plano interno, o Anticomunismo extremo é, como é óbvio, o de tipo fascista e reacionário em geral, que se traduz na sistemática repressão da oposição comunista, e tem por norma tachar de comunismo qualquer oposição de base popular. [...] b) No plano internacional, o Anticomunismo é o critério inspirador de uma política de alcance planetário, cujos objetivos são simultaneamente: 1) contenção do influxo dos Estados socialistas; 2) interferência nos negócios internos de cada um dos países, a fim de prevenir e/ou reprimir os movimentos de inspiração comunista (ou tida como tal) (Bonet, 1998, p. 34-35).

¹⁵ Conforme Motta (2002), abrange desde a direita até a esquerda, incluindo reacionários, conservadores, liberais e esquerdistas.

A citação de Bonet é importante para entendermos como o anticomunismo, a partir das duas dimensões, se manifesta tanto na repressão de oposição comunista dentro de países quanto na política global de contenção e intervenção. A partir disso, compreendemos a importante atuação no plano internacional realizada pelos Estados Unidos na difusão do anticomunismo, especialmente durante a Guerra Fria. A colaboração internacional no combate ao comunismo reforçou e moldou tanto as políticas externas quanto internas de várias nações, destacando o impacto do anticomunismo na dinâmica global.

Neste cenário, o Brasil se destacou pela intensificação da ideologia anticomunista, que solidificou um imaginário anticomunista marcante na história nacional desde ao menos a década de 1930. Esse imaginário teve especial destaque durante o golpe de 1964, influenciando não apenas a produção de numerosos documentos pelos serviços de informação da época, mas também moldando o contexto geral, dado que os militares viam o movimento comunista como uma ameaça iminente.

Conforme Motta (2002), militares, juntamente com clérigos e empresários, foram decisivos na promoção das principais doutrinas anticomunistas — o catolicismo, o nacionalismo e o liberalismo —, as quais forneceram o conteúdo essencial para as representações anticomunistas. A disseminação dessas ideias teve um importante impacto na sociedade brasileira, que vivenciou dois momentos marcantes na ofensiva anticomunista: o Estado Novo e o Regime Militar de 1964.

A atuação das Forças Armadas no combate ao comunismo foi fortemente apoiada pela Igreja Católica. A Igreja promoveu o anticomunismo por meio de Cartas Encíclicas e Pastorais, movimentos leigos (como os Círculos Operários e as Congregações Marianas), meios de comunicação de massa (jornais, rádio e televisão), assim como através de disputas eleitorais. Além disso, o anticomunismo das Forças Armadas foi fundamentado nas concepções liberal-democráticas que emergiram após a Segunda Guerra Mundial. Nesse período, o autoritarismo foi desacreditado devido às suas associações com o nazi-fascismo, enquanto a democracia se tornou o valor principal. O nacionalismo, que enfatizava a defesa da nação como “una e indivisa”, também influenciou essa postura. Assim, as Forças Armadas, como defensoras da ordem, ganharam destaque especial no combate ao comunismo, visto como uma trama complexa e um sério perigo de usurpação do poder.

Para uma compreensão mais profunda dessa dinâmica, recorreremos à análise proposta por Raoul Girardet (1987), que desenvolveu os conceitos de “mitologia do complô” e “mito do Salvador”. Estes fazem parte dos quatro conjuntos mitológicos que o autor explora: a Conspiração, a Idade de Ouro, o Salvador e a Unidade. Essa abordagem é crucial, pois os

militares, ao amplificar a ameaça comunista, se viam como os principais responsáveis por erradicar esse suposto perigo do país.

A respeito dos caminhos metodológicos aqui traçados — tarefa essencial para o desenvolvimento da pesquisa e inteiramente relacionada à consecução do ofício real do historiador, por fornecer-lhe um norte em relação ao objeto ao qual deseja se dedicar —, dividimo-los em alguns momentos.

Uma ampla revisão bibliográfica sobre o período aqui estudado, com destaque para as obras: *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, de Maria Helena Moreira Alves; *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, de Marcos Napolitano; *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*, organizado por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado; além do *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* (2014).

No tocante ao SNI e os demais órgãos de informações do período, nos apoiamos de modo especial nos seguintes trabalhos: *SNI e ABIN: Uma Leitura da Atuação dos Serviços Secretos Brasileiros ao longo do Século XX*, de Priscila C. Brandão Antunes; *Como eles agiam: Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*, de Carlos Fico; *Ministério do Silêncio: A história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula (1927-2005)*, de Lucas Figueiredo; *A escrita da repressão e da subversão – 1964-1984*, dos pesquisadores do Arquivo Nacional Vivien Ishaq, Pablo Endrigo Franco e Tereza Eleutério de Sousa (2012); etc.

Quanto à formação dos agentes de informação, nos foram imensamente úteis os artigos: *A estrutura do Serviço Secreto na ditadura militar: a formação dos agentes secretos na Escola Nacional de Informações*, de Fabiana Oliveira Andrade; além de *A preparação dos agentes de informação e a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985)*, de Samantha Viz Quadrat.

Acerca da cultura, para compreender o cenário paraibano no período pós-golpe de 1964, apoiamo-nos, em um primeiro momento, em dois importantes estudos sobre a cultura brasileira sob o regime militar: *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*, de Marcos Napolitano, e *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, de Marcelo Ridenti. Esses trabalhos foram mobilizados especialmente nas aberturas dos três tópicos que compõem o segundo capítulo, com o objetivo de traçar um panorama do contexto cultural nacional, que posteriormente se desdobra na análise do cenário específico da Paraíba. Para esboçar esse panorama local, recorremos principalmente às edições do jornal *A União*, que cobrem todo o período da ditadura e possibilitaram o

levantamento de diversos acontecimentos culturais no estado. Paralelamente, utilizamos também alguns dos poucos trabalhos acadêmicos disponíveis que, embora não tenham como foco central a cultura em sentido amplo, abordam instituições, grupos e eventos culturais notáveis no contexto paraibano. São pesquisas que tratam, por exemplo, do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), na dissertação de Thaís Catoíra; do grupo Jaguaribe Carne de Estudos, no trabalho de Diogo Egypto; do Cinema Direto na Paraíba, em Leandro Souza; dos Festivais de Verão de Areia, em Victor Lustosa; do I Festival de Inverno de Campina Grande, em Arôdo Romão de Araújo Filho; e do teatro paraibano entre 1964 e 1988, na dissertação de Rosa Maria Carlos e Silva, entre outros. Somados, esses estudos nos permitiram delinear um panorama mais amplo da cultura na Paraíba durante o período.

Por fim, o trabalho com as nossas fontes primárias. Esse processo envolveu a análise de documentos produzidos pelo SNI relacionados ao campo cultural do estado da Paraíba. Foram selecionados aqueles em melhores condições de conservação, que permitem leitura integral, além de documentos que abordam temas ou artistas já contemplados por produções bibliográficas.

Com o objetivo de investigar as motivações subjacentes às práticas de vigilância no campo artístico-cultural da Paraíba, esta dissertação está dividida nesta Introdução e em três capítulos. No primeiro, detalhamos a criação do Sistema Nacional de Informações (SISNI), destacando sua importância como um elemento central na lógica autoritária do regime militar. Começamos com uma breve abordagem sobre o golpe e a estruturação da ditadura militar, seguida pela fundação do primeiro órgão do Sistema, o SNI. Em seguida, abordamos os outros órgãos que compunham o SISNI, concluindo com a formação dos agentes de informação brasileiros.

No segundo capítulo, buscamos apresentar um esboço do cenário cultural paraibano durante os anos do regime militar, com atenção às expressões do teatro, cinema, música e artes plásticas. Para isso, partimos de um breve panorama do contexto cultural nacional, a fim de situar localmente as transformações mais amplas vividas no país ao longo da ditadura. Para organizar esse percurso, dividimos o capítulo em três momentos que nos ajudam a sintetizar as mudanças enfrentadas pela produção cultural diante das imposições e reconfigurações políticas do regime: a fase da agitação, correspondente aos primeiros anos após o golpe de 1964, marcados por certa liberdade e efervescência cultural; a fase da sobrevivência, relativa ao período do AI-5, quando censura, mecenato oficial e indústria cultural passaram a coexistir em um ambiente de fortes restrições; e a fase da renovação, situada no contexto pós-AI-5, quando novos movimentos sociais e culturais passaram a questionar o projeto

nacional-popular hegemonizado pelos comunistas. Em cada uma dessas fases, articulamos a análise do cenário nacional às manifestações culturais registradas na Paraíba, buscando, assim, construir um quadro mais amplo e integrado da cultura no estado ao longo dos 21 anos de ditadura.

No terceiro capítulo, apresentamos e analisamos dossiês produzidos pelo SNI sobre o setor cultural da Paraíba durante a ditadura militar. Esses documentos abrangem três dimensões principais: 1) eventos culturais realizados no estado; 2) ações de artistas provenientes de outras regiões em atividade na Paraíba; e 3) trajetórias de artistas paraibanos que alcançaram projeção nacional, extrapolando as fronteiras estaduais e impactando o cenário cultural mais amplo. Além disso, os dossiês contemplam quatro linguagens artísticas — cinema, teatro, música e artes plásticas — por meio de registros que evidenciam formas de vigilância direta ou indireta sobre essas expressões.

CAPÍTULO I - 1964-1985 - A CONSTRUÇÃO AUTORITÁRIA DO REGIME MILITAR NO BRASIL: A REDE DE ESPIONAGEM

“Hoje, quando onze anos se passaram, eles estão de volta, com os mesmos métodos, com a mesma pregação, porém mais fortalecidos pela experiência, pelo prestígio que as próprias autoridades lhes outorgam alcmando-os a cargos e funções de importância na vida pública, ou pelo conceito favorável que gozam junto às instituições privadas, em sua maioria em mãos de corruptos conhecidos das autoridades e do público”.

“Os órgãos de informações mantêm catalogados em montes de papéis, os relatos das atividades clandestinas de homens e organizações, além de um outro tanto de corruptos e malversadores dos dinheiros públicos, e seus analistas, sabedores através das informações estimativas que elaboram, o que, quando e onde deverá acontecer “algo”, assistem impassíveis a caminhada para repetição de tudo o que ocorreu em 1962/1963” (AC_ACE_84248_75. Fundo SNI - Agência Central).

Os trechos retirados acima fazem parte de um ACE, do ano de 1975, que diz respeito à divulgação de uma série de nomes de pessoas que, aos olhos do SNI, eram tidas como comunistas e estariam infiltradas em órgãos da administração pública pelo Nordeste. Os dois fragmentos em questão fazem parte de uma conclusão, em tom de alerta, feita pela Assessoria Especial de Segurança e Informações (AESI)¹⁶ da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), quanto à existência desses tipos de funcionários.

¹⁶ Integrantes da cadeia de órgãos de informações da ditadura militar, falaremos melhor sobre as AESIs ainda neste capítulo.

Em âmbito governamental, ações anticomunistas têm sido propagadas no mundo ocidental desde o início do século XX, notadamente desde 1917, com a chamada Revolução Russa. No Brasil especificamente, o pensamento anticomunista ganhou fôlego singular com o Levante Comunista de 1935¹⁷. Encabeçado pelo ex-capitão do Exército, Luís Carlos Prestes, o episódio tornou-se fundamental, no país, para a formação e difusão de um imaginário anticomunista por grupos com uma cultura política marcada por traços autoritários e conservadores.¹⁸

Contido no universo das representações, que por sua vez integra a noção de cultura política segundo as formulações de Berstein (1998) e Motta (2009), o imaginário é compreendido enquanto “faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (Laplantine; Trindade, 1997, p. 8). Assim, ainda que configure uma ação criadora contínua e prolongada, gerando transformações dentre a realidade assimilada, trata-se não de uma modificação desta, encarada como algo concreto em si mesmo, mas um processo mental de abstração do real que é percebido. Isto é, baseia-se no real para transformá-lo e mobilizá-lo.

Carregado de afetividade e de emoções criadoras, e articulado a um componente racional vinculado ao mundo real — sendo, por isso, orientador e legitimador das ações humanas, fundamentais à vida social —, o simbólico constitui a forma de existência e expressão do imaginário. Este opera por meio da incitação e rememoração de imagens que, por sua vez, fazem emergir determinados sentimentos e comportamentos entre as pessoas, como raiva, intolerância e violência. Dada a força desse imaginário social — profundamente arraigado no inconsciente —, tais manifestações podem, de fato, ganhar forma e se concretizar.

O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo. Nesse sentido, o imaginário não apenas previne situações futuras, como em sua atividade antecipatória orienta-se para um porvir não suspeitado, não previsto. A determinação deste futuro virtual é acometida por uma imaginação transgressora do presente

¹⁷ Para maiores detalhes desta discussão em torno do anticomunismo e também sobre seu imaginário, especialmente no período da história brasileira entre 1917 e 1964, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho. O anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

¹⁸ Como já mencionado, segundo Motta (2018), o autoritarismo, atrelado a outras práticas como patrimonialismo, cordialidade, paternalismo, personalismo, clientelismo, pragmatismo, conciliação/acomodação, são alguns dos elementos/práticas constituintes da cultura política brasileira.

dirigida à consecução de um possível não realizável no presente, mas que pode vir a ser real no futuro (Laplantine; Trindade, 1997, p. 9).

Dessa forma, temendo o comunismo como uma forma de regime que pudesse vir a dominar o mundo, a ideologia anticomunista foi ainda mais acentuada no mundo ocidental após o término da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, com a Guerra Fria e o cenário de bipolarização por ela gerado com o confronto entre o bloco ocidental capitalista, representado pelos Estados Unidos (EUA), e o bloco oriental socialista, encabeçado pela União Soviética (URSS)¹⁹. A política externa de contenção do comunismo movida pelos EUA resultou em seus países aliados, como é o caso do Brasil, em uma grande caçada a pessoas ou movimentos identificados como comunistas ou vinculados como tal. Assim, além de ter fomentado um processo de intensificação de ações repressivas contra eles mediante um viés coletivo, ocasionou uma leitura cada vez mais genérica sobre quem seriam estes indivíduos, “definidos de modo cada vez mais vagos e abrangentes” (Reznik, 2004, p. 10).

Foi então que, como resultado desse clima de confronto e de busca por hegemonia entre EUA e URSS, ocorreu uma reestruturação no âmbito da atividade de inteligência. As agências de inteligência, que a partir da Segunda Guerra Mundial autonomizaram-se do campo militar, vinculando-se, também, a uma esfera civil e tornando-se instituições permanentes, necessárias para o respaldo de ações governamentais, passaram a se mover por meio das perspectivas ideológicas das potências envolvidas no conflito. Dessa forma, passou a ser também função dos órgãos de inteligência a coleta de informações sobre populações consideradas perigosas. Dentro, portanto, desta lógica, o comunismo continuaria a ser pregado como um grande mal a ser combatido.

No século XX, após o fim da 2^a Guerra, o medo de uma nova revolução popular já havia declinado no mundo ocidental, mas o comunismo permaneceu como uma forte ameaça. Em decorrência, emergiram os departamentos criminais de investigação, que começaram a recorrer ao uso das técnicas científicas para os problemas de detecção, apreensão, vigilância e armazenamento de informações sobre populações criminosas (Antunes, 2005, p. 38).

Logo, como um dos grandes eixos do conflito, os Estados Unidos fomentaram a ideia de combate internacional a esse movimento, oferecendo agentes e técnicas de inteligência aos países sobre os quais exercia influência, uma vez que a cobiça em ter um Estado vigilante era mais que fundamental, e vigiar significava, necessariamente, ter esse inimigo comum na mira.

¹⁹ Não se pode deixar de citar a Revolução Cubana, no final dos anos 1950, que serviu para dar ainda mais fôlego ao combate ao comunismo, especialmente na América Latina.

Difundido como um poderoso inimigo interno comum ao mundo ocidental, capaz de aniquilar seus regimes democráticos, à medida em que eram portadores de ideologias exógenas e malsãs, toda e qualquer mobilização de forças para proteger as fronteiras desse perigo coletivo era considerada fundamental. Nesse sentido, o anticomunismo acabou por tornar-se uma figura crucial dentro das ações políticas do ocidente, a partir do final dos anos 1940:

Esse ambiente conformou valores, uma cultura política compartilhada por diversos grupos, especialmente aqueles mais afinados com a “segurança nacional”. A LSN foi promulgada no Brasil em 1953. Da mesma época datam: nos EUA, o Ato sobre a Segurança Nacional, que criou a Comissão Nacional de Segurança e a CIA em 1947; e a Lei McCarran de Segurança Interna, de 1950; na Inglaterra, um ato sobre a conduta e disciplina dos funcionários públicos, de 1947; no Chile, a Lei de Defesa da Democracia, de 1948; em Portugal, a criação do Conselho de Segurança Pública em 1949; e as leis anticomunistas promulgadas em 1950 na Bolívia, na Austrália, na África do Sul e no Canadá, entre outros (Reznik, 2004, p. 20).

Com a instauração das ditaduras que tomaram o Cone Sul nos anos 1960²⁰, a atuação contra esse movimento tornou-se mais viva e pujante, dada a influência exercida nessa região pela chamada Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que, vale realçar, tinha como um de seus princípios basilares a preservação da unidade nacional.

Movidas por uma assombrosa violência estatal que ultrapassou os limites repressivos constitucionais, caracterizando o assim chamado Terror de Estado (TDE), as ditaduras latino-americanas tiveram uma atuação fundamental na perseguição aos comunistas, dado que:

A DSN associou diretamente o “subversivo”, portador de tensões e “contaminado” por ideias e influências “estranghas” (externas), ao comunismo, sendo este tratado de forma tão vulgar e imprecisa que abrangeu toda e qualquer forma de manifestação de descontentamento diante da ordem vigente (Padrós, 2008, p. 146).

Assim, ao encarar o comunismo como o grande mal a ser combatido, por representar uma ameaça real de desagregação da unidade nacional ao trazer filosofias externas, a DSN fundamentou-se, segundo Borges (2003), na promoção da ideia de “guerra permanente e total” contra esse movimento, encarado como de fácil penetração social.

²⁰ Análises sobre as ditaduras latino-americanas podem ser vistas em: FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de M; ARAUJO, Maria Paula; QUADRAT, S. V (Orgs). **Ditadura e Democracia na América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2008. v. 1.

Tratando-se, pois, da ditadura brasileira, tal realidade foi muito visível²¹. Apoando-se desde a tomada do golpe na “ameaça comunista”, operacionalizada por meio do imaginário anticomunista, esse perigo serviu para que o ciclo militarista se tornasse, ano após ano, sob o signo de uma conspiração maléfica, de um complô altamente perigoso, cada vez mais prolongado.²²

Isto porque, de acordo com Raoul Girardet (1987), afora a diversidade doutrinária (princípios/fé) que estimulam a Organização, isto é, o grupo responsável pela estruturação da conspiração, esta “persegue, com efeito, um mesmo e prodigioso desígnio: a dominação do mundo, a ascendência sobre os príncipes e sobre os povos, o estabelecimento, em seu proveito, de um poder de dimensão mundial” (p. 36).

Nesse sentido, difundiu-se o entendimento entre a sociedade brasileira daquele período, de que, de modo constante e a qualquer momento, a conspiração comunista poderia tomar as rédeas do poder estatal, implantando um sistema de governo, vale dizer, mais uma vez, próprio de uma potência estrangeira ‘em aspiração’, que cobiçava a conquista do globo — por meio de uma grande revolução — para instauração de uma nova ordem mundial.

Dessa forma, valendo-se ainda de Girardet (1987), atribuindo-se ao complô uma feição tipicamente diabólica — serpente rastejante, venenosa, uma contraigreja destinada à execução do mal —, que é corroborada por meio da criação e proliferação de discursos que atingem toda uma coletividade imersa em um momento de crise e de instabilidade, o mito da conspiração passa, nestes cenários, a ser imensuravelmente utilizado pela autoridade instituída “[...] para livrar-se de seus suspeitos ou de seus opositores, para legitimar os expurgos e as exclusões, bem como para camuflar suas próprias falhas e seus próprios fracassos” (p. 49-50).

Mais do que isso, o mito da conspiração, a denúncia do complô demoníaco, torna-se favorável ao poder estabelecido, à medida que este se apresenta como o Salvador, o chefe redentor: “[...] é a este que se acha reservada a tarefa de livrar a Cidade das forças perniciosas que pretendem estender sobre ela sua dominação” (Girardet, 1987, p. 15).

Desse modo, em meio ao combate ideológico e partidário presente durante o regime militar no Brasil, a constante divulgação de uma série de imagens, símbolos e narrativas —

²¹ Sobre o regime militar brasileiro, ver, entre outros: ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1989.; NAPOLITANO, M. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.; FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lúcia de Almeida Neves (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964 - 1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.; DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

²² Não se pretende, com isso, negar a existência e os impactos reais da ditadura militar no Brasil, mas sim destacar que seu fortalecimento e manutenção se deram (não unicamente) por meio de estratégias discursivas, institucionais e práticas que enfatizavam a ameaça comunista e exploravam o temor social em torno dessa suposta ameaça.

isto é, de um conjunto de referentes a respeito do perigo vermelho, em outras palavras, a mobilização de um imaginário já existente — foi usada a serviço dos militares, grupo que pode ser encarado como exercendo a figura do Salvador.

Salvador, pois, iria extinguir a subversão, a corrupção e a movimentação comunista no país, permitindo que este se desenvolvesse segundo seus ideais. Logo, vislumbrando a promoção do ordenamento no meio social brasileiro, montou-se, pelos militares, um grandioso, complexo e ramificado aparato repressivo, que foi amparado pela adoção de uma verdadeira extensão de medidas legislativas, as quais visavam legitimar o governo e dar uma aparência de legalidade às suas ações e instituições. É, pois, desta construção autoritária do regime que falaremos melhor a seguir.

1.1 Os militares na condução do poder

Depois de todo um processo visando à derrubada do governo constitucional de João Goulart²³, desde o seu começo tomado por um clima de enorme instabilidade política, econômica, militar e social — oriundo, vale destacar, também de governos anteriores, mas largamente realçado, por setores das Forças Armadas (FA), como fruto principal de um plano de governo de cunho mais reformista e nacionalista, símbolo ameaçador de uma herança getulista —, em 2 de abril de 1964, após a mobilização de tropas das Forças Armadas para derrubar o governo, era declarada, pelo então Presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, a vacância da Presidência da República²⁴.

Assumindo Mazzilli naquele momento a função de chefe interino do Executivo, funcionando na realidade, segundo Alves (1989), enquanto testa de ferro, pois o poder estava

²³ Segundo Ferreira (2003), a conspiração que resultou no golpe de 1964 começou nas primeiras semanas do governo Jango, isto é, em 1956. Para que obtivesse o sucesso necessário para ser levada adiante, ao contrário de outras tentativas golpistas fracassadas tomadas anteriormente no país, envolveu a necessidade de formação de uma ampla e seduzida aliança entre grupos sociais conservadores do país, isto é, empresários, latifundiários, políticos reacionários, militares golpistas e Igreja Católica, além de que contou com o apoio norte-americano. Muitos destes grupos, vale ressaltar, articularam-se à instituições, como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), para que o plano golpista fosse melhor sistematizado. O golpe iniciou-se em 31 de março de 1964, com o deslocamento de tropas de Juiz de Fora para a Guanabara, lideradas pelo general Olympio Mourão Filho. Para mais informações sobre a conspiração do complexo IPES/IBAD, ver: DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

²⁴ Isso foi feito de modo arbitral, pois Goulart ainda encontrava-se em território nacional. Sua saída da Guanabara, em 1º de abril, por razões de segurança, foi interpretada como fuga e comemorada pelos setores reacionários da sociedade brasileira. Da Guanabara, ele foi a Brasília e, de lá, ao Rio Grande do Sul, quando foi declarada a vacância.

realmente nas mãos dos militares, na figura do Comando Supremo da Revolução (CSR)²⁵, começava ali o ciclo militarista brasileiro²⁶ fundamentado sob a influência da doutrina francesa de *guerre révolutionnaire* e a DSN²⁷.

Acerca da doutrina de *guerre révolutionnaire*, formulada por militares franceses que participaram dos combates nas guerrilhas locais na Indochina e na Argélia, Martins Filho (2009) argumenta que suas noções, de caráter contra-insurgente, isto é, de união do campo político e militar contra uma luta revolucionária com forte teor ideológico, teriam sido as primeiras a chegar ao Brasil, remontando a 1959²⁸. Contudo, foram de fato oficializadas pelo Estado Maior das Forças Armadas no governo Jânio Quadros (1961), momento em que a doutrina passou a ser largamente propagada em publicações com destino exclusivo aos Estados-Maiores. Depois, montaram-se outros escritos destinados a outros setores da sociedade e, após o golpe, apesar de o debate sobre a guerra revolucionária ter diminuído no público geral, no âmago das Forças Armadas manteve-se, despontando com a luta armada, depois de 1969²⁹.

Sendo a guerra revolucionária um tipo de batalha que não se dá em seu formato clássico — de combate a um inimigo externo e de apego inicial às armas —, a luta contra a ameaça revolucionária, em seus moldes, teria algumas especificidades. Com o controle do inimigo interno como o seu elemento decisivo, teria um forte apelo à questão da guerra psicológica e partidária, necessitaria da criação de serviços de inteligência por parte das Forças Armadas, entre outros princípios. Mais que isso, para que essa ação contra-revolucionária se desse de modo efetivo, o seu desenlace inerente seria a formação de

²⁵ Era integrado pelo general Arthur da Costa e Silva, o almirante Augusto Rademaker e o brigadeiro Correia de Mello.

²⁶ Na realidade, digamos, um ciclo mais prolongado, pois as Forças Armadas, pelo menos desde a proclamação da República, têm um histórico de participação na política nacional quando esta passa por um momento de crise, oportunidade em que se consideram os mais preparados para restabelecer a ordem institucional no país, exercendo o chamado poder moderador. Contudo, em 1964 essa posição do tipo arbitral-tutelar foi abandonada, ocasião em que se colocaram como força dirigente.

²⁷ Sobre a DSN e a doutrina francesa, ver, respectivamente: BORGES, Nilson. “A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares”. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.) **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, vol. 4), pp. 13-42.; MARTINS FILHO, João Roberto. Tortura e ideologia: os militares brasileiros e a doutrina da *guerre révolutionnaire* (1959–1974). In: SANTOS, C. M.; TELLES, E.; TELLES, J. de A. (Orgs.). **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**, volume I. São Paulo: Hicitec, 2009, p.182.

²⁸ O autor apresenta que os Estados Unidos, até o começo do governo Kennedy, isto é, 1961, não contava com uma doutrina como a francesa, de contra insurgência. Eles deteriam apenas uma voltada à contraguerilha e que esta teria um perfil ainda basilar.

²⁹ Para o autor, a aplicação prática do ideário francês em nossa ditadura pode ser claramente percebida na constituição de seu aparato repressivo (os DOI-CODI), na aplicação do método da tortura e na terceira campanha das Forças Armadas contra a guerrilha do Araguaia.

um governo civil em que as concepções das Forças Armadas fossem fortemente incorporadas, ou que fosse implantado um golpe militar.

Já a respeito da DSN, Borges (2003) apresenta que ela foi elaborada nos Estados Unidos, na época da Guerra Fria, e, dada a influência do país no Brasil, foi recepcionada, reformulada e difundida pela Escola Superior de Guerra (ESG)³⁰ e suas filiais, as Associações dos Diplomados da Escola Superior de Guerra (ADESG). Também ultrapassou a área militar, penetrando no restante da população através, por exemplo, da escola, por meio de disciplinas como Moral e Cívica, Organização Social e Política do Brasil e Estudos de Problemas Brasileiros.

Ao integrar uma concepção belicista do processo social, a doutrina, que pretendia um processo de segurança e desenvolvimento, possuía fortes semelhanças com a francesa ao indicar a necessidade de ligação entre as áreas política e militar para o combate à figura do inimigo interno, na qual a questão da guerra psicológica tinha grande relevância. Esta seria necessária para, de um lado, abater moralmente o inimigo e desassociá-lo do restante dos cidadãos e, do outro, garantir que não houvesse oposição ao projeto político da DSN.

Ao lado da concepção de guerra interna e psicológica, também estavam presentes as noções de guerra física, permanente e total contra o inimigo comum ao ocidente, o Comunismo, que poderia vir tanto do exterior como atuar no interior do país. Assim, tal como a doutrina de *guerre révolutionnaire*, a ideia de um conflito ideológico demandaria uma integração de forças. Desse modo, ainda de acordo com Borges (2003), para a edificação de um Estado forte, orientado em função da segurança, tal qual prega a doutrina, seria necessária a adoção de um aparato repressivo, para a opressão, e a constituição de uma rede de informações, para o reconhecimento do inimigo interno. Além do mais, a manutenção de velhos privilégios econômicos e hierarquias sociais seriam por ela favorecidos.

Dessa forma, buscando a construção, salvaguarda e consolidação desse Estado forte, autoritário e ordeiro, conseguido através do acolhimento de preceitos pertencentes a ambas as doutrinas, em 9 de abril era promulgado o Ato Institucional n.º 1. Nele, além de os militares³¹ justificarem à nação a “ação revolucionária” como necessária para a reconstrução do Brasil e de deixarem claro que ela se legitimaria não pelo Congresso Nacional (CN), mas por si

³⁰ Instituição das Forças Armadas criada em 20 de agosto de 1949, pela Lei nº. 785, para atuar diretamente subordinada ao chefe do Estado-Maior das Forças Armadas. O seu objetivo era oferecer cursos e palestras para melhor preparar a corporação para funções de comando e para o planejamento da Segurança Nacional.

³¹ Importante destacar que, quando falamos de militares, nos referimos à oficialidade dirigente do poder e não à categoria como um todo, dada à heterogeneidade de grupos nos quartéis, divididos diversas vezes em visões políticas distintas, como a dos chamados castelistas ou moderados, ou, ainda, aqueles identificados como duros e os nacionalistas.

própria, através de seu aparato jurídico/legislativo, eram apresentados, ao todo, 11 artigos que lançavam os primeiros pilares da construção institucional do regime militar.

Com validade que ia de 9 de abril de 1964 até 31 de janeiro de 1966, o Ato, além de decidir pela manutenção da Constituição Federal (CF) de 1946 e determinar que as eleições para o novo Presidente e Vice-Presidente da República ocorreriam dois dias depois do seu lançamento, entre outras medidas, dava ao chefe do Executivo uma série de poderes dentro do sistema político: aval para produzir emendas constitucionais; autoridade para apresentar ao CN projetos de lei sobre qualquer natureza, os quais deveriam ser apreciados dentro do prazo de 30 dias (a contar do seu recebimento), tanto pela Câmara dos Deputados como pelo Senado Federal — caso contrário, seriam tidos como aprovados; facultava competência exclusiva em legislação financeira ou orçamentária; direito de decretação de Estado de Sítio; interrupção por seis meses das garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade e estabilidade de servidores civis e também militares; abertura de inquéritos e processos para apuração de crimes contra o Estado e seu patrimônio, contra à ordem (política e social) ou pela participação em ações revolucionárias; e suspensão (pelo prazo de 10 anos) de direitos políticos e poder de cassação de mandatos legislativos (a nível federal, estadual ou municipal).

Seguido ao AI-1, que lançou as primeiras bases de institucionalização do regime militar, Castello Branco, o primeiro militar presidente do período, empossado no dia 15 de abril de 1964, deu seguimento à constituição da máquina repressiva com a chamada Operação Limpeza. Esta, segundo Alves (1989), tinha em mira o controle das áreas política, econômica, psicossocial e militar, em consonância ao que era apresentado pela DSN.

No entanto, essas não foram as únicas medidas repressivas tomadas por Castello Branco:

Embora tenha passado à história como o maior representante da “ditabrand”, o governo Castelo Branco foi o verdadeiro construtor institucional do regime autoritário. Nele foram editados 4 Atos Institucionais,³² a Lei de Imprensa³³ e a nova Constituição, que selava o princípio de segurança nacional e que, doravante, deveria nortear a vida brasileira (Napolitano, 2014, p. 69).³⁴

³² Apesar dessa afirmação de Napolitano, Castelo editou, na verdade, três Atos Institucionais, já que o primeiro foi editado pelo chamado Comando Supremo da Revolução.

³³ A Lei de Imprensa, a Lei nº 5.250 de 9 de fevereiro de 1967, buscava regular a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Assim, estabeleceu a proibição do anonimato no exercício de tais atividades; vedou a propriedade por pessoas ou empresas estrangeiras de empresas jornalísticas nacionais; e decretou a intolerância do regime em relação à propaganda de guerra e de movimentações de subversão da ordem política e social etc.

³⁴ Fora uma enormidade de outras prerrogativas, a CF de 1967 estabelecia ao Executivo o direito exclusivo de legislar em assuntos de segurança nacional e finanças públicas, sem o direito à emendas por parte do CN, que poderia apenas aprovar ou reprovar; todos os crimes relativos à segurança nacional seriam julgados em Tribunais

Mas, ainda que tenha sido o “verdadeiro construtor institucional do regime autoritário”, o desenvolvimento da máquina repressiva não cessou com Castello Branco (1964-1967). O processo continuou sob a presidência de Arthur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista de Figueiredo (1979-1985), que completam o quadro dos presidentes militares do ciclo iniciado em 1964.

O governo de Costa e Silva foi um dos mais marcantes na história do regime militar em sua busca pela integralidade da segurança interna. Sob ele publicou-se o que é, até hoje, considerado um dos dispositivos jurídicos mais lesivos na história brasileira: o AI-5.

Instituído em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) se diferenciava dos anteriores por não estabelecer um prazo de validade, o que significava que os poderes extraordinários se tornavam permanentes. Com isso, a ditadura militar entrou em uma nova fase, na qual, segundo Alves (1989), o Estado se encontrava 100% centralizado e isolado, personificando-se no Executivo e restringindo-se a ele. Essa mudança marcou a transição para um violento Estado policial, caracterizado pela adoção de uma repressão sistemática.

O AI-5 suspende a garantia do habeas corpus, dispõe dos poderes do presidente para decretar estado de sítio, intervenção federal, suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado; cassação de mandatos eletivos, voltando a excluir seus atos da apreciação por parte do Poder Judiciário, e podendo decretar recesso no Congresso Nacional, em Assembleias Legislativas e Câmaras Municipais. Ainda, em conjunto com o AI nº 5, foi editado o Ato Complementar nº 38, determinando o fechamento do Congresso Nacional, que permaneceu fechado por quase um ano (Bechara; Rodrigues, 2015, p. 598).³⁵

O governo Costa e Silva, no entanto, chegaria ao fim em 1969. Após sofrer um derrame, foi afastado provisoriamente da Presidência da República em agosto, sendo

Militares; obrigatoriedade de os governos seguintes empregarem regulamentos econômicos congruentes aos definidos pelo governo Castello Branco; os estados seguiriam uma diretriz central, com uma economia de caráter misto em que fosse possível a acumulação de capital etc; proibição de greves no serviço público e em serviços considerados essenciais; mudança no conceito de Segurança Nacional, que agora passaria, institucionalmente, à se voltar à figura do inimigo interno/guerra interna; e o direito à imunidade parlamentar.

³⁵ Para mais detalhes da ditadura militar, do seu início até o Ato Institucional n.º 5, ver: D'ARAÚJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 14-51.

substituído por uma junta militar.³⁶ Seu sucessor, o general Emílio Garrastazu Médici, tomou posse em outubro, junto com a reabertura do Congresso Nacional.

O governo Médici foi marcado por três aspectos centrais que definiram sua gestão: a ação contundente contra as guerrilhas, o chamado “milagre econômico” e o endurecimento da censura.

No que diz respeito às guerrilhas, o Estado adotou a lógica da guerra revolucionária para combater os grupos insurgentes, combinando táticas militares, políticas e de informação. Inicialmente, essas operações eram descentralizadas, mas a partir de julho de 1969, com a criação da Operação Bandeirante (OBAN) — um esforço conjunto de militares, policiais civis e militares, financiado por recursos privados — a repressão se tornou mais eficiente e organizada. Em 1970, a OBAN deu origem aos Centros de Operações de Defesa Interna e aos Destacamentos de Operações e Informações (CODI-DOI), estruturas sob controle direto do Exército e responsáveis por um aparato nacional de repressão militarizada. O CODI cuidava da inteligência e planejamento estratégico contra grupos de esquerda, enquanto o DOI executava ações práticas como buscas, apreensões e interrogatórios, levando os guerrilheiros a destinos brutais: prisão, tortura, morte ou desaparecimento.

Ao mesmo tempo em que a repressão se intensificava, o governo Médici também ficou marcado pelo chamado “milagre econômico”. Conforme apontado por Napolitano (2014), embora sinais desse crescimento tenham surgido já em meados de 1968, foi somente por volta de 1970 que o regime e os agentes econômicos passaram a enxergar esse desenvolvimento como um processo implacável, autossustentável e com potencial de continuidade a longo prazo. Entre 1969 e 1973, o Brasil registrou uma taxa média anual de crescimento superior a 10%, resultado da combinação entre políticas internas estratégicas e um contexto internacional favorável. Esse crescimento foi amplamente divulgado por meio de uma intensa propaganda que destacava grandes obras públicas e gerava a percepção, especialmente entre a população menos escolarizada e politicamente desmobilizada, de um cenário de expansão do emprego, do crédito e do consumo. Contudo, apesar da aparente bonança, o “milagre” apresentou um saldo desigual: a maior parte da população não usufruiu de seus benefícios de forma justa, convivendo com arrocho salarial, concentração acentuada de renda, dependência crescente do capital estrangeiro, queda do salário mínimo, elevados índices de mortalidade

³⁶ A junta militar que assumiu provisoriamente a Presidência da República em agosto de 1969 era composta pelo general Aurélio Lira Tavares (Exército), o almirante Augusto Rademaker (Marinha) e o brigadeiro Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica). A constituição previa que, em caso de impedimento do presidente, seu substituto natural seria o vice, o civil Pedro Aleixo. No entanto, os militares impediram sua posse, alegando que um civil não teria condições de governar durante o estado de exceção, promovendo, assim, um “golpe dentro do golpe”.

infantil e a desvalorização da mão de obra dos trabalhadores mais pobres e menos escolarizados, além do aumento dos déficits na balança de pagamentos.³⁷

Por fim, o período Médici também se destacou por uma maior politização da censura. Embora a censura não tenha se estabelecido exclusivamente durante o regime militar — estando presente em vários momentos anteriores da história brasileira —, a ditadura ampliou e institucionalizou esse mecanismo repressivo. Com base em uma legislação pré-existente, como a Lei nº 20.493, de 1946, o governo introduziu novas normas, como a Lei nº 5.526, de 1968, o Decreto nº 1.077, de 1970, além da criação, em 1972, da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal. Por meio desse aparato, buscou-se, de forma ampla, “limitar o alcance da criação artística e da circulação de opinião e de informações de interesse geral” (Napolitano, 2014, p. 118).

Após o governo Médici, seguiram-se os governos de Ernesto Geisel e João Figueiredo. A partir de Geisel, seria atrelado ao binômio segurança e desenvolvimento, motor do golpe e do regime militar, o de lentidão e gradualidade para definir o processo por ele iniciado de distensão política. Esse processo deveria ser conduzido de forma tutelada, estratégica e segura, visando, especialmente, não o retorno exato e/ou imediato à democracia, mas muito mais a constitucionalização, ou melhor, reconstitucionalização, do regime.³⁸

Contudo, em meio às enormes pressões sofridas pelo governo Geisel, esse modelo de abertura, inicialmente pensado como uma distensão, começou a ganhar uma agenda mais deliberada para a transição democrática em 1978, seguida da indicação oficial de João Figueiredo para a Presidência da República.

Durante o governo de Figueiredo, as pressões populares pela redemocratização se intensificaram, refletidas na poderosa Campanha pelas Diretas Já, que mobilizou a sociedade em massa em prol de eleições diretas para a presidência.³⁹ Essas pressões ajudaram a acelerar

³⁷ Para um aprofundamento, consultar: TEIXEIRA DA SILVA, F.C. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 335-378. Especificamente sobre o “milagre brasileiro”, ver: PRADO, L. C. D.; EARP, F. S. S. O “milagre” brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 224-253.

³⁸ Desde 1972 já rondava entre o governo um debate quanto à necessidade de um projeto de abertura política, de retirada controlada dos militares da condução do poder, sob o risco de isolamento do sistema político por parte do regime militar. A condução política deste, amparada sob forte aparato coibitivo, seria insuficiente a longo prazo, indicando a demanda posterior de um civil, que, evidentemente, não seria qualquer um, mas um fortemente influenciado pelos ideais dos militares.

³⁹ Levada a cabo pelo partido, a campanha das “Diretas Já” se sobressaiu às ruas, marcando o ano de 1984. Por meio de enorme pressão popular, o seu objetivo era a aprovação da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) n.º 05/1983, apresentada pelo então deputado federal Dante de Oliveira (PMDB-MT). No entanto, mesmo com a

o processo de abertura política, culminando com a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985. A chegada de Neves marcou o fim do ciclo de ditadura militar e o início do processo de redemocratização no Brasil.

1.2 Segurança nacional e subversão interna: a comunidade de informações

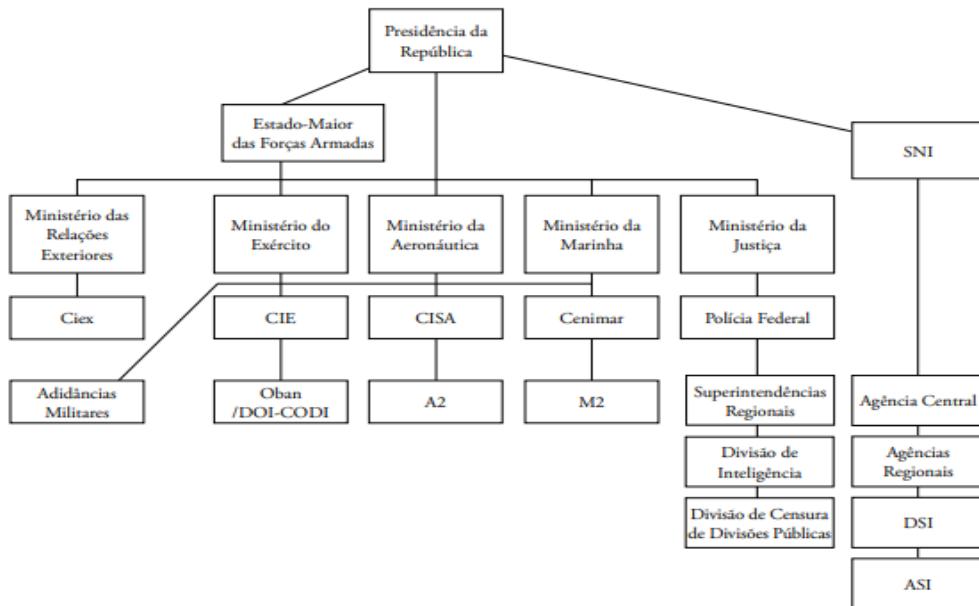
Como mencionado, dada à ênfase facultada ao tema da segurança nacional, promovida tanto pela doutrina francesa de *guerre révolutionnaire* quanto pela DSN, a constituição de uma rede informações era, para uma e outra, um recurso essencial à identificação da figura do inimigo interno, que, de várias maneiras, poderia ameaçar a edificação do modelo de um Estado Autoritário.

Em razão da influência exercida por ambas as doutrinas no país à época do golpe civil-militar⁴⁰, duas atividades se destacaram no Brasil da ditadura militar: as de informações (espionagem) e as de segurança (violência), que, ao longo do regime, foram ganhando uma enorme autonomia em relação às cadeias de comando representadas pela hierarquia militar, fato que viria a dificultar, mais à frente, a sua desmontagem, já que se constituíram em uma espécie de poder paralelo.

FIGURA 2: Organograma contendo a estruturação dos órgãos que compunham a rede de repressão da ditadura militar.

realização de diversos comícios que envolviam vários setores da sociedade, como militantes de esquerda, sindicalistas, estudantes e ativistas dos movimentos sociais e até mesmo conservadores, a PEC foi rejeitada pela Câmara dos Deputados no dia 25 de abril de 1984.

⁴⁰ Como destacamos no tópico anterior, a tomada de poder em 1964 se deu através de uma ampla aliança entre militares e vários outros setores da sociedade brasileira que se viram seduzidos pelo discurso anticorrupção e anticomunismo, motes da ditadura. No entanto, concordamos com o que é exposto tanto por Fico (2017) quanto por Napolitano (2014), de que o posterior regime foi inteiramente controlado pelos militares. Estes viam com suspeição toda a sociedade brasileira e se consideravam, como apresenta Borges (2003), autodotados, donos de uma vocação revolucionária, em que seriam capazes de dizimar ameaças e garantir a propagação do movimento revolucionário.



Fonte: Relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV, 2014, p. 113, V. 1).

Ainda que absolutamente ligadas, trocando entre si informações, ideias, hábitos etc, as duas atividades viriam a se organizar em instâncias próprias, com suas normas e seus objetivos característicos: através do Sistema Nacional de Informações (SISNI) e do Sistema de Segurança Interna no País (SISSEGIN). Implantados após o acirramento das atividades dos grupos de oposição no final da década de 1960, o intuito era, por meio dos sistemas, estruturar de modo mais organizado as atividades em questão.

Instituído a partir de 1970, o SISNI tinha como objetivo reunir e gerir de modo eficaz o aparato de informações. Isto é, visando manter um fluxo constante de informações que pudesse deixar o governo informado sobre tudo, o sistema seria responsável por criar normas, monitorar e fiscalizar todos os órgãos públicos de informações do Brasil, que iriam se constituir em uma rede de ajuda mútua. Como exemplo maior disso, houve a criação do Plano Nacional de Informações (PNI), aprovado em junho de 1970. Pensado pela Agência Central do SNI, o PNI estabelecia todos os encargos a serem cumpridos pelos órgãos integrantes do SISNI e “era constantemente atualizado no âmbito do SNI” (Fico, 2001, p. 80), responsável por receber e aprovar os planos setoriais que eram escritos por tais entidades.

Administrando a cadeia de órgãos de informações com a intenção de informar o governo sobre tudo e todos, a ação do sistema se daria tanto no campo externo (sobretudo, por

meio de adidos militares) quanto no interno. Para completar, duas subdivisões da atividade de informações eram trabalhadas: a informação, originada a partir de um informe e definida como “o conhecimento objetivo sobre qualquer ato ou fato, elaborado com um determinado fim” (Ishaq; Franco; Sousa, 2012, p. 177), e a chamada contra-informação, entendida como “uma atividade de informações de natureza defensiva, que se caracterizava pela execução de um conjunto de medidas destinadas a preservar os segredos de interesse da Segurança Nacional de interferência adversa” (Ishaq; Franco; Sousa, 2012, p. 118).

Garantida as informações, era preciso reprimir o inimigo interno através de órgãos executantes, envolvidos em prisões, interrogatórios, instauração de processos etc.⁴¹ Estes formavam o SISSEGIN, uma estrutura nacional de repressão sob o controle das Forças Armadas que surgiu, de acordo com Fico (2001), por dois motivos: primeiro, para vincular-se ao projeto maior dos militares de controle (policial e militar) da sociedade; segundo, porque era entendida pelos militares mais duros como fundamental para uma efetiva execução, por parte do Estado, das medidas coibitivas, que muitas vezes encontravam obstáculos na Justiça para se concretizarem.

Desse modo, mirando caminhos para implementar o SISSEGIN, os militares viriam a adotar diversas ferramentas visando à reestruturação do sistema repressivo, como as já mencionadas suspensão de garantias individuais (como o *habeas corpus*) e concessão à Justiça Militar da competência em julgar os crimes relativos à segurança nacional, além de também terem conferido ao Exército o controle das polícias militares⁴² e ampliado, em 1968, as competências do Conselho de Segurança Nacional (CSN), cujo secretário-geral passaria a ficar encarregado de gerenciar as medidas para garantir a ordem e a segurança interna do país.

A consolidação do sistema, no entanto, se daria com a sistematização do padrão OBAN, ocorrida por meio da “Diretriz Presidencial de Segurança Interna”, eixo do documento “Planejamento de Segurança Interna”, ambos remetidos em outubro de 1970. O SISSEGIN, portanto, passava a contar com seu plano nacional de institucionalização.

Foram tomadas várias providências para a implantação do SISSEGIN, inclusive, o encaminhamento de orientações específicas a todos os governadores estaduais e a

⁴¹ Sobre este aspecto cabe um parêntese em relação ao SNI. Embora fundamentalmente um serviço de informações, há quem alegue o envolvimento direto do órgão em atividades de interrogatórios e prisões. Conforme o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), dois agentes do SNI estiveram envolvidos na detenção dos irmãos Rogério e Ronaldo Duarte Guimarães, ocorrida após participarem de uma homenagem ao estudante Edson Luís de Lima Souto, em abril de 1968, no Rio de Janeiro. De acordo com o documento, os agentes foram responsáveis pela ordem de prisão, e os irmãos permaneceram detidos por cerca de dez dias, durante os quais foram submetidos a torturas físicas e psicológicas (CNV, 2014, p. 364-367, v. 2).

⁴² Isso foi feito por meio do Decreto-Lei n.º 667, de 2 de julho de 1969, que aprovou o regulamento para a Inspetoria-Geral das Polícias Militares.

reunião, em Brasília, de todos os secretários de segurança pública, chamada de “Seminário de Segurança Interna”, para as devidas instruções. Conforme estabeleciam as diretrizes, em cada um dos comandos militares de área deveriam ser criados os seguintes órgãos: um Conselho de Defesa Interna (CONDI)⁴³, um Centro de Operações de Defesa Interna (CODI) e um Destacamento de Operações de Informações (DOI), todos sob a responsabilidade do comandante do Exército respectivo, nesse caso denominado comandante de “Zona de Defesa Interna” (ZDI). O país ficou dividido em seis ZDI. Poderiam ser criadas, ainda, Áreas de Defesa Interna (ADI) ou Sub-Áreas de Defesa Interna (SADI), em regiões que merecessem cuidados especiais (Fico, 2001, p. 120-121).

O quadro pessoal do sistema era integrado por pessoas cuidadosamente escolhidas, advindas de órgãos diversos, como as Três Forças e as Polícias Federal, Civil e Militar. Ademais, de acordo com Fico (2001), o sistema possuía um arcabouço próprio de informações, que cercava para si aquelas alusivas à “subversão”, “terrorismo”, “sabotagens” e similares — por sua vez, apreciadas pelo SNI e pelos órgãos de informações das Forças Armadas, os quais contavam, ainda, com a ajuda das devidas seções das unidades militares.⁴⁴

Realizada essa breve introdução sobre os sistemas de informações e de segurança, realçando um pouco de suas particularidades, agora faremos uma exposição sobre os órgãos que constituíram o SISNI, isto é, chamada comunidade de informações, como ficou mais conhecido o respectivo sistema. Comecemos, então, pelo que viria a ser o seu anunciador, bem como órgão central/coordenador: o SNI, fundado poucos meses após o golpe.

1.2.1 O pioneiro: o “todo poderoso” Serviço Nacional de Informações (SNI)

Desde o primeiro período de Getúlio Vargas na Presidência da República (1930-1945), o país não via uma reestruturação tão profunda na estrutura do Estado. Os poderes concedidos ao SNI atentavam contra os Três Poderes, já que o Serviço ficava de fora do raio de fiscalização do Congresso. Era uma instituição única, com alcance e liberdade de atuação jamais vistos na história republicana. O Serviço Nacional de Informações era a materialização da Doutrina de Segurança Nacional. E, como tal, funcionaria como lastro não apenas do governo Castello Branco, mas também dos cinco governos seguintes (Figueiredo, 2005, p. 130).

A cobiça em ter um serviço de informações eficiente contra a guerra interna, entendida como inevitável, e com um alto grau de qualidade para o Estado brasileiro, tomou caminhos

⁴³ Criados com a finalidade de assessorar o comandante de ZDI e simplificar a coordenação das atividades e a colaboração entre as autoridades civis e militares da área, poderiam compor os CONDI “governadores ou seus representantes, comandantes das forças navais e aéreas, comandantes subordinados, secretários de segurança, comandantes das polícias militares, governos municipais, órgãos públicos e outras autoridades ou personalidades, conforme assim julgasse necessário o comandante da ZDI” (Fico, 2001, p. 122).

⁴⁴ Como dito, os dois sistemas, de informações e segurança, se ligavam. Assim, a polícia política interagia com os órgãos de informações e vice-versa.

elementares a partir do ano de 1961, com a incorporação do militar Golbery do Couto e Silva para trabalhar nos quadros do governo recém-empossado de Jânio Quadros (1961). Designado para ser chefe de gabinete da Secretaria Geral, o então coronel teria como uma de suas missões a coordenação do serviço de informações do momento: o Serviço Federal de Informações e Contra-Informações (SFICI). A partir de então, a história da atividade de informações no Brasil jamais seria a mesma, já que passou a contar com o principal teórico da área no país, portador de uma “orientação conservadora, americanófila e anticomunista” (Figueiredo, 2005, p. 96)⁴⁵.

Ainda que Golbery tenha fomentado um grande salto de qualidade ao SFICI — serviço que, apesar de criado em 1946, durante a gestão de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), para integrar a estrutura do CSN, só foi ativado e passou a funcionar oficialmente enquanto órgão de informações no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) —, a necessidade de um órgão secreto de primeira qualidade continuava a ser sentida. De cobiçada, essa necessidade materializaria-se com a conquista do poder pelos militares em 1964.

Foi assim que, pouco tempo depois de assumir a Presidência da República, Castello Branco (1964-1967) pensou em um novo órgão de informações que estivesse alinhado à DSN: o Serviço Nacional de Informações⁴⁶. A formulação do projeto do SNI ficou a cargo de Golbery, agora general da reserva e um dos principais ideólogos do regime militar. Não tardou, pois, para que o projeto que criava aquele que viria a substituir o SFICI fosse enviado ao Congresso Nacional. Este foi encaminhado pelo governo um mês e meio após o golpe e espelhou a sua gigantesca teia de poderes⁴⁷.

Liberdade quanto à abertura de agências regionais; *status* de Ministro de Estado ao seu chefe; isenção de tornar pública informações sobre sua organização interna, regimentos e pessoal; autonomia de integrar ao seu quadro civis e militares advindos dos Ministérios e outros órgãos vinculados ao Poder Executivo, sem necessidade de passar pelo crivo da

⁴⁵ Golbery foi o autor da obra Planejamento Estratégico, referência teórica nas áreas militar e de serviço secreto no Brasil. Além disso, fez cursos em academias norte-americanas, onde a ideia de segurança estava atrelada à noção de desenvolvimento, concepção que trouxe ao Brasil a partir do trabalho com o binômio Segurança e Desenvolvimento. Mais que isso, integrou a Escola Superior de Guerra (ESG) em um grupo que ficou conhecido como *Sorbonne*, tornando-se, senão o principal, mas um dos mais fundamentais desenvolvedores da DSN aqui no país.

⁴⁶ Para um estudo sobre o SNI, ver, entre outros: LAGOA, Ana. **SNI: como nasceu, como funciona**. São Paulo Brasiliense, 1983.; BAFFA, Ayrton. **Nos porões do SNI**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.; ANTUNES, Priscila C. B.. **SNI e ABIN: Uma Leitura da Atuação dos Serviços Secretos Brasileiros ao longo do Século XX**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 2001, 203p.; FICO, Carlos. **Como eles agiam: Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001, 269p.; FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio: A história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula (1927-2005)**. Rio de Janeiro: Record, 2005, 577p.

⁴⁷ O PL de fundação do órgão foi apresentado por Castello Branco em 11 de maio de 1964 e consta no Diário do Congresso Nacional do dia seguinte.

Presidência da República — essas foram apenas algumas das atribuições que o Projeto de Lei (PL) n.º 1.968, de 1964, com seus dez artigos, propiciava ao SNI.

FIGURA 3: Seção I do Diário do Congresso Nacional de 12 de maio de 1964 apresentando o Projeto de Lei n.º 1.968, que cria o Serviço Nacional de Informações (SNI).

<p>cional's para agir, havendo preceituções habilitadoras para ação desestruturante, inclusive prisão por resistência física ou deracato.</p> <p>O projeto tramitaria pelas Comissões de Economia e Finanças, que apresentaria propostas especiais da disciplina penal avençadas de vez que à Comissão de Constituição e Justiça compete, e privativamente, o pronunciamento sobre a conveniência da adoção da figura criminal a ser instituída e o acerto quanto à escolha e dosagem, das penas sugeridas. O expediente, que está em urgência, deve ser votado. Pode-se dizer, portanto, que o projeto é de extrema urgência, reembolse de demandas. Além da expectativa desses suplementos, que devem ser numerosos e de val'or, dado o conteúdo vivamente polêmico do assunto, o relator foi informado de que o Governo, através do Ministério da Fazenda, se apressa a manifestar sobre a Mensagem, diante da responsabilidade da administração anterior, e, com certeza, recomendará assim que restando a aprovação da urgência que a Casa se impõe, se aguardem os referidos subsídios, sem qualquer pronunciamento conclusivo, por ora, quer recomendando a rejeição do projeto, ou corrigindo seus erros, até fatais, por substitutivo que o reciperá para a juridicidade e constitucionalidade, o que é perfeitamente exigível. O Projeto, todavia, é de pressão tão enunciada, manifesta-se favorável à tramitação do Projeto 206-63, com emendas supressivas dos artigos 2.º, 3.º, 4.º, 5.º e 6.º, por inconstitucional.</p> <p>Sala da Comissão da Constituição e Justiça, em 30 de abril de 1964. — Ulysses Guimarães, Relator.</p> <p>EMENDA SUPRESSIVA Nº 1</p> <p>Suprime-se o artigo 2º do Projeto nº 206-63, por inconstitucional.</p> <p>Brasília, em 7 de maio de 1964. — Tarsio Dutra, Presidente. — Ulysses Guimarães, Relator.</p>	<p>Luz. Brasília, em 7 de maio de 1964. — Tarsio Dutra, Presidente. — Ulysses Guimarães, Relator.</p> <p>Projeto nº 1-968, de 1964 (MENSAGEM S/N*)</p> <p><i>Cria o Serviço Nacional de Informações.</i></p> <p>(DO PODER EXECUTIVO)</p> <p>(As Comissões de Constituição e Justiça, de Segurança Nacional, de Orçamento, de Fiscalizações Financeiras e Tomada de Contas e de Finanças.)</p> <p>O Congresso Nacional decreta:</p> <p>Art. 1º. É criado, como órgão da Presidência da República, o Serviço Nacional de Informações (SNI), o qual, para os assuntos atinentes à Segurança Nacional, operará também em proveito do Conselho de Segurança Nacional.</p> <p>Art. 2º. O Serviço Nacional de Informações tem por finalidade superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contra-informação, em particular as que interessem à Segurança Nacional.</p> <p>Art. 3º. Ao Serviço Nacional de Informações incumbe especialmente: a) auxiliar o Presidente da República, a seu cargo, na orientação e coordenação das atividades de informação e contra-informação atinhas aos Ministérios, serviços estatais, autônomos e entidades para-estatais;</p> <p>b) estabelecer e assegurar, tendo em vista a complementação do sistema nacional de informação e contra-informação, os necessários entendimentos e ligações com os Governos de Estados, com entidades privadas</p>	<p>da República.</p> <p>Art. 4º. O pessoal civil e militar atuante no funcionamento do S. N. I. será proveniente dos Ministérios e outros órgãos dependentes do Poder Executivo, mediante requisição direta do Chefe de Serviço.</p> <p>§ 1º. Além de ses servidores, requisitados, poderá ser admitido pessoal na forma do artigo 23, da Lei 3.750 de 12.7.1960.</p> <p>§ 2º. O Chefe do S.N.I. poderá promover a colaboração gratuita ou gratificada, de civis ou militares, servidores públicos ou não, em condições de participar de atividades, específicas.</p> <p>Art. 5º. Os serviços prestados ao S.N.I. pelo pessoal civil ou militar constituem serviço relevante e ilustrativo de merecimento, a ser considerado em todos os atos da vida funcional.</p> <p>§ 1º. Os militares em Serviço no S. N. I. são considerados em comissão militar.</p> <p>§ 2º. Os civis e militares em serviço no S.N.I. farão jus a uma gratificação especial fixada, anualmente, pelo Presidente da República.</p> <p>Art. 6º. No decurso do ano de 1964, a Secretaria Geral do Conselho de Segurança Nacional terá a seu cargo o poder, financeiramente e em recursos materiais, o funcionamento da Agência Regional do S. N. I. com sede no Rio de Janeiro.</p> <p>Art. 7º. Fica o Poder Executivo autorizado a abrir ao Ministério da Fazenda o crédito especial de Cr\$ 200.000.000,00 (duzentos milhões de</p>
--	---	---

Fonte: Portal da Câmara dos Deputados.⁴⁸

Apresentado como um órgão que teria como objetivo “superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contra-informação, em particular, às que interessem à Segurança Nacional”⁴⁹, o Serviço estaria diretamente vinculado à Presidência da República, operando também em proveito do CSN⁵⁰. Logo, serviria não apenas para assessorar a figura do Presidente, por meio do fornecimento de informações para conhecimento dos acontecimentos que circundavam o país e que auxiliasse na tomada de decisões, mas também que estas ajudassem ao CSN em suas atividades.

Ainda que tenha deixado dúvidas entre os parlamentares quanto ao objetivo concreto do órgão — uma vez que não se esclareceu exatamente quais seriam os tipos de informações e

⁴⁸ Disponível em: <https://imagem.camara.leg.br/Imagen/d/pdf/DCD12MAI1964.pdf#page=7>. Acesso em: 01 nov. 2023.

⁴⁹ Artigo 2º do Projeto de Lei 1968/1964.

⁵⁰ O CSN foi criado em 1937, por meio do artigo 162 da CF recém-outorgada, com o objetivo de estudar todas as questões relativas à segurança do país. Ainda que após o golpe, em 1964, muita coisa tenha sido mudada quanto à política de segurança, o órgão continuou sendo atuante. Para analisar verbetes como este, assim como vários outros existentes no vocabulário empregado pelos órgãos de repressão do período militar, ver: ISHAQ, Viven; FRANCO, Pablo E.; SOUSA, Teresa E. de. *A escrita da repressão e da subversão, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

contra-informações trabalhadas por ele, bem como sobre a necessidade imensa de autonomia e sigilo que seria dada ao Serviço —, o PL acabaria sendo aprovado sem qualquer alteração ao seu texto integral, por adição de emendas. A aprovação ocorreu no dia 27 de maio pela Câmara dos Deputados e, logo depois, passou pelo Senado Federal, em caminhada à caneta presidencial, que fez seu uso em 13 de junho, transformando o Projeto de Lei nº. 1.968/1964 na Lei Ordinária nº. 4.341/1964.

Tomado como uma das primeiras iniciativas executadas por Castello Branco para a instauração do Estado Autoritário, e com um exercício de poder que beirava a importância daquele empreendimento pelo próprio Executivo (Alves, 1989), o SNI muito herdou do SFICI: desde pessoal — como o próprio Golbery, Newton Cruz, Octavio Medeiros, João Baptista Figueiredo —, até fichas e materiais voltados à formação dos seus agentes. Golbery não seria apenas o idealizador do órgão, mas foi, também, o seu primeiro chefe, função que tomou posse por meio de uma cerimônia realizada em 25 de junho de 1964.⁵¹ Americanófilo, o general contou com auxílio de consultoria norte-americana para montagem do órgão (Fico, 2001). Esta viria através de articulações com a *Central Intelligence Agency*, a famosa CIA.

Para o comando da mais importante agência do Serviço, a Agência Central (AC), que, a princípio, ficaria localizada no Rio de Janeiro, uma vez que ainda era considerada a capital federal, Golbery nomeou João Baptista Figueiredo, que, como já vimos, num futuro não muito distante, viria a se tornar um dos militares presidentes. A AC foi instalada no Centro da cidade, na Avenida Antônio Carlos, no 13º andar do prédio onde funcionava o Ministério da Fazenda. Basicamente, a sua função era lidar com o grande número de documentos produzidos pelos órgãos de informações subordinados ao SNI, desenvolvendo uma atividade de seleção das informações coletadas⁵².

Para o desenvolvimento de uma atividade de informações eficaz por parte do Serviço, deveria ser pensado um regulamento para ele. Este foi aprovado em 10 de dezembro de 1964, por meio do Decreto nº. 55.194. Por meio dele, a Agência Central passou a compreender três compartimentos: Seção de Informações Estratégicas, Seção de Segurança Interna e Seção de Operações Especiais.

⁵¹ De acordo com Fico (2001), na ala da chefia do Serviço havia, além do próprio chefe, o seu gabinete e uma Seção de Comunicações.

⁵² Em 1967, a Agência Central passou a funcionar em Brasília, nova capital federal.

realizados com outras agências. E, por fim, à Seção de Segurança Interna cabia identificar e avaliar os antagonismos existentes ou em potencial, que pudessem afetar à segurança nacional e realizar a análise e a adequada disseminação dos estudos realizados (Antunes, 2005, p. 54).

Além de ter dividido a AC nesses três setores, dar poder ao chefe do Serviço para decidir sobre uso do porte de armas por parte do efetivo do órgão, proporcionar que este pudesse fazer vínculo direto com órgãos do serviço público federal, estadual, municipal e com organismos paraestatais e autarquias, e dar autonomia para cobrar cooperação do setor público, mas também do meio privado⁵³ etc, foi permitido ao Serviço a abertura de Agências Regionais (AR) em cidades ou capitais entendidas como importantes⁵⁴. Divididas da mesma forma que a Agência Central, mas com um quadro de pessoal menor, elas eram chefiadas por um oficial superior, normalmente ocupante do posto de coronel de Exército, e com efetivo normalmente militar, mas também com casos de pessoal recrutados de diferentes órgãos do serviço público federal. Raramente tinham sede própria, funcionando, na maior parte dos casos, alocadas a repartições públicas e autarquias.

Mas, foi com a chegada à Presidência da República do general da linha-dura⁵⁵ Arthur da Costa e Silva (1967-1969) e o acirramento das atividades dos grupos de oposição que o SNI viu suas atribuições ainda mais ampliadas e a tarefa da coleta de informações aperfeiçoadas. Agora, sob a chefia de Emílio Garrastazu Médici, o Serviço transformou as antigas Seções de Defesa Nacional, criadas por Getúlio Vargas para compor todos os ministérios civis, nas Divisões de Segurança e Informações (DSI).

Elas funcionariam como uma espécie de mini serviço secreto comandado pelo SNI. Dessa forma, tudo o que acontecesse no âmbito dos ministérios civis – desde informações sobre a conduta pessoal dos funcionários até dados sobre a rotina de trabalho dos próprios ministros – chegaria mais fácil e rápido aos ouvidos da direção do Serviço (Figueiredo, 2005, p. 156).

⁵³ Foi solicitada a colaboração dos dois meios, público e privado, sendo que para este primeiro ela era obrigatória, e, para o segundo, apenas aconselhável.

⁵⁴ Em 1988 o SNI contava com 12 agências regionais, a saber: Agência Rio de Janeiro (ARJ), Agência São Paulo (ASP), Agência Belém (ABE), Agência Manaus (AMA), Agência Porto Alegre (APA), Agência Recife (ARE), Agência Belo Horizonte (ABH), Agência Campo Grande (ACG), Agência Curitiba (ACT), Agência Fortaleza (AFZ), Agência Salvador (ASV) e Agência Goiânia (AGO).

⁵⁵ Era como se fosse uma espécie de extrema-direita militar. Vale dizer que o conceito de extremismo aqui utilizado é aquele oriundo do pensador político italiano Norberto Bobbio (1995), que trabalha com a diáde extremismo-moderantismo. Para o autor, a diáde não está diretamente relacionada à natureza das ideias (professadas) em si, mas sim à forma como essas ideias são radicalizadas e implementadas na prática. Sobre a chamada “linha-dura” nas forças armadas brasileiras, ver: CHIRIO, Maud. **A política nos quartéis: revoltas e protestos de oficiais na ditadura militar brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.; MARTINS FILHO, João Roberto. **O Palácio e a Caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969).** São Carlos-SP: Editora da UFSCar, 1995.

Para além dos ministérios civis, cujo órgão central era a DSI, que contava em média com 30 funcionários, as pastas militares, autarquias, fundações e demais órgãos da administração pública também foram contemplados com seus próprios órgãos de informações. Nestes casos, receberiam o nome de Assessoria de Segurança e Informações (ASI) ou Assessoria Especial de Segurança e Informações (AESI) (Fico, 2019).⁵⁶ Ainda que menores que as DSI, juntas elas representaram braços operacionais do SNI, simbolizando não apenas a sua ramificação, mas enrijecendo a própria área de informações no país. Envolviam tanto militares, como civis⁵⁷.

Esse endurecimento também foi ocasionado por Jayme Portella de Mello. Nomeado por Costa e Silva para ser ministro-chefe da Casa Militar, o general providenciou a aprovação do Conceito Estratégico Nacional. Conseguida em agosto de 1968, após a expansão dos poderes do CSN, significava a normatização formal necessária ao planejamento das políticas de governo.

Dessa forma, durante a chefia de Médici, o SNI alcançou enorme poderio — “deixou de ser um órgão voltado prioritariamente para a busca e análise de informações e tornou-se uma instituição dedicada também a estudar, em profundidade, os problemas do país nas áreas política, econômica e social” (Figueiredo, 2005, p. 177) — e passou por um expressivo alargamento de seu orçamento. Esse fortalecimento se intensificou com a chegada do general Carlos Alberto da Fontoura à chefia do Serviço⁵⁸, assim como com a implantação do SISNI e a aprovação do PNI, ambos em 1970.

Este primeiro Plano, que contou com a participação de diversas pessoas, incluindo civis, mas teve como principal elaborador o general Carlos Alberto Fontoura, agora chefe do SNI, carregava consigo a tarefa de formular uma Doutrina Nacional de Informações. Tal tarefa ficaria a cargo da Escola Nacional de Informações (EsNI), instituição a ser criada diante daquele cenário de desenvolvimento da área de informações e, sobretudo, de necessidade de melhor preparação dos agentes de informações, envolvendo-os numa linguagem comum, de mesmos princípios e técnicas⁵⁹.

Fortificado frente às ameaças constantes, tendo, inclusive, resolvido a questão da capacitação dos agentes da área de informações, com a posse de Geisel e o projeto de uma

⁵⁶ Segundo Fico (2001), no âmbito de um ministério civil havia apenas uma DSI e várias ASI/AESI.

⁵⁷ As duas fundações receberam estigmas alusivos à má qualidade dos seus funcionários e do serviço prestado por eles. Acrescenta-se, ainda, que o seu quadro, em sua maioria, era composto por oficiais em fins de carreira, interessados apenas em comissões ou em um meio em que pudesse escorar-se até a chegada da aposentadoria.

⁵⁸ Esta ocorreu após a eleição de Médici.

⁵⁹ Teremos uma seção própria neste capítulo para discutir a formação dos agentes de informação brasileiros à época da ditadura.

abertura “lenta, gradual e segura”, instalou-se um temor no SNI e no restante da comunidade de informações — da qual ainda falaremos — quanto à possibilidade de sua dissolução. Temor porque, “para a comunidade, manter a sociedade sob um controle rígido passara a ser não apenas uma tática de luta em tempos de guerra. Tornara-se um modelo acabado para o país, além de um instrumento de autopreservação” (Figueiredo, 2005, p. 247).

Porém, o novo Presidente não tinha pretensão de aniquilar a enorme e complexa teia de órgãos de informações da qual o SNI era o grande cabeça, mas sim proporcionar-lhe uma atuação mais discreta, controlando parte dos seus membros mais duros. Para tanto, nomeou para a chefia do Serviço o general João Baptista de Figueiredo⁶⁰. No entanto, como ex-SFICI, o militar não perdera o pensamento de um agente de informações obcecado pelo perigo vermelho. Dessa forma, continuou, como os chefes anteriores, a encaminhar ao comandante do Executivo boletins informativos e outros tipos de documentos com histórias alusivas à tal ameaça. Esta era o alimento da comunidade, justificadora de sua existência. Logo, era preciso sabotar o projeto de abertura, e isso foi muito bem feito com a resistência dos duros que integravam o SNI.

À medida que se implantava a política de abertura no país, paradoxalmente, o Serviço não diminuiu seu contingente; ao contrário, ele foi alargado. Com as *benesses* oferecidas pelo órgão — como a oferta de todas as refeições, soldo militar regular acrescido de um adicional pelo cargo ocupado, carro modelo Opala com gasolina garantida e motorista para os chefes, entre várias outras —, passou-se a recrutar um grande número de pessoas, muitas delas de baixa qualificação, que passaram a redigir relatórios sobre qualquer coisa, por mais insignificante que fosse.

Mas, tratando-se do paradoxo quanto à atuação do SNI frente à cena política nacional, é possível vê-lo com nitidez durante a gestão de Figueiredo à frente do Executivo. Mesmo com a promessa de dar continuidade ao processo de abertura política e ao restabelecimento da democracia, foi sob seu governo que o Serviço, ilogicamente, viveu um momento de agigantamento de sua estrutura — especialmente no que diz respeito ao orçamento, ao número de pessoal, aos equipamentos etc. —, tornando-se uma verdadeira quarta Força Armada (Fico, 2001).

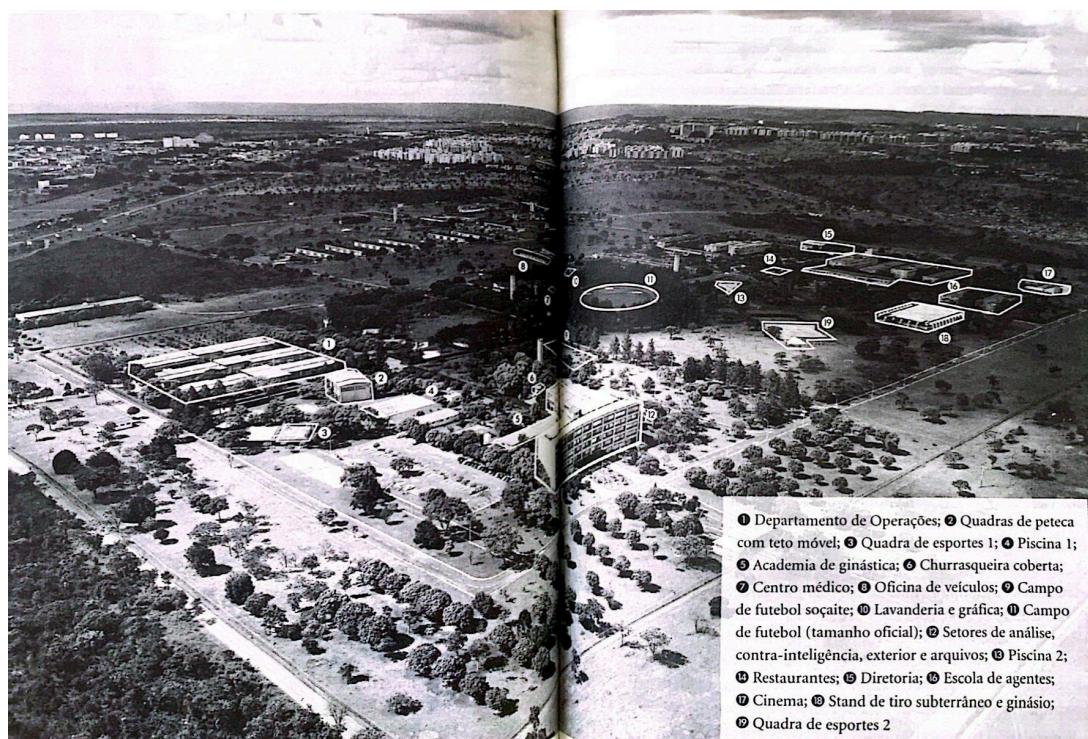
Isso se deve, em grande medida, à própria composição do novo governo, que contou, segundo Figueiredo (2005), com sete homens ligados ao serviço secreto do país: os generais Golbery do Couto e Silva (designado ministro-chefe do Gabinete Civil), Walter Pires

⁶⁰ Melhor dizendo, ministro-chefe do SNI. Apesar de desde Castello Branco o cargo já ter, informalmente, o *status* de ministro, isto foi oficialmente formalizado por Geisel.

(ministro do Exército), Octávio Medeiros (ministro-chefe do SNI)⁶¹, Newton Cruz (chefe da Agência Central do SNI), o coronel Mário Andreazza (ministro do Interior), Danilo Venturini (ministro-chefe do Gabinete Militar) e Rubem Ludwing (ministro da Educação e Cultura).

Dessa forma, sob a gestão de Octávio Medeiros, o SNI cria seu próprio hospital, localizado no terreno do Serviço no Setor Policial Sul, em Brasília, e destinado à execução de pequenas cirurgias; forma uma tropa de operações especiais integrada por paraquedistas; cria, na área de tecnologia, dois empreendimentos: o Centro de Pesquisa de Segurança e Comunicações (CEPESC), “que mantinha uma estreita ligação com o Ministério das Relações Exteriores, sobretudo na parte de códigos” (Antunes, 2005, p. 59), e a Prolόgo, “voltada para o desenvolvimento de cartões magnéticos e linguagens criptográficas (Figueiredo, 2005, p. 297); chega até mesmo a montar um moderno estúdio de televisão em Brasília; um pequeno posto de combustíveis; um sistema independente de geradores de energia; um canil destinado aos cachorros responsáveis pela segurança interna do terreno onde se encontrava o Serviço na capital federal; assim como investiu pesado na área de operações, com a compra de equipamentos de última geração, como gravadores e microfones.

FIGURA 4: Sede do SNI, em Brasília.



Fonte: Ministério do Silêncio: A história do serviço secreto brasileiro de

⁶¹ Este foi nomeado chefe do SNI em 1978, um pouco antes de Figueiredo ser “eleito” Presidente da República.

Washington Luís a Lula (1927-2005), livro de Lucas Figueiredo.⁶²

Além disso, contratou um maquiador profissional vinculado à Rede Globo para auxiliar os agentes nos disfarces de rua. Se tratando do seu contingente, este inchou no governo Figueiredo, passando a contar com quase 5 mil funcionários — quase todos sem qualquer qualificação —, sendo distribuídos a novas funções, como alfaiate e passadora de roupas.

Embora cada vez mais enfraquecidos o regime e a noção de inimigo interno, o alarde quanto ao perigo comunista continuava sendo feito pelo SNI e o restante da comunidade de informações, que insistia na produção de documentos sobre essa temática. Como não faziam mais o sucesso de antes, junto às denúncias foi empregado, no governo Figueiredo, um terror colossal por parte dos agentes de informações que tentavam, a todo custo, justificar a existência da sua cadeia repressiva em meio aos sinais de sua extinção. Dessa forma, vários grupos de direita vieram a surgir na década de 1980, como a Falange Pátria Nova e a Facção Porto Alegre do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), assim como muitas ações terroristas foram registradas, como os atentados à bomba na cidade do Rio de Janeiro: na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), na Câmara Municipal, na sede do jornal Tribuna da Luta Operária e ao RioCentro, em 30 de abril de 1981, quando aconteceria um super show em alusão ao Dia do Trabalhador.

Nem mesmo a posse de Sarney, primeiro presidente civil depois de 21 anos de regime militar, fez o Serviço mudar sua forma de atuação: continuaria mirando os possíveis inimigos internos.

Imerso em um cenário político ainda muito frágil, o novo governo em muito se apegara ao SNI, que, mesmo incompatível aos caminhos da redemocratização, não foi extinto, muito menos teve suas atribuições reduzidas ou foi desmilitarizado. Tornou-se, por outro lado, ainda mais indispensável na administração do país, fornecendo, ao novo presidente, informações com um grandioso nível de detalhamento sobre a questão sindical que tanto marcou aquele governo. Na realidade, acabaria se responsabilizando, em alguns cenários, por mais que isso, como elucida a citação abaixo:

Perdido em meio às pressões populares, o governo recorreu ao SNI. Dessa vez, Sarney não precisava apenas de relatórios; ele queria que o chefe do serviço secreto executasse uma tripla missão: coordenasse a atuação das várias pastas envolvidas no

⁶² De acordo com Figueiredo (2005), autor do livro, a área que compreendia a Sede do Serviço, na capital federal, possuía 200 mil m² e impressionava não apenas pelo gigantismo (fácil de ser notado pela imagem acima), mas também pela modernidade, sendo comparada a de serviços secretos de primeiro mundo.

problema das greves, atuasse como elo entre empresários e governo e cuidasse pessoalmente das negociações com sindicatos de trabalhadores. Nunca um chefe do Serviço tivera missão tão ampla em conflitos sociais no Brasil. O general Ivan de Souza Mendes não desperdiçou a chance e jogou todo o peso do SNI para negociar acordos (quando possível) e sufocar paralisações (quando conveniente). Ivan trabalhava para abater greves e, ao abatê-las, demonstrava que sua força política era superior à de ministros e governadores (Figueiredo, 2005, p. 381).

Dessa forma, com a manifestação de diversas greves pelo período, o Serviço, que agora tinha como ministro-chefe o general Ivan de Souza Mendes, vigiou fortemente elementos e entidades ligados ao sindicalismo, como a CUT, o PT e Luís Inácio Lula da Silva. Ademais, apesar de buscar um certo ar de transparência e legalidade, visto como fundamental à nova conjuntura política, prosseguiu fazendo escutas ilegais e realizando o devido acompanhamento de quaisquer manifestações, ainda entendidas pela lógica do perigo. Da mesma forma, o comunismo continuou na mira do Serviço. Portanto, se para os militares havia chegado ao fim o seu rodízio no mais alto cargo do país, para o SNI este fim não havia, ainda, chegado. Mas, não demoraria muito.

Tendo sobrevivido ao primeiro governo pós-ditadura militar, a vida do SNI estava com os seus dias contados com a chegada das eleições, em 1989. E os membros do Serviço, inteligentes, sabiam disso. No melhor dos casos, pensavam: reformulação; no pior: extinção. O que seria, então, o mais adequado a se fazer? Como esperteza não era uma qualidade que lhes faltava, no final do governo Sarney, em 1989, desenvolveram para o órgão um programa secreto intitulado Projeto SNI, “que tinha três objetivos básicos: tirar o Serviço da condição passiva no processo de sucessão presidencial, garantir a sobrevivência do órgão e, por fim, influenciar no desempenho institucional que ele teria no próximo governo” (Figueiredo, 2005, p. 406).

Amplo, com a reunião de um grande número de informações sobre as mais variadas esferas da sociedade — como política, religião (igrejas), estudantes, veículos de comunicação, movimentos sociais etc. —, além de ter incluído um levantamento sobre a imagem do Serviço perante a sociedade civil e uma preocupação com sua organização interna, entre várias outras questões, o programa, segundo Figueiredo (2005), foi coordenado por quatro agentes com nível superior. Escrito em um ambiente de absoluto segredo, possuía pouco mais de mil páginas e foi resguardado sob forte segurança.

A intenção era passar uma nova imagem do órgão dentre à nova realidade, dando-lhe um novo sentido que permitisse fugir dos estigmas gerados pelo regime militar. Disciplina,

maior atenção à questão externa, controle externo e sigla⁶³ seriam algumas das várias mudanças apresentadas, que norteariam o órgão em sua atuação futura. Porém, entre o dito e o feito, há um longuíssimo caminho. A ideia de subversão, como sempre, não seria abandonada. E a ideia de ser controlado externamente também não era muito bem vista. Manobras ocorreriam. O pensamento da recente ditadura, portanto, fazia-se mais presente que nunca.

Com o resultado do primeiro turno das eleições, à alta direção do SNI restava a desesperança. Os dois candidatos mais votados, Lula e Collor, eram abertamente favoráveis à extinção do Serviço. Assim, com a vitória de Collor, em 17 de dezembro de 1989, o destino do órgão se consolidou.

Então, em 15 de março de 1990, com a posse de Collor, a caneta presidencial que, em 13 de junho de 1964, fez seu uso transformando o Projeto de Lei nº. 1.968/1964 na Lei Ordinária nº. 4.341/1964 — criando oficialmente o SNI — era utilizada para assinar a Medida Provisória nº 150, que o extinguia. Se encerrava, após mais de 25 anos, a jornada de um dos mais poderosos e radicais serviços de informação que o Estado brasileiro já contou em sua história. Era o fim, também, de uma história carregada de muitas e incontáveis *benesses* para aqueles que tiveram a sorte grande de integrar os quadros do todo poderoso SNI.

1.2.2 Os demais Órgãos de Informações (OIs)

Principal, mas não o único, ao pioneiro SNI somar-se-iam outros órgãos que viriam a formalizar a complexa e poderosa comunidade de informações da ditadura militar brasileira⁶⁴. Essa estrutura era composta por um corpo de pessoal que se constituía, segundo Fico (2019), como uma espécie de “corpo de especialistas”, encarregado de produzir e circular mensagens sobre qualquer coisa que pudesse colocar em risco o Estado estabelecido pelos militares.⁶⁵

Na década de 1970, a rede de informações englobava, além do SNI:

⁶³ Não deveria mais conter os termos “serviço” e “informações”. Em seus lugares seriam adotados “inteligência” e algo como “secretaria”.

⁶⁴ O Relatório Final da Comissão da Verdade explicita, em seu volume 1, o quanto a repressão política da ditadura aqui empregada a partir de 1964 usou da combinação de diferentes instituições, assim como contou com a participação não apenas de militares. Embora a preponderância destes dentro da cadeia repressiva, a estruturação desta contou, também, com o auxílio de civis, como foi o caso da OBAN e, depois, dos DOI-CODI.

⁶⁵ Essas mensagens, embora muitas vezes provocadoras de risos, com equívocos, “falseamento da realidade” através de narrativas exageradas e inculpações levianas, uma vez que a “suspeição universalizada” era prática recorrente para que fosse possível propagar um tipo de discurso pautado pelo terror e pudesse se justificar a repressão, fomentaram, por outro lado, reações de medo entre a sociedade brasileira daquele período, gerando situações muito sérias e com graves penalizações.

O Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), uma parte da Polícia Federal, as Divisões de Segurança e Informações (DSI) e Assessorias de Segurança e Informações (ASI) [...] o Centro de Informações do Exterior (CIEX) do Ministério das Relações Exteriores, as Delegacias Estaduais de Ordem Política e Social (DOPS) e, finalmente, os serviços de informações das polícias militares (Ishaq; Franco; Sousa, 2012, p. 109).

Preponderantes na cadeia repressiva da ditadura, as Forças Armadas, como demonstra a citação acima, possuíam, cada uma, seus próprios órgãos de informações, que, na realidade, eram definidos como “mistos”, pois não só produziam informações, como também participavam de operações de prisão e interrogatório, isto é, também estariam ligados à atividade de segurança. Surgidos no final da década de 1960, em função da luta armada e do próprio endurecimento do regime após a promulgação do AI-5, possuíam certa autonomia em relação ao SNI, tanto pela distinção de serem também órgãos operantes quanto pelo fato de pertencerem aos ministérios militares.

A Marinha foi a primeira das Forças a contar com um serviço de informações, e isto antes mesmo do regime militar, momento que seu órgão passou, na verdade, por um processo de reformulação. No início da Guerra Fria, a entidade criou o Serviço Secreto da Marinha (SSM), somente regulamentado em 1955, quando foi rebatizado Serviço de Informações da Marinha (SIM). O CENIMAR⁶⁶, seu mais conhecido órgão, só surgiu no final de 1957, através do Decreto 42.687, que “alterou a estrutura do Estado Maior, desmembrando o Serviço Secreto da Marinha da estrutura orgânica do estado Maior da Armada” (Antunes, 2005, p.62), instituindo assim o novo órgão.⁶⁷

Com a função de conseguir informações relevantes à Marinha, o CENIMAR ficaria diretamente subordinado ao Estado Maior da Armada e organizava-se em torno de quatro seções: seção de busca de informações, seção de registro de informações, seção de seleção de informações e seção de serviços gerais. Seu *staff* era integrado por um diretor (Capitão de Mar e Guerra do Corpo da Armada), um vice-diretor (Capitão de Fragata) e três encarregados de divisão (Capitães de Corveta do Corpo da Armada). Além disso, mediante necessidade, previa-se o emprego de outros oficiais e praças.

A função do serviço era, até então, estar totalmente voltada à impasses ligados à esfera externa, bem como ações referentes ao corpo de atuação da própria Marinha, como, por

⁶⁶ De acordo com Antunes (2005) e Figueiredo (2005), este é considerado o mais fechado dos serviços das FA, comentário feito, inclusive, por oficiais das outras duas forças, que atuaram na área de informações durante tal período.

⁶⁷ Segundo Fico (2001), a Marinha também contava com a Subchefia de Informações do Estado-Maior da Armada (M-20), com os órgãos de informações das diversas unidades e com os escritórios dos adidos navais (ADIDAL).

exemplo, o controle de fronteiras marítimas. No entanto, a partir de 1968, com a publicação do AI-5 e o aumento das ações armadas, suas funções foram redirecionadas. Passou a monitorar não apenas associações de fuzileiros navais e marinheiros, mas também, assim como os serviços das outras duas Forças, grupos de esquerda que recorreram à luta armada, sob o pretexto de garantir a segurança nacional. Nesta lógica, por meio do Decreto 62.860, ocorreu a aprovação de uma nova estrutura para o Ministério da Marinha, “que responsabilizava a Marinha de Guerra por “garantir os poderes constituídos, a lei e a ordem, através do emprego do poder marítimo”” (Antunes, 2005, p. 63).

Tendo formado o maior acervo do país sobre os grupos de esquerda, com informações que datavam de períodos muito anteriores a 1964, o serviço da Marinha foi o que melhor se preparou para o combate às ações armadas — e isso, segundo exposto por Figueiredo (2005), já no imediato pós-golpe, quando seus agentes se infiltraram na POLOP (Organização Revolucionária Marxista Política Operária) e invalidaram os planos do grupo de armar uma guerrilha no interior de Minas Gerais. No entanto, se as atividades de repressão do CENIMAR já eram vistas desde então, elas ganharam uma envergadura maior em 1971, momento em que ele deixou de ser subordinado ao Estado Maior da Armada, ou seja, não tinha mais a obrigação de obedecer à hierarquia dos comandos regionais relativos à Marinha, para ficar diretamente subordinado ao ministro da respectiva Força.⁶⁸

Quanto ao serviço de informações do Exército, o CIE, este contou com uma figura que foi basilar para a sua fundação: Costa e Silva. Basilar porque o militar, desde o governo Castello Branco, defendia a criação de um serviço secreto, por parte do Exército, que além de combinar a tarefa de coletar informações com ações de segurança, fosse diretamente ligado ao Ministro da respectiva Força. Isso se dava porque a 2^a Seção do Estado Maior, até então o órgão de informações do Exército, era por ele considerada inócuia no que dizia respeito às informações internas, já que voltava-se à produção de informações acerca dos exércitos de outros países, assim como estava sujeita à uma longa cadeia hierárquica.

Barrado o projeto durante o governo Castello Branco, ele se concretizaria quando o Executivo foi tomado pelo seu idealizador. Portanto, foi no dia 2 de maio de 1967 que finalmente Costa e Silva conseguiu criar o serviço secreto por ele almejado, que agora recebia um nome: Centro de Informações do Exército, ou simplesmente, CIE.⁶⁹

⁶⁸ O órgão só passaria novamente por modificações em sua estrutura em 1986.

⁶⁹ No âmbito do Exército, Fico (2001) esclarece que, além do CIE, havia a 2^a Seção do Estado-Maior do Exército (2^a/EME), os órgãos de informações das organizações militares do Exército e os escritórios dos adidos do Exército (ADIEx).

Seu primeiro chefe foi o general Adyr Fiúza de Castro, também encarregado pela organização do serviço, a qual não lhe faltaram recursos:

O CIE começou a funcionar no 8º andar do Ministério da Guerra, na avenida Presidente Vargas e contava com aproximadamente 80 pessoas. Segundo o general Fiúza, era formado, sobretudo, pelo pessoal antigo da 2ª Seção do Estado Maior: sargentos, arquivistas, fotógrafos e especialistas em microfilmagens. Havia entre eles pessoas capacitadas para abrir fechaduras e entrar em locais privados, além de cerca de 50 pessoas que ficavam responsáveis pela escuta, nos 50 canais telefônicos que o CIE possuía. O CIE ainda dispunha de uma rubrica específica que era usada para pagar agentes informais: os “olheiros do CIE”, como reconheceria o general Antônio Veneu (Antunes, 2005, p. 66).

O traço marcante do órgão era a prática da infiltração (em grupos de esquerda, movimento estudantil e até mesmo em colunas guerrilheiras), feita de maneira extremamente reservada, com apenas pouquíssimos oficiais da Força conhecendo a verdadeira identidade do agente infiltrado.⁷⁰

No final da década de 1960, por exemplo, o CIE conseguiu infiltrar sargentos no esquema de segurança de Vladimir Palmeira, um dos líderes estudantis mais importantes do país. Fiúza de Castro guardou por muito tempo uma foto publicada na revista *O Cruzeiro*, em 1968, em que Palmeira aparece discursando na famosa Passeata dos 100 Mil, no Rio. A imagem mostra Palmeira cercado por seguranças do movimento estudantil, entre eles alguns infiltrados do CIE (Figueiredo, 2005, p. 154).

A última das Forças Armadas a criar seu próprio serviço de informações foi a Aeronáutica. Em julho de 1968, durante o governo Costa e Silva, foi criado o Núcleo do Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica (N-SISA), elaborado pelo brigadeiro João Paulo Moreira Burnier.⁷¹ Burnier havia sido adido militar no Panamá, onde realizou um curso de informações na Escola de Inteligência Militar de Fort Gullick, na cidade de Balboa — instituição na qual a ideia de combate ao comunismo era central.⁷²

Burnier, como organizador e também primeiro chefe, enviou parte do pessoal selecionado para atuar no N-SISA para treinamentos na Escola das Américas, no Panamá, e na ESG. Além disso, contou com recursos para adquirir equipamentos de espionagem de última geração, vindos do Japão e da Alemanha — como aparelhos de escuta telefônica,

⁷⁰ Esse fato levou à prisão de vários desses indivíduos por outros órgãos de repressão da ditadura, soltos apenas mediante a confidencialização de uma senha combinada.

⁷¹ O serviço substituiria a 2ª Seção do ministério da Aeronáutica, até então encarregada pelo setor de informações do respectivo ministério, vista como não tendo condições de realizar uma efetiva coleta de informações.

⁷² Era uma prática comum, nessa escola, a recepção de estudantes de diversos países da América do Sul.

dispositivos de visão à distância, câmeras fotográficas especiais, misturador de voz, gravadores etc. No entanto, apesar de seu crescente desenvolvimento:

Para se adaptar às novas funções determinadas pelo SISSEGINT, através das Diretrizes Especiais do governo Médici, em 1970, a Aeronáutica extinguiu o N-SISA e criou o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA), como órgão de assessoramento do Ministério da Aeronáutica e a ele diretamente subordinado.⁷³ De acordo com o decreto, o CISA incorporou todo o acervo da extinta 2^a Seção do gabinete do Ministério da Aeronáutica, do N-SISA e parte da 2^a Seção do Estado Maior da Aeronáutica. Desta forma, passou a funcionar no gabinete do ministro, para quem fornecia resumos diários e manteve as ligações com todas as 2^as Seções do EMA estabelecidas pelo Núcleo (Antunes, 2005, p. 71).

Contudo, devido à postura radical adotada por Burnier dentro do novo órgão — acobertada pelo então ministro da Aeronáutica, brigadeiro Márcio de Souza Mello —, com ações de intromissão no comando de outras áreas, sem a devida autorização e conhecimento dos oficiais superiores⁷⁴, Médici afastaria Burnier do Centro de Informações e demitiria Márcio do Ministério, dando início a profundas mudanças dentro do Centro.

Com a gestão do brigadeiro Joelmir Campos de Araripe Macedo no Ministério da Aeronáutica (1971–1979), a maior parte do *staff* do CISA foi mandada para a reserva, houve um grande encolhimento da sua parte operacional, e o órgão foi retirado das missões de combate à repressão. Por sua vez, já sob a gestão de Octávio Júlio Moreira Lima como ministro, cargo que assumiu em 1985 e ocupou até março de 1990, o órgão foi rebatizado duas vezes em 1987: primeiro passou a se chamar Centro de Informações da Aeronáutica (CIA) e, depois, foi extinto para dar lugar à Secretaria de Inteligência da Aeronáutica (SECINT).

A Secretaria contaria com uma estrutura bem mais reduzida em relação à do antigo Centro e deveria assessorar o ministro e os demais órgãos do Ministério no âmbito da Política Aeroespacial, além de mantê-los informados sobre “os conflitos regionais da América do Sul, sob os quais mantinha vigília permanente e a área de desenvolvimento armamentista (Antunes, 2005, p. 73). Depois disto, apenas em 1988 a legislação pertinente ao serviço da Aeronáutica seria mudada.

Por sua vez, no âmbito da Polícia Federal, organismo vinculado ao Ministério da Justiça, havia o Centro de Informações da Polícia Federal (CI/DPF).⁷⁵ Originada da

⁷³ Na esfera da Aeronáutica também se tinha a Seção de Informações do Estado-Maior da Aeronáutica (2^a/EMAer), os órgãos de informações das unidades e escritórios dos adidos aeronáuticos (ADIAer).

⁷⁴ Essas atividades eram vistas como incoerentes com a conduta das Forças Armadas, marcada pela disciplina e hierarquia.

⁷⁵ Este acervo está disponível para consulta no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

Intendência-Geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil, instituída por D. João VI em 10 de maio de 1808, assim como do aproveitamento do pessoal que integrava o Departamento Regional de Polícia de Brasília (DRPB), ao qual se subordinava a Guarda Civil Especial de Brasília (GEB), apenas em 1967 o Brasil passou a contar com uma polícia federal organizada.⁷⁶

A nova Constituição Federal viria a estabelecer a responsabilidade da União em organizar e manter a Polícia Federal, e o Decreto-Lei n.º 200/67 instituiu que o Departamento Federal de Segurança Pública no Distrito Federal (DFSP) — criado em 1944 para substituir a antiga Polícia Civil do Distrito Federal, que funcionava na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República — passaria a se chamar Departamento de Polícia Federal.⁷⁷

Durante a ditadura, momento em que, segundo exposto pela CNV (2014), todos os seus diretores foram militares, o órgão teve uma importante atuação na estrutura da repressão, atuando não apenas no ramo de informações, por meio do já mencionado CI/DPF, como também no campo da atividade censória, por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Além disso, “foi usado pelos militares como cartório, conduzindo inquéritos e ouvindo militantes já interrogados em outros locais” (CNV, 2014, v. 1, p. 113).

Vinculados à Polícia Federal, também havia os Departamentos e Delegacias Estaduais de Ordem Política e Social (DOPS)⁷⁸, que, conforme citado por Ishaq, Franco e Sousa (2012) no início deste subitem, complementavam a comunidade de informações. Enquanto órgãos operantes ligados à segurança interna, reprimiam movimentos contestatórios à ditadura e exerciam atividades de censura nos meios de comunicação. Além disso, trabalhavam com a coleta e difusão de informações, como ocorreu na Divisão de Informações, Contrainformação e Desinformação⁷⁹, que funcionava no quinto andar da sede do DOPS de São Paulo, localizado na região central da cidade.⁸⁰

Simultaneamente, também atuavam os serviços de informações das polícias militares: as 2ª Seções das Polícias Militares, conhecidas como P2, unidades específicas dentro da

⁷⁶ Essas informações sobre a criação da PF constam na seção “Memória — Polícia Federal” do Portal do Governo Federal.

⁷⁷ Somente em 1988, com a promulgação da nova CF, a entidade seria mais uma vez rebatizada, recebendo apenas o nome de Polícia Federal, nomenclatura que se sustenta até hoje.

⁷⁸ Eles foram instituídos na década de 1920 como uma polícia política e foram utilizados a serviço do regime militar, sendo somente extintos em 1983.

⁷⁹ Como o próprio nome já indica, a desinformação constitui a adulteração deliberada de dados reais ou falsificados com o objetivo de levar o adversário a cometer erros de julgamento.

⁸⁰ Para maiores detalhes sobre a organização da sede do DOPS/SP, ver: COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório**. Brasília: CNV, 2014, V. 1, 976p.

corporação, com atividades voltadas à produção e obtenção de informações estratégicas sobre movimentações consideradas nocivas à ordem nacional.⁸¹

Já se tratando do Ministério das Relações Exteriores (MRE), o órgão era o Centro de Informações do Exterior, o CIEX, criado em 1966⁸² como uma estrutura clandestina para vigiar e produzir informações sobre os brasileiros considerados subversivos que estivessem fora do país (asilados, exilados, expatriados do território nacional ou apenas viajantes)⁸³ e para se relacionar com os serviços de informações estrangeiros, sobretudo, os de países amigos.⁸⁴

Inspirado no modelo britânico de serviço secreto, o Ciex jamais teve existência formal. No organograma do MRE, abrigou-se sucessivamente sob as denominações de Assessoria de Documentação de Política Exterior (ADOC) e de Secretaria de Documentação de Política Exterior (SEDOC). De início, esteve vinculado à secretaria-geral, posteriormente ao gabinete do ministro de Estado das Relações Exteriores (CNV, v. 1, 2014, p. 161).

A organização do Centro, segundo exposto pela CNV (2014), parecia seguir um padrão considerado simples. Havia a Central e as bases (BIEX). A Central se comunicava, por meios próprios e exclusivos, com as bases, que eram montadas de maneira encoberta em missões diplomáticas e repartições consulares do Brasil no exterior.

A CNV conseguiu reunir elementos – documentais ou testemunhais – de que o Ciex teve bases em capitais do Cone Sul – Assunção, Buenos Aires (BEX/SS), Montevidéu (BEX/EO), Santiago (BEX/NG); da Europa Ocidental – Paris e Lisboa (BEX/XA); em Genebra; e em capitais da Europa do Leste (Praga, Moscou, Varsóvia, Berlim Oriental). Há também fortes indícios do funcionamento de bases do Ciex em La Paz, Lima, Caracas e Londres (CNV, v. 1, 2014, p. 183).

Extremamente importante na colaboração com o regime militar — não apenas através do CIEX, mas também da atuante DSI que existia dentro dele —, o Ministério das Relações Exteriores (MRE) participou de diversas práticas. Além da existência de informantes pagos, que comumente utilizavam pseudônimos, o Ministério se envolveu na prisão e posterior transferência para o Brasil de brasileiros; recusou-se a conceder ou renovar passaportes,

⁸¹ Segundo Cavalcante (2014), ainda que táticas de espionagem sejam adotadas como recurso de guerra há milênios, citando-se como exemplo o que é apresentado no livro *A arte da Guerra*, o ponto de convergência entre as inteligências militar (ou do Estado) e a policial pode ser percebida na primeira metade do século XIX com o surgimento das polícias secretas, estabelecidas com o objetivo de reprimir os movimentos revolucionários que se seguiram à Revolução Francesa. Se tratando do Brasil especificamente, o autor complementa que foi no fim do século que “essa modalidade de atuação policial passou a ser registrada no Brasil, na repressão aos anarquistas italianos” (p. 88).

⁸² Neste momento, estava à frente do Ministério o general Juracy Montenegro Magalhães.

⁸³ O monitoramento se deu principalmente em países do Cone Sul, onde havia um grande número de exilados.

⁸⁴ Com as novas orientações do SISNI na década de 1980, o Centro viria a mudar seu foco, priorizando análises conjunturais, com as de individualidade sendo feitas em menor escala.

impedindo o retorno ao país; manteve os órgãos de repressão brasileiros atualizados sobre as movimentações desses indivíduos; interagiu com autoridades estrangeiras para garantir que a repressão do governo brasileiro fosse efetivada além das fronteiras; e fomentou repressões internas para punir funcionários cujo comportamento era considerado alheio aos ideais do regime etc.

Completada assim a cadeia de órgãos cujo alimento base era a informação — matéria-prima que, retroalimentada, corroborou para a execução da grande missão de identificação das ameaças internas⁸⁵, garantindo a preservação da segurança nacional —, cabe agora perguntar-se: de que forma era feita a preparação dos profissionais que integravam tais organismos?

1.3 A formação dos agentes de informação brasileiros

Ainda que a profissionalização dos agentes ligados à atividade de informações não fosse novidade no território brasileiro à época da ditadura militar — remontando à ESG, instituição criada em 1949, responsável pela oferta dos primeiros cursos, palestras e conferências direcionados à área, assim como, no âmbito militar, à formação e preparação por meio das Escolas de Estado-Maior das Forças Armadas —, com o avanço do regime militar, tornou-se cada vez mais evidente a necessidade de uma instituição voltada especificamente para a formação desses agentes.

Com a aprovação do PNI, em junho de 1970, a criação dessa instituição viria a se tornar realidade, pois o Plano estabelecia que uma doutrina nacional de informações deveria ser formulada, missão que seria dada à futura Escola Nacional de Informações (EsNI), a quem melhor se enquadraria tal tarefa:

De acordo com o general Énio Pinheiro dos Santos, um dos pontos mais importantes estabelecidos pelo Plano Nacional de Informações era o que atribuía ao SNI a responsabilidade de elaborar uma doutrina nacional de informações. Este item teria criado um novo problema, pois não sabiam a quem atribuir, dentro do SNI, a responsabilidade pela elaboração da doutrina. Segundo ele, a Agência Central não poderia ser responsabilizada, pois estava diretamente ligada à Presidência. O ideal seria que a doutrina ficasse sob a responsabilidade do Estado Maior das Forças Armadas – EMFA, “pois podia se ligar tanto ao comando civil quanto ao militar.”

⁸⁵ Grande missão, pois, como já mencionado, com o término da Segunda Guerra Mundial e o começo da Guerra Fria houveram mudanças no pensamento militar e, consequentemente, na atividade de inteligência, sobretudo nos países ocidentais, que assumiram uma postura, segundo Quadrat (2012), internacionalista e internalista de combate ao inimigo comum: o movimento comunista.

Mas, de acordo com o general, o almirante responsável pelo EMFA naquele momento achou que esta seria uma tarefa muito grande para o Estado Maior. O almirante propôs ao presidente que a responsabilidade pela doutrina nacional de informações fosse dada à Escola Nacional de Informações a ser criada (Antunes, 2005, p. 56).

Assim, para resolver o problema da elaboração da Doutrina e da própria formação dos agentes, no dia 31 de março de 1971, o decreto n.º 68.448/71 instituiu a criação da EsNI, cuja responsabilidade de montagem recaiu sobre o general Énio dos Santos Pinheiro (também seu primeiro diretor)⁸⁶, a quem deveria inaugurar a instituição no ano seguinte. À Escola caberia três objetivos: treinar civis e militares para atender às demandas de informações e contrainformações do SISNI; contribuir com o progresso da doutrina nacional de informações; e empreender pesquisas para melhorar as atividades do SISNI.

Ao contrário da ESG e demais Escolas de Estado-Maior das Forças Armadas, localizadas no Rio de Janeiro, ela deveria ser construída sigilosamente em Brasília, que, além de nova capital federal, era vista como um local estratégico/seguro por estar situado no Planalto Central do Brasil, dificultando assim possíveis invasões externas e/ou conflitos internos. O lugar escolhido para construção da escola foi o Setor Policial Sul de Brasília e a construtora responsável foi a Novacap.

A Escola Nacional de Informações estabeleceu-se em um conjunto arquitetônico que se adequavam aos princípios da atividade de inteligência. Inicialmente, pensou-se em edificar a Escola em um prédio único com vários pavimentos, porém, por questões de segurança e de confiabilidade, a obra foi feita em vários blocos separados, obedecendo ao quesito básico da inteligência: a compartimentação de informações. Desta forma, as atividades desenvolvidas em determinada estrutura não seriam conhecidas por outras estruturas, e vice-versa. Destarte, a instalação em um terreno amplo permitia certa flexibilidade para estender sua capacidade e utilizar novas formas de atuação dentro do campo do ensino (Andrade, 2014, p. 126).

A ideia era montar uma escola brasileira de excelência — com equipamentos de última geração — cujos parâmetros a serem seguidos eram os dos serviços congêneres do exterior: Alemanha, Israel, França, Inglaterra e, principalmente, Estados Unidos, que promoveram apoio ao governo brasileiro através da oferta de treinamentos ao grupo fundador da EsNI.

A Escola, que envolvia a formação tanto de militares quanto de civis⁸⁷, assim como também recebia alunos estrangeiros, contava, de acordo com Andrade (2014), com uma estrutura que basicamente englobava a Direção e o Departamento de Ensino, o Departamento

⁸⁶ O diretor da escola deveria ser um general da ativa das Forças Armadas, do posto de General-de Brigada ou equivalente.

⁸⁷ Segundo Quadrat (2012), eram indicados pelos ministérios e pelas próprias Forças Armadas, ou, ainda, poderiam ser diretamente convidados pelo próprio diretor da EsNI.

de Pesquisa e Doutrina⁸⁸, o Departamento de Administração, o Departamento de Informática do SNI, controlado administrativamente pela Escola, e o Centro de Pesquisas⁸⁹.

À Direção e ao Departamento de Ensino caberia o planejamento e a execução dos cursos básicos e dos estágios, ajustados anualmente para atender às necessidades de informações circunstanciais.⁹⁰ Os cursos básicos eram os A, B e C, que tratavam de níveis diferentes⁹¹, condizentes com a atribuição que o aluno receberia ao sair da escola ou que já fosse por ele desempenhada. Para ser admitido na escola, voltada ao recebimento de dois tipos de alunos, um intelectual e outro orientado ao campo de operações, o ingressante deveria fazer exames psicotécnico e psicológico para que fosse possível identificar se compunham os dois tipos de perfis desejados⁹². Somente após a verificação dos requisitos desejados é que a matrícula em um dos cursos da Escola era efetivada. O processo começava com um requerimento próprio da EsNI, pelo qual o interessado se inscrevia para, em seguida, passar pela análise dos critérios exigidos.⁹³

A respeito dos cursos, Quadrat (2012) apresenta que o curso A⁹⁴ era direcionado tanto a militares quanto a civis que assumiriam cargos de chefia e de analistas. A seleção ocorria entre oficiais superiores das Forças Armadas que haviam completado o Curso de Comando e Estado-Maior e entre civis com formação universitária. O curso tinha duração de 41 semanas e abrangia dois módulos, A e B, sendo que os participantes do curso B eram dispensados do módulo A. Quanto ao curso B⁹⁵, com duração de 20 semanas, era direcionado a maiores, capitães e civis com qualificação equivalente, destinados a “ocupar as funções de informações de nível médio ou de chefias em escalões intermediários do Sistema Nacional de Informações” (Quadrat, 2012, p. 32). Já o curso C, de nível mais baixo, era composto por dois subcursos, C1 e C2.

⁸⁸ Além da preparação de pesquisas e formulação da Doutrina de Informações, caberia ao Departamento a responsabilidade pela Divisão de Idiomas e pela Divisão de Psicologia.

⁸⁹ Antecessor do já mencionado CEPESC, era voltado à criptografia, através de trabalhos de análise e de fornecimento de equipamentos ligados à área de códigos.

⁹⁰ Além disso, tinha a missão de elaborar e controlar o ensino da Escola através da Divisão de Pedagogia a ele integrada.

⁹¹ Altos Estudos, Fundamentos e Operações, respectivamente.

⁹² Esta apresentação é exposta por Andrade (2014). Quadrat (2012), por sua vez, fala de uma variedade maior de exames. Segundo a autora, através do fundo DSI-Ministério da Justiça, por ela consultado em 2003, foi possível examinar duas chamadas para os cursos de instrução da EsNI para os anos de 1974 e 1975. Elas estabeleciam que os exames eram mutáveis, respeitando as patentes e os postos ocupados, assim como o próprio curso que seria realizado: “nesse sentido, eram solicitados exames físicos e psicológicos, assim como provas de história do Brasil, português e geografia” (p. 33).

⁹³ Quadrat (2012, p. 33).

⁹⁴ Como a instituição a quem caberia a centralização da atividade de informações no Brasil, a legislação que instituiu a EsNI estabelecia que a ela seriam incorporados, conforme fossem ativados seus Cursos ou Estágios considerados similares, os cursos e estágios da área de informações realizados em outras instituições. Desse modo, dentro da categoria A, estava o “Curso de Informações” da ESG.

⁹⁵ Advindo do Curso de Informações do Centro de Estudos do Pessoal do Exército (CEP).

O C1 era destinado a capitães e tenentes e o C2 era voltado para os sargentos. O objetivo era formar quadros para as chefias das seções de informações, bem como o planejamento e a direção de operações de Informações. Os sargentos, por sua vez, seriam os agentes de informações, responsáveis pelas coletas de dados (Quadrat, 2012, p. 32).

Quanto aos estágios ofertados pela Direção e o Departamento de Ensino, estes eram divididos em diferentes tipos:

De informações - analista; auxiliar de analista, adido militar e auxiliar de adido militar.

De contra-informações - contra-espionagem, criptologia, auxiliar de criptologia, análise de propaganda adversa, JID/CID e segurança de familiares de adidos.

De operações - chefe de seção de operações, adjunto de seção de operações, operação de informações pára-quedistas, entrevista, auxiliar de entrevista, eletrônica, fotografia para agente, fotografia para técnico de laboratório, proteção de autoridades, foto-interpretação e auxiliar de foto-interpretação (Lee, 1980, p. 30-31 *apud* Quadrat, 2012, p. 32-33).

Para além dos estágios habituais e dos cursos A, B e C, “permeados por uma doutrina anticomunista” (Andrade, 2014, p. 131), haviam os cursos regulares de idiomas (como inglês, russo, alemão, francês, italiano e chinês)⁹⁶, reconhecidos pela sua excelência, assim como eventos (seminários e painéis) e programas de treinamento especiais⁹⁷, e os chamados “cursos extraordinários”, direcionados a adidos militares e a funcionários públicos que lidavam com informações estratégicas.

Vale destacar, também, os cursos de aperfeiçoamento, onde a EsNi destacou-se pelo pioneirismo no ensino à distância, com apostilas elaboradas por professores selecionados da Universidade de Brasília (UnB), seguindo estritamente os princípios pedagógicos estabelecidos pela Divisão de Pedagogia da Escola⁹⁸:

Cada curso de aperfeiçoamento continha dois módulos, sendo o primeiro à distância, através da correspondência, e o segundo presencial, cujos alunos se reuniram na Escola. Ambas as fases correspondiam à carência pela qual passaria o SNI caso a maioria de seus analistas fossem afastados de seus cargos e deveres, em suas agências, por um tempo prolongado (Andrade, 2014, p. 134).

⁹⁶ Antunes (2005, p. 58).

⁹⁷ Andrade (2014) destaca um de 48 horas que era destinado aos Ministros de Estado, com o intuito de “ensinar o que era informação, como usar essas informações que lhes eram repassadas, sua utilidade e importância” (p. 133).

⁹⁸ Além das apostilas, Andrade (2014) conta que a Escola cedeu uma linha telefônica exclusiva para suporte aos alunos.

No que diz respeito ao seu corpo docente, a EsNi priorizou integrar pessoas que já possuíam alguma experiência na área de informações. Para tanto, foram capitaneados professores da ESG, “considerados os mais especializados e capacitados do país (Quadrat, 2012, p. 31), pessoas vinculadas às 2^{as} Seções, oficiais das Forças Armadas e de vários outros órgãos.

No caso das Forças Armadas, não apenas brasileiras, mas de outros países americanos, foi prática comum, de acordo com Quadrat (2012), especialmente a partir da década de 1950, no contexto da Guerra Fria, de propagação da DSN e de combate internacional ao comunismo, o envio de oficiais, sobretudo, latinos, ao exterior. Estes eram direcionados à Escola das Américas, no Panamá, e à Academia Internacional de Polícia (IPA), em Washington, onde funcionavam, ao seu lado, o *National War College* e o Colégio Interamericano de Defesa.

Concernente à Escola das Américas, ela foi reformulada no governo John Kennedy (1961-1963), momento em que se tornou uma instituição voltada à integração dos militares latinos-americanos em prol da segurança interna e, paralelamente, da proteção das fronteiras ocidentais. Desse modo, nas apostilas da Escola foram encontrados, além de estudos sobre os principais grupos e líderes guerrilheiros da América Latina, de identificação de suas armas mais utilizadas e das estratégias e armamentos que seriam mais eficazes para as Forças Armadas combaterem tais grupos:

“Receitas” de bombas, a exemplo do coquetel molotov; análise de propaganda; modelos de fichas pessoais; informações sobre como conduzir um interrogatório e desenvolver ações de contrainformação, assim como uma descrição dos perfis dos “terroristas”, sempre associados aos jovens e a líderes como J. Stálin, Carlos Mariguela, Che Guevara, Lenin e Fidel Castro (Quadrat, 2012, p. 35).

Quanto à IPA, ela foi uma importante instituição de treinamento para militares e policiais (latino-americanos e asiáticos), destacando-se como linha de frente na luta contra o comunismo e desempenhando um papel crucial como elo “de informações sobre o estado da polícia em seus países e a política de segurança do seu governo” (Quadrat, 2012, p. 36). Seus cursos envolviam palestras, projeção de filmes, atividades com explosivos e lições práticas elaboradas a partir de situações hipotéticas. A respeito das técnicas de interrogatório ensinadas:

Incluíam instruções sobre o ambiente físico em que deveria ser feito (salas fechadas e sem janelas); bem como os procedimentos a serem adotados para isolar o ambiente, que deveria ser a prova de som, impedir interrupções (o telefone não

deveria ter campainha); sua luminosidade (apenas uma luz); assim como comportamento a ser seguido pelo interrogador, de acordo com a importância do interrogado (os interrogatórios mais importantes deveriam ser gravados sem que o interrogado percebesse). Todo interrogatório deveria ser realizado com a presença de mais de um policial (que deveriam ser dividir entre os “bons” e os “maus”), e aos interrogadores também recaía a responsabilidade de observar se o preso estava mentindo, por meio da análise de sinais como: suor, perda da cor, pulso acelerado, respiração pesada e boca seca. A tortura era oficialmente condenada pela instituição, o que não impedia que os instrutores tivessem opinião própria acerca do tema e que o seu uso não fosse discutido amplamente durante os cursos (Quadrat, 2012, p. 36-37).

Por fim, acrescenta-se, na formação dos agentes de informação brasileiros, a vinda de especialistas norte-americanos para o Brasil, cuja função, segundo Quadrat (2012), era dupla: reforçar o anticomunismo ao instruir as forças de segurança e enviar relatórios regulares sobre a situação política e militar do país onde estavam operando. Afinal, como dito no começo deste capítulo e reiterado neste tópico, o contexto era o da Guerra Fria, e os EUA, uma das figuras centrais dessa disputa, promoveram uma poderosa política externa de contenção dos vermelhos. Ou melhor, das filosofias vermelhas, pois a guerra havia assumido outro horizonte: tornou-se, acima de tudo, um confrontamento ideológico. Mais que isso: um confrontamento ideológico aliançado, cujos tentáculos chegaram ao Brasil e foram usados a serviço dos militares, por meio de seus órgãos de segurança e informação.

CAPÍTULO II - A CULTURA PARAIBANA SOB A DITADURA MILITAR

O cantor nominado, autor de canções de protestos contra a Revolução de 1964 e hostil ao nosso Governo, vem promovendo seguidas apresentações na área estudantil, com grande receptividade em todas as faculdades onde realizou seus programas. Artistas como NARA LEÃO, CAPINAM, MACALÉ, VINÍCIUS DE MORAIS, GILBERTO GIL, SERGIO RICARDO, MARÍLIA MEDALHA, TRIO MOCOTÓ, MPB-4, ZIRALDO, ROBERTO GISMONTI, LUIZ GONZAGA JUNIOR, EDU LOBO, ALAÍDE COSTA E MILTON NASCIMENTO, além de outros, REALIZAM a mesma programação artística de CHICO BUARQUE, mantendo os estudantes em permanente expectativa e sob influência de um proselitismo desagregador por eles disseminado durante os espetáculos (AC_ACE_51991_72. Fundo SNI - Agência Central).

No Brasil, a cultura⁹⁹ sempre foi um campo mirado entre os governantes. Seja no sentido de ser encarada enquanto um eficaz veículo de propaganda político-ideológica, seja a

⁹⁹ Compreendida aqui a partir de Williams (1992), que a defende enquanto produto de formas iniciais de confluências de interesses, em que se destacam o “espírito formador” de um modo de vida global, que se manifesta nas atividades culturais em geral (como linguagem, arte, atividade intelectual), e uma “ordem social” global, dentro da qual surgem culturas específicas (estilos artísticos, variedades de trabalho intelectual), que são vistas como resultado direto ou indireto de uma ordem fundamentalmente formada por outras atividades sociais.

partir daquele em que a vê enquanto uma poderosa ferramenta de degradação dos bons costumes, constituindo-se, por esse motivo, em um campo em que nunca foi difícil de se promover sobre ele censura, pois muitas vezes encarada enquanto uma simples rotina policial, tornou-se uma atividade legalizada, como chama atenção Carlos Fico (2019). Com a ditadura, então, esse fito sobre a cultura foi acentuado, à medida que ela, a partir de uma forte vinculação com o campo político, se tornou uma arena privilegiada para três segmentos: *oposição, governo e indústria cultural*.

Para a *oposição*, pois se constituiu, como podemos perceber a partir do trecho em que escolhemos para iniciar este capítulo, em um espaço de resistência¹⁰⁰. Este foi marcado, de acordo com Marcos Napolitano (2017), pela atuação, entre os anos 1960 e 1970, de quatro grandes grupos, que passaram, em relação uns aos outros, por fases de maior colaboração, divergência e rompimento: 1) os liberais; 2) os comunistas; 3) a “contracultura”; 4) e a chamada “nova esquerda”, inteiramente estabelecida no final da década de 1970.

Os liberais representavam uma corrente diversificada que incluía, conforme Napolitano (2017, p. 23), desde “posições moderadas e elitistas” até “perspectivas mais democráticas e abertas às reformas sociais inclusivas”, embora sempre mantendo a defesa da “livre iniciativa”. Com forte presença na imprensa e na mídia corporativa, assim como nos meios de comunicação de massa e na indústria cultural, em que atuavam como proprietários e gestores, os liberais, ao romperem com o regime militar, ganharam relevância no campo cultural e na resistência organizada, oferecendo espaço e visibilidade a artistas e intelectuais de esquerda associados à “corrente hegemônica” (comunista e nacional-popular). Além disso, desempenharam um papel crucial como interlocutores entre a oposição de esquerda e o Estado durante o processo de "Abertura" política nos anos 1970, especialmente sob o governo de Ernesto Geisel.

Os comunistas, agrupados em torno do PCB, adotaram uma estratégia de inserção em todas as esferas do sistema, adaptando até certa medida suas propostas para fazer valer suas ideias, mesmo dentro das estruturas estabelecidas. Suas contribuições foram visíveis em diversas formas de expressão cultural, como teatro, cinema, música e novelas. Durante a década de 1970, os agentes culturais associados ao PCB foram essenciais para a formação de um conteúdo distinto na indústria cultural brasileira, que se destacou especialmente na

¹⁰⁰ Entendida à maneira em que se consolidou no decurso da Segunda Guerra Mundial, em que “trata-se mais de uma reação que de ação, de uma defesa que de uma ofensiva, de uma oposição que de uma revolução (Matteucci, 1998, p. 1114-1116), assumindo formas ativas ou passivas ou, ainda, coletivas ou individuais. Além disso, assimilada, no caso brasileiro pós-1964, enquanto “um modelo de resistência que articulava a produção e a atividade artística em si mesmas com a ocupação incisiva do espaço público” (Napolitano, 2017, p. 80).

televisão, no cinema e na música popular. Conforme Napolitano (2017), esse conteúdo era caracterizado pela combinação de aspectos do nacionalismo, populismo, folclorismo e realismo socialista, além de incorporar uma estética narrativa e realista influenciada pela cultura europeia do século XIX. Simultaneamente, esses artistas não ignoravam influências do “projeto moderno brasileiro”, adaptando suas produções para alcançar maior audiência, desde a classe média até setores mais populares. Essa atuação estava alinhada com a ideia de resistência civil e desarmada e com a construção de uma frente cultural de oposição ao regime, defendendo uma cultura nacional-popular.¹⁰¹

A “contracultura”, mais proeminente na primeira metade da década de 1970, era marcada por um experimentalismo estético, pela fragmentação da linguagem e pela liberdade comportamental. Essa corrente estava intimamente ligada a uma nova ideia de juventude libertária que emergiu no final dos anos 1960. Segundo Napolitano (2017), para os grupos que se vincularam ao movimento, a ação cultural era motivada por uma rejeição profunda e romântica do sistema vigente. Eles viam o sistema como um conjunto multifacetado que dominava vários aspectos da vida — cultural, comportamental, econômica e política. Assim, suas atitudes e ações culturais expressavam uma crítica intensa, e uma resistência contra as normas e estruturas estabelecidas, que eles consideravam opressivas.

Por fim, a “nova esquerda” era composta por uma mescla diversificada de grupos sociais e valores ideológicos, como os católicos progressistas, movimentos sociais de bairro (“basistas”), militantes laicos antinacionalistas e intelectuais socialistas não comunistas, “todos eles críticos do liberalismo, do “populismo” e do nacionalismo de esquerda” (Napolitano, 2017, p. 25). Vertentes essas que entre o final da década de 1970 e começo da década de 1980 se uniram para a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). Uma formação que intensificou o debate político, gerou discussões importantes nas áreas cultural e estética dentro da esquerda, e desafiou a estratégia de frentismo defendida pelos comunistas.¹⁰²

¹⁰¹ O termo nacional-popular refere-se a um projeto cultural e político que ganhou força no Brasil a partir da década de 1950, especialmente entre setores da esquerda, como o PCB e grupos trabalhistas. Inspirado por um nacionalismo crítico, diferente do nacionalismo integrador da direita, o nacional-popular buscava articular a cultura nacional com as demandas populares, promovendo uma arte engajada voltada à transformação social. Apesar de não estar originalmente vinculado ao pensamento de Antonio Gramsci, cuja influência só começa a ter impacto mais amplo no Brasil a partir de 1968, o conceito compartilhava afinidades com a ideia de construção de uma hegemonia cultural das classes subalternas. A partir do final dos anos 1970, o nacional-popular passou a ser alvo de críticas da nova esquerda, que via nesse modelo uma idealização das massas e um apagamento das contradições de classe, associando-o à estética e ao projeto político da velha esquerda comunista. A esse respeito, consultar: NAPOLITANO, M. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 0, p. 35, 2014.

¹⁰² O frentismo foi uma tática de aliança, política e também cultural/intelectual, adotada pelo PCB durante o período da ditadura militar, com o objetivo de unir o partido a diferentes grupos opositores do regime. Segundo Napolitano (2014), essa estratégia se aprofundou no exílio europeu, particularmente em Paris, nos anos 1970, quando vários militantes de esquerda se agruparam naquele ambiente, desenvolvendo novas formulações

Para o governo, a partir da promoção de *políticas culturais nacionais*, que visavam controlar a produção cultural, estimular uma identidade nacional e abolir qualquer expressão contrária ao regime. E, para a *indústria cultural*, à medida em que ela: a) se desenvolve ao longo do regime militar concentrando muito dessa arte engajada¹⁰³, pois muito consumida pela classe média brasileira escolarizada; b) suscita associações desses artistas com a lógica capitalista de mercado.

Dito isto, apresentaremos a seguir uma tentativa de esboçar a cena cultural paraibana durante os anos de regime militar, contemplando, na medida do possível, as expressões artísticas do teatro, cinema, música e artes plásticas. Para isso, nos baseamos em matérias publicadas no jornal *A União* e em alguns poucos trabalhos acadêmicos disponíveis.¹⁰⁴ Cabe esclarecer que o objetivo deste capítulo não é analisar em profundidade as obras mencionadas, mas sim realizar um levantamento das atividades culturais no período, independentemente de sua filiação estética ou política. Sabemos que essa relação inclui produções que dialogam com a arte engajada visada pela ditadura, assim como outras que não apresentam esse perfil, incluindo obras voltadas ao público infantil.

Considerando o contexto cultural mais amplo, buscamos compreender a produção paraibana em diálogo com as transformações nacionais ocorridas ao longo da ditadura, período que pode ser dividido, segundo nosso entendimento, em três fases distintas: a fase da agitação, a fase da sobrevivência e a fase da renovação. Esse recorte temporal permite sintetizar as mudanças pelas quais a produção cultural passou diante das imposições e transformações políticas do regime. Assim, buscamos estabelecer um diálogo entre o que se passava localmente na Paraíba e as transformações que ocorriam no cenário cultural mais amplo do país.

teóricas. Com a abertura política e o surgimento do PT — que passou a se posicionar como um polo de confronto dentro da própria esquerda, criticando a estratégia adotada pelo PCB —, somados às dissidências internas entre renovadores e prestistas no comando do Partido em São Paulo e à ascensão do brizolismo no Rio de Janeiro, o frentismo entrou em crise. Esses grupos interpretavam a transição democrática como uma oportunidade para reconstruir o país a partir das bases populares, rejeitando a mediação das elites tradicionais e questionando o protagonismo histórico do Estado nesse processo. Para maiores detalhes sobre essa discussão, ver: NAPOLITANO, M. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. *Estudos Avançados*, v. 28, p. 41-58, 2014.

¹⁰³ Um dos campos da arte politizada, definido “a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (Napolitano, 2011, p. 29), que foi responsável pelo desenvolvimento de uma consciência comprometida política e socialmente no seio das artes/artistas de esquerda, sobretudo, após a promulgação do AI-5 em 1968, quando a ênfase do movimento passa a recair sobre a questão da “resistência democrática”.

¹⁰⁴ A escassez de pesquisas sobre o tema reflete a quase inexistência de produções que tratem especificamente do campo cultural paraibano durante a ditadura militar, tornando essa reconstrução um desafio que exige a articulação de diferentes fontes.

2.1 1964-1968: Agitação política e cultural

Nos quatro primeiros anos da ditadura militar no Brasil houve uma relativa liberdade no campo artístico-cultural, em meio a um cenário altamente politizado e marcado, desde a década anterior, pelo florescimento de várias correntes artísticas e ideológicas.¹⁰⁵ A cultura política de esquerda da época, com foco no nacional-popular, procurava abordar questões sobre a identidade nacional e a superação do subdesenvolvimento.¹⁰⁶ Esse ambiente favoreceu a resistência ao golpe, com as classes médias intelectualizadas sendo as mais ativas na reorganização política. O teatro, as artes plásticas, o cinema e a música popular se tornaram importantes formas de expressão da oposição ao regime militar.¹⁰⁷

No teatro, grupos como Opinião, Teatro de Arena e Oficina se destacaram na resistência cultural.¹⁰⁸ O Opinião, fundado por nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar, teve um papel importante com espetáculos como *Show Opinião* (1964), que misturava teatro e música popular brasileira, e com *Liberdade, Liberdade* (1965), que criticava a repressão do regime. O Teatro de Arena, com peças como *Arena Conta Zumbi* (1965), abordou temas históricos e sociais¹⁰⁹, enquanto o Grupo Oficina, sob a liderança de José Celso Martinez Corrêa, se destacou pela agressividade estética e a ruptura com formas

¹⁰⁵ Marcos Napolitano (2017, p. 62) argumenta que a relativa liberdade de expressão concedida a artistas e intelectuais entre 1964 e 1968 resultava de um autoritarismo pautado em duas questões principais. Primeiro, a “perseguição aos quadros do regime deposto, expurgando as políticas de Estado de qualquer traço reformista”. Segundo, a “quebra dos elos entre os ativistas políticos e culturais de esquerda (oriundos da classe média) e os movimentos populares, operários e campões”. Assim, desde que a classe artística respeitasse seus limites espaciais de atuação — quase sempre restritos aos perímetros mercantilizados, fortemente vigiados pelo governo — e atenuasse seu lado crítico, ela podia se manifestar. Contudo, isso não impediu que obras cinematográficas e teatrais fossem censuradas nesse período.

¹⁰⁶ No livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Marcelo Ridenti trabalha com o argumento de que do final dos anos 1950 ao início dos anos 1970, nos círculos artísticos e intelectuais de esquerda, o tema da identidade nacional e política do povo brasileiro era fundamental; buscava-se simultaneamente suas origens e uma quebra com o subdesenvolvimento, em um tipo de desvio à esquerda do que se denominou de Era Vargas, marcada pela ênfase no desenvolvimento nacional através de intervenção estatal.

¹⁰⁷ Também teve importância a literatura, que não discutiremos neste trabalho, uma vez que ultrapassa os seus limites.

¹⁰⁸ O teatro, que teve seu engajamento nascido da fusão do Teatro Paulista do Estudante (TPE) com o Teatro de Arena, em 1956, foi uma das mais empenhadas áreas na fase da primeira resistência cultural, com grande poder de mobilização sobre seus profissionais (dramaturgos, atores, diretores e técnicos). Suas lutas, crescentes entre 1965 e 1968, envolveram a publicação de manifestos, a realização de assembleias, atos públicos e passeatas, todos eles com a intenção de protestar contra a ditadura militar e seu caráter censor. Como exemplo, podemos citar a realização de duas das primeiras assembleias da categoria: em junho de 1965, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, em que foi entregue um documento sobre a censura ao então Presidente da República, Castelo Branco, e, em 9 de julho do mesmo ano, em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, que tinha como um dos intuitos construir as “comissões estaduais em defesa da cultura”. Para mais detalhes, ver: NAPOLITANO, M. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. (Coleção Entr(H)istória).

¹⁰⁹ O Teatro de Arena, criado em 1953 como grupo de vanguarda do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foi um dos primeiros grupos teatrais de esquerda do país.

tradicionalis de teatro, como em *O Rei da Vela* (1967), que criticava a elite e o capital estrangeiro. Essa abordagem agressiva, segundo Napolitano (2017), teve o efeito de 'implodir' o público do teatro, com a intenção de destruir o público convencional, moldado desde os anos 1950 pela apreciação emocional ou racional das peças. Além disso, o grupo visava formar "uma nova plateia e uma nova sociabilidade teatral, ritualística, corpórea e dinâmica" (Napolitano, 2017, p. 113).¹¹⁰

No campo das artes plásticas, destacaram-se duas tendências principais dentro da vanguarda: uma figurativa, vinculada à pop art brasileira, e uma construtiva-abstrata. Essas tendências refletiam, em grande parte, os debates entre dois grandes nomes da arte brasileira, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica. Gullar via a operação antropofágica do pop brasileiro como uma maneira de unir a experimentação artística e o engajamento político, com foco nas tensões sociais e históricas do país. Sua proposta visava conciliar a vanguarda com a participação ativa do artista nas questões políticas. Por outro lado, Oiticica propunha uma arte radical, que abandonava a figuração e mergulhava na dimensão "objetual", buscando reposicionar o artista e o público diante do cotidiano, da tradição e da experiência sensorial. A obra de Oiticica, especialmente a "Tropicália", exemplificou essa proposta radical, na qual o público não era mais visto como um mero espectador, mas como participante ativa da obra. Essa ideia também se distanciava das concepções mais conservadoras da arte, associando-se à contracultura e propondo uma nova forma de relação entre arte e sociedade.

No cinema, o Cinema Novo e o Cinema Marginal foram movimentos importantes de resistência. O Cinema Novo, fundado na década de 1960, buscou representar a realidade brasileira de forma engajada, com filmes como *Terra em Transe* (1967) e *Fome de Amor* (1968) criticando a crise política e os projetos de esquerda derrotados.¹¹¹ O Cinema Marginal, surgido em 1968, teve uma abordagem mais grotesca e humorada, retratando figuras

¹¹⁰ Em fins de 1967 foi iniciado o processo final de implosão do público, diante do contexto de crescente radicalização política e de mudança de postura no campo intelectual e estudantil. No artigo *A arte engajada e seus públicos (1955-1968)*, Napolitano foca exclusivamente sobre esse processo. No texto, o autor trabalha com a hipótese de que, após um estágio inicial de formação de um público inicialmente mais unificado para a arte engajada, situado aproximadamente entre 1955 e 1965, no triênio 1966-1968 se desenvolveram relações distintas entre as áreas de teatro, cinema e música popular com os seus respectivos públicos. O teatro viveu um momento de implosão do público, enquanto o cinema e a música popular viveram uma fase de fechamento e de abertura, respectivamente.

¹¹¹ O cinema engajado brasileiro surgiu a partir da necessidade de se pensar uma nova tradição estética e ideológica para o produto cinematográfico nacional. Tal demanda emergiu, sobretudo, diante do cenário de concorrência com o filme estrangeiro, em que as películas lançadas pela Atlântida Cinematográfica, famosa por produzir as chamadas chanchadas, e as da Vera Cruz, companhia paulista, se mostraram insatisfatórias. Completava este cenário a carência de políticas de gestão, financiamento e distribuição mais efetivas por parte do Estado para proteção dos filmes brasileiros diante da disputa mercadológica. Assim, o que se buscava com essa nova tradição seria "afastar-se tanto da imitação dos temas e estéticas do cinema industrial norte-americano quanto da excessiva carnavalesca da vida representada pela chanchada" (Napolitano, 2007, p. 601).

marginalizadas da sociedade e produzindo filmes de baixo custo, como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Ambos os movimentos enfrentaram dificuldades de público devido à censura e ao estilo experimental, mas se tornaram símbolos de resistência.

A música popular, ao contrário do cinema e do teatro, que viveram, respectivamente, momentos de fechamento e implosão, experimentou uma fase de abertura, especialmente com a Música Popular Brasileira (MPB), que surgiu em 1965 e incorporou uma rede de recados contra o regime. A MPB se tornou sinônimo de canção engajada, amplamente consumida pela juventude de classe média. Surgida a partir da Bossa Nova, a MPB nasceu como uma espécie de "Bossa Nova politizada", na qual músicos passaram a criticar o estilo excessivamente intimista e a inserir temas políticos e sociais, criando uma nova linguagem musical. A música popular se expandiu com os festivais da canção¹¹², que ajudaram a levar a MPB ao grande público, especialmente por meio da TV.

Nos festivais, artistas como Elis Regina, Chico Buarque e Geraldo Vandré se destacaram. Canções com temas de resistência, como *Caminhando*, de Vandré, marcaram uma ruptura, clamando pela ação coletiva contra o regime. Esse ambiente de efervescência cultural e política preparou o terreno para o surgimento do Tropicalismo em 1967, um movimento que foi além da resistência tradicional e rompeu com a esquerda ortodoxa. O Tropicalismo utilizou paródias, sincretismo e psicodelismo para expor as contradições do Brasil, propondo uma nova forma de engajamento político e estético. O álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) simbolizou esse movimento, misturando a música brasileira com elementos vanguardistas e refletindo as tensões políticas da época.

Apesar de estar distante dos grandes centros urbanos, como Rio e São Paulo, que foram berços de movimentos culturais como o Tropicalismo, a Paraíba, com suas particularidades, também dialogou com a cena cultural nacional. Durante esse período, a produção artística local refletiu as inquietações políticas e sociais do Brasil, engajando-se com o momento de efervescência cultural e, de certa forma, contribuindo para o debate nacional.

A cena teatral no estado da Paraíba, embora com um número menor de grupos em comparação a outras regiões de maior porte, experimentou uma fase notavelmente ativa. Entre

¹¹² Os Festivais da Canção ocorreram em diferentes regiões do país, mas destacaram-se especialmente no eixo Rio-São Paulo, adquirindo grande importância, sobretudo entre 1966 e 1967, período considerado o auge dessa fábula televisiva. Segundo Napolitano (2004), esses eventos tornaram-se “eventos de oposição ao regime militar”, principalmente pelo sucesso da MPB (Música Popular Brasileira), que, como destacado, passou a ser sinônimo de canção engajada e assumiu relevante papel social como forma de resistência ao regime. O ciclo de festivais teve início com o I Festival de MPB, transmitido pela TV Excelsior, em 1965, e organizado pelo produtor Solano Ribeiro, que se inspirou no Festival de San Remo. Para maiores detalhes, ver: NAPOLITANO, M. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. 1ed.Bauru: EDUSC, 2004, v. 1, p. 203-216.

1964 e 1968, a capital João Pessoa consolidou-se como o principal palco de acontecimentos teatrais, destacando-se especialmente pelas Semanas de Teatro da Paraíba (STP), que atraíram companhias amadoras de todo o Nordeste. A cidade foi também sede de importantes grupos locais, como o Teatro da Universidade da Paraíba, o Grupo Oficial do Teatro Santa Rosa, o Grupo do Centro de Arte e Cultura (CAC)¹¹³, o Grupo Aruanda¹¹⁴, o Movimento de Cultura Artística (MOCA), a Juventude Teatral de Cruz das Armas (Juteca), o Teatro de Amadores da Sociedade Cultural (TASC) e o Grupo Teatral Tabajara. Além disso, João Pessoa recebeu companhias de fora do estado, como o Teatro de Arena de São Paulo, a Companhia de Ítalo Cúrcio, a Companhia de Comédia Artistas Unidos, do Recife, e o Grupo Teatral Leopoldo Machado, de Alagoas, ampliando o intercâmbio cultural.

No interior do estado, apesar de uma movimentação mais restrita, houve também uma expressão cultural significativa. Cidades como Cajazeiras, Patos, Alagoa Grande, Campina Grande, Rio Tinto, Itabaiana, Santa Rita e Pombal não apenas abrigaram grupos locais, mas também receberam apresentações de companhias da capital, contribuindo para a difusão e diversificação da arte teatral em várias regiões da Paraíba.

As Semanas de Teatro da Paraíba (STP), iniciadas em 1960 durante o governo Pedro Gondim, se destacaram como um evento de grande importância para o fortalecimento da cena teatral na capital. Com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado, essas semanas reuniram grupos teatrais, críticos e profissionais do teatro de todo o Nordeste, promovendo uma programação diversificada que incluía apresentações, conferências, exposições e debates. Essas edições desempenharam um papel fundamental no intercâmbio de experiências teatrais e na formação de público, consolidando as Semanas como um dos principais eventos culturais do estado.

De 1964 a 1968, as Semanas de Teatro da Paraíba se destacaram não apenas pela quantidade de espetáculos, mas também pela diversidade dos grupos participantes. A IV Semana de Teatro da Paraíba, realizada de 25 de julho a 1º de agosto de 1964, foi um marco notável, reunindo várias encenações, como a apresentação de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, pelo Grupo Oficial do Teatro Santa Rosa. O evento atraiu mais de 15 mil pessoas ao Teatro Santa Rosa (*A União*, 1º de agosto de 1964), consolidando a importância das Semanas no calendário cultural da capital. A programação também contou com a participação de grupos de outros estados, como o Teatro de Amadores do Rio Grande do

¹¹³ Grupo formado em junho de 1964 por Marcus Vinicius, Frank Ribeiro, Fernando Azevêdo e Carlos Antônio Aranha (*A União*, 6 de janeiro de 1966).

¹¹⁴ Conjunto amador formado por jovens universitários e secundaristas (*A União*, 28 de agosto de 1965).

Norte e a Associação Teatral de Alagoas, que encenaram peças como *Chapeuzinho Vermelho*, de Maria Clara Machado, e *Um Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller.¹¹⁵

Em 1965, a V Semana de Teatro teve como destaque a participação de grupos de Pernambuco, Alagoas e Rio Grande do Norte, com espetáculos como *Eles Não Usam Black-Tie*, pelo Teatro Universitário de Campina Grande, e *Tempestade em Água Benta*, apresentado pelo Teatro Universitário da Católica de Pernambuco (*A União*, 13 de julho de 1965). O evento também contou com palestras de renomados professores e teóricos, como Milton Bacarelli, e com a apresentação de peças de autores consagrados, como Albert Camus e Tchecov (*A União*, 23 de julho de 1965).

A VI Semana, realizada de 2 a 9 de julho de 1966, contou com a participação de delegações de diversos estados, incluindo Sergipe e Rio Grande do Norte. Com a presença de cerca de 150 participantes e 15 espetáculos, a programação incluiu a encenação de *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, e *Do Tamanho de um Defunto*, de Millôr Fernandes. Durante essa edição, as conferências e debates com figuras como Ariano Suassuna e Maria José Campos Lima foram fundamentais para a troca de saberes e o fortalecimento do teatro nordestino (*A União*, 28 de junho de 1966).

Entre os dias 12 e 21 de maio, o Teatro Santa Roza sediou a VII Semana de Teatro da Paraíba, reunindo diversos grupos e montagens. Dentre os espetáculos anunciados, destacaram-se *Despertar do Medo*, de Marcos Tavares, apresentado pelo Grupo Dimensão; *Mas Livrai-nos do Mal*, pelo BANORTE; *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, encenado pelo grupo Construção; e *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado, apresentado pelo Teatro de Amadores da Sociedade Cultural (*A União*, 10 de maio de 1967).

Na VIII Semana de Teatro, promovida em 1968, o público pôde assistir a peças marcantes, como *A Estreita Porta do Céu*, de Altímar Pimentel, *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal, *Ingrato é o Céu*, de Maria de Lourdes Ramalho, e *Canudos*, de José Bezerra Filho, interpretadas pelos grupos Teatro FAFI, Teatro de Comédia do Recife, Teatro Participante Brasileiro e Teatro Estudantil de Pombal (*A União*, 14 de agosto de 1968).

Além das Semanas de Teatro, João Pessoa recebeu diversas apresentações isoladas de companhias de fora do estado. Em 1964, a Companhia de Comédia de Ítalo Cúrcio apresentou peças de temática ousada, proibidas para menores de 18 anos, como *Ela se despe à meia-noite*, *Adão e Eva sem Paraíso*, *O Leito da Vergonha* e *O Terceiro Sexo*.¹¹⁶ No mesmo ano, o Teatro de Arena de São Paulo, no âmbito do Plano de Extensão Cultural do Governo

¹¹⁵ A programação completa desta Semana pode ser vista em *A União*, de 24 de julho de 1964.

¹¹⁶ Conferir as publicações do jornal *A União* datadas de 4, 7, 11 e 18 agosto de 1964.

Pedro Gondim, trouxe para a capital paraibana a peça infantil *Joãozinho Anda pra Trás*, de Lucia Benedetti, que foi apresentada no Teatro Santa Rosa e no Esporte Clube Cabo Branco. O grupo paulista também se apresentou na Penitenciária Modelo, oferecendo um espetáculo dedicado especialmente aos detentos (*A União*, 18 e 20 de dezembro de 1964, respectivamente).

Em 1965, a Companhia de Comédias Artistas Unidos, do Recife, trouxe à capital a comédia *Casar ou... Experimentar*, de Lawrence Romann, apresentada no Teatro Santa Rosa (*A União*, 13 de janeiro de 1965). Em 1966, o Grupo Teatral Leopoldo Machado, de Alagoas, também se apresentou no Teatro Santa Rosa com a peça *A Cigana Me Enganou*, de Paulo de Magalhães, sob a direção de Manoel Coelho Neto (*A União*, 16 de setembro de 1966).

O interior da Paraíba também se destacou com diversas apresentações teatrais, fortalecendo a cena cultural local. Em Cajazeiras, em 1964, a cidade realizou a I Semana Universitária, que incluiu a encenação de *O Auto da Comadecida*, de Ariano Suassuna, pelo Grupo Oficial do Teatro Santa Rosa. O evento contou com outras atividades culturais, como conferências e concertos, além de atividades sociais como passeios e bailes.¹¹⁷

Em Patos, a fundação do Teatro Escola de Patos (TEP), em 1964, marcou o início de um novo movimento teatral na cidade. O grupo, formado por jovens alunos e ex-alunos do Colégio Estadual, estreou com a encenação de *A Beata Maria do Egito*, de Raquel de Queiroz (*A União*, 19 de dezembro de 1964).

Em Alagoa Grande, no Brejo paraibano, o Teatro de Amadores da cidade, sob a orientação do professor Aguinaldo Marques, apresentou *O Auto da Comadecida* no Teatro Santa Inez em setembro de 1965. Essa apresentação foi importante por simbolizar a reabertura do Teatro Santa Inez, que havia sido fechado para reformas no ano anterior.¹¹⁸

Campina Grande, a segunda maior cidade do estado, foi palco de importantes eventos teatrais, como a I Semana de Teatro de Campina Grande, realizada em julho de 1966, com o apoio da Universidade Regional e do Governo do Estado. O evento contou com a participação de várias delegações de grupos teatrais e aconteceu no Teatro Municipal. Em outubro de 1966, Campina Grande recebeu a peça *Um Canto para Cada Hora*, encenada pelo Teatro Escolar da Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Já em julho de 1968, o espetáculo *A Erva*, dirigido por Otto Prado, foi encenado no município, com a participação de renomados artistas pernambucanos.¹¹⁹

¹¹⁷ Sobre a I Festa Universitária de Cajazeiras, consultar os exemplares de *A União* de 18 e 19 de junho de 1964.

¹¹⁸ *A União*, de 5 de setembro de 1965.

¹¹⁹ Consultar as edições do jornal *A União* de 9 de julho e 16 de outubro de 1966 e 11 de julho de 1968.

Rio Tinto, no litoral norte, também teve sua participação na cena teatral. Em março de 1966, o Grupo Cênico do Movimento de Cultura Artística (MOCA) se apresentou na cidade com a peça *Quarto de Empregada*, dirigida por Rubens Teixeira. Já em julho de 1966, a Juventude Teatral de Cruz das Armas (JUTECA) levou para a cidade a peça *O Casamento de Branco*, escrita por Altímar de Alencar Pimentel, que havia sido premiada na VI Semana de Teatro da Paraíba (*A União*, 13 de março e 21 de julho de 1966, respectivamente).

Em Itabaiana, cidade do Brejo paraibano, o Centro Itabaianense de Cultura Artística (CENICA) foi fundado em 1968, com a proposta de promover as artes plásticas, o cinema, o teatro e a música popular. A inauguração do centro foi celebrada com uma apresentação do Grupo Oficial do Teatro Santa Rosa, que encenou *A Intriga do Cachorro com o Gato*, de Altímar Pimentel, conforme relatado pelo jornal *A União*, de 11 de janeiro de 1968.

Santa Rita, localizada na região metropolitana de João Pessoa, foi a primeira cidade a receber a excursão artística do Teatro de Cultura Popular (TCP), que estava percorrendo o interior do estado. Em janeiro de 1968, o grupo levou a peça *O Capitão e o Cabra*, de Luiz Ramalho, ao Cine Teatro São João, marcando a estreia do teatro na cidade:

Será esta a primeira vez que os habitantes de Santa Rita vão presenciar um espetáculo teatral, ao que informam elementos ligados aos setores artísticos daquela cidade. Para isso, o prefeito Heraldo Gadelha, que sempre tem prestigiado as temporadas artísticas em Santa Rita, conseguiu o Cine Teatro São João, onde o TCP se apresentará (*A União*, 18 de janeiro de 1968).

Por sua vez, em Pombal, a I Festa Universitária de Pombal, realizada em julho de 1968, recebeu o Teatro de Amadores de Alagoa Grande, que apresentou a peça *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. A apresentação contou com a participação dos atores Crisélide Barros, Célia Monteiro, Maria do Socorro Ferreira, João da Silva Cruz, Javancy Celso, Osvaldo Costa e Roberto de Oliveira, que levaram a energia do teatro para o público universitário da cidade, ampliando o acesso à cultura teatral na região.¹²⁰

Quanto às artes plásticas, a área na Paraíba também vivenciou um período movimentado, impulsionado principalmente pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que, ao oferecer o curso de Artes Plásticas, se consolidou como um dos principais centros de fomento e disseminação das artes no Estado. A universidade desempenhou um papel fundamental ao promover exposições tanto em suas dependências quanto em outras instituições de João Pessoa e do interior, ampliando o acesso e a visibilidade da produção artística local. Artistas locais de renome como Archidy Picado, Raul Córdula e Flávio Tavares

¹²⁰ *A União*, de 19 de julho de 1968.

tiveram suas obras exibidas em eventos que atraíram um público diversificado, incluindo intelectuais, professores e estudantes. Além disso, a UFPB incentivou a popularização da arte ao levar mostras para cidades como Cajazeiras e Patos, fortalecendo o intercâmbio cultural entre a universidade e outras regiões do Estado. Esse período, portanto, marcou a integração entre a UFPB e a comunidade artística paraibana, consolidando a universidade como um ponto de referência para as artes plásticas na Paraíba.

Em 1964, o Curso de Artes Plásticas da UFPB realizou uma exposição de desenhos dos alunos de Archidy Picado, professor responsável pela cadeira de Desenho Artístico. O evento foi realizado na sede da Sociedade Cultural Brasil - Estados Unidos e contou com uma palestra do professor Vanildo Brito, titular da cadeira de História da Arte (*A União*, 13 de junho de 1964). Essa iniciativa foi apenas uma das muitas que destacaram a produção acadêmica e artística da universidade, que também se fez presente na I Semana Universitária de Cajazeiras, ocorrida em julho de 1964. Durante o evento, diversos segmentos culturais, como o teatro, a música e as artes plásticas, foram destacados, incluindo conferências sobre cinema e literatura, além de exposições (*A União*, 20 de junho de 1964).

Ainda em 1964, outras exposições importantes ocorreram, como a do professor Archidy Picado, cujos trabalhos foram apresentados ao público universitário da UFPB (*A União*, 13 de setembro de 1964), e a de Flávio Tavares de Melo, pintor que expôs seus quadros no Colégio Estadual de João Pessoa, obtendo grande sucesso (*A União*, 19 de novembro de 1964). Esse ambiente efervescente nas artes foi seguido pela II Exposição dos Alunos do Serviço de Artes Plásticas da UFPB, realizada em 1965. O evento, que contou com a presença do governador Pedro Gondim, foi um exemplo do apoio crescente das instituições públicas à cultura, refletindo o compromisso do Governo em fortalecer as atividades artísticas no estado (*A União*, 5 de janeiro de 1965). Essa divulgação em um órgão oficial evidencia uma prática típica do regime: a acomodação. Conforme explica Rodrigo Patto Sá Motta (2018), o conceito de acomodação permite compreender as estratégias políticas brasileiras historicamente marcadas por “um jogo de concessões mútuas” entre grupos com relações de poder assimétricas, que não se restringem a acordos “pelo alto”, mas envolvem um campo amplo de articulações sociais e políticas. Segundo o autor, essa cultura política reúne diversas características, entre elas a “costumeira desconfiança em relação às instituições políticas e o apego a lideranças carismáticas”, que contribuem para moldar a dinâmica política brasileira. Além disso, Motta ressalta o aspecto construtivo dessa cultura, como a “capacidade de encontrar saídas políticas negociadas para alguns conflitos” (Motta, 2018, p. 121). No contexto da ditadura, a acomodação operava como um mecanismo de controle e integração

seletiva de setores culturais, que permitia certa liberdade limitada, desde que respeitados os limites impostos pelo Estado. Assim, o apoio oficial às artes refletia não apenas um incentivo cultural, mas a manutenção de uma cultura política que, por meio de concessões e limites, buscava preservar a ordem vigente e neutralizar tensões sociais e políticas.

O ano de 1965 também marcou o fortalecimento da relação entre a universidade e o mundo da arte, com exposições como a do artista Edson Ponce de Leon, que trouxe para a UFPB uma coleção de fotografias sobre Brasília, com o intuito de aproximar a população local da nova capital do Brasil (*A União*, 16 de fevereiro de 1965). Ainda em 1965, o Departamento Cultural da universidade colaborou com o Movimento dos “Focolari” para apresentar uma exposição de arte medieval e renascentista, que foi instalada na Faculdade de Filosofia e atraiu centenas de visitantes (*A União*, 4 de novembro de 1965).

Nos anos seguintes, o ritmo das exposições seguiu acelerado. Em 1966, a III Semana Universitária de Cajazeiras contou com a presença da pintora Celene Sitônio:

Convidada a participar da 3ª Semana Universitária de Cajazeiras, a realizar-se nos dias 10 a 15 do corrente mês, a Universidade Federal da Paraíba, através do Departamento Cultural, organizou um vasto programa cultural que será levado até aquela cidade sertaneja.

Assim, às 17 horas do dia 12 será inaugurada a exposição da pintora Celene Sitônio, que exporá ao público de Cajazeiras uma amostra dos seus óleos e desenhos. Celene é uma autêntica revelação das artes plásticas na Paraíba, já tendo exposto com sucesso nesta cidade, em Campina Grande e no Recife (*A União*, 9 de julho de 1966).

No mesmo ano, o Grupo Etapa 6, formado por jovens artistas de João Pessoa, promoveu uma exposição coletiva de pintura, escultura e gravura na Biblioteca Pública do Estado (*A União*, 1 de julho de 1966).

O período de 1966 a 1968 também foi palco para a exposição de Gilvan Samico, um dos mais renomados gravadores brasileiros, cujas obras foram exibidas na UFPB em 22 de outubro de 1966, atraindo a atenção de críticos e público especializado (*A União*, 22 de outubro de 1966). No ano seguinte, no contexto da VII Semana de Teatro da Paraíba, a Galeria de Arte José Américo de Almeida, no Teatro Santa Roza, foi ocupada por uma exposição de objetos de cultura popular, coordenada pelo Sr. Roberto D’Alessandro. Com peças manufaturadas por integrantes do Clube das Mães de Patos, a mostra se destacava pela originalidade de seu feitio e pela valorização dos hábitos e costumes sertanejos (*A União*, 12 de maio de 1967). Já em 1968, os artistas paraibanos continuaram a se destacar com a inauguração da exposição de Raúl Córdula, que após quatro anos de hiato voltou a expor seus trabalhos em João Pessoa (*A União*, 6 de junho de 1968), e com a apresentação de Flávio

Tavares, que trouxe uma nova fase de sua produção artística, gerando grande expectativa na crítica especializada (*A União*, 27 de setembro de 1968).

A cena cinematográfica na Paraíba também foi impulsionada nesse período. Em março de 1964, foi anunciada a reabertura do Cinema de Arte, que passou a funcionar regularmente em João Pessoa, no Cine Municipal, e em Campina Grande, no Cine Capitólio, a partir de abril. A iniciativa ficou a cargo da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP) e do Cineclube Charles Chaplin, vinculado ao Colégio Estadual de João Pessoa.¹²¹

O filme responsável pela reabertura das atividades do Cinema de Arte foi *A Noite (La Notte)*, de Michelangelo Antonioni, que integrava a famosa trilogia do cineasta italiano sobre a fragilidade dos sentimentos humanos (*A União*, 26 de março de 1964). Após esse evento, o Cinema de Arte continuou com uma programação diversificada, incluindo filmes nacionais e documentários. Em abril de 1964, o cinema de João Pessoa exibiu o filme nacional *A Grande Feira*, de Roberto Pires, e o documentário *Cajueiro Nordestino*, de Linduarte Noronha, consolidando sua importância como um espaço para a reflexão e o debate cultural (*A União*, 15 de abril de 1964).

Enquanto isso, o Serviço de Cinema Educativo, vinculado à Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, desempenhava um papel igualmente importante na promoção das atividades cinematográficas no estado. Em abril de 1964, foi anunciada a construção de uma moderna sala de projeção com capacidade para 50 pessoas, destinada à exibição de filmes educativos para professores, estudantes e público em geral. Além disso, o Serviço incentivou a criação de Cineclubes Infantis, com o objetivo de introduzir as crianças ao universo cinematográfico, promovendo a formação de uma nova geração de cineastas e cinéfilos (*A União*, 26 de abril de 1964).

Nesse cenário de crescente efervescência cultural, o Cineclube Linduarte Noronha, fundado em João Pessoa, se consolidou como uma das principais instituições dedicadas à promoção do cinema no estado. Em outubro de 1964, o cineclube organizou um concurso de trabalhos sobre cinema, com o intuito de incentivar o estudo da Sétima Arte entre estudantes de escolas secundárias e universitárias. Os temas abordados incluíam a História do Cinema, Cinema Brasileiro, Nouvelle Vague e Neorealismo Italiano, com os vencedores sendo premiados e seus trabalhos reunidos em plaquetes lançadas pelo próprio cineclube (*A União*, 11 de outubro de 1964; 30 de dezembro de 1964).

Em 1965, o Cineclube Linduarte Noronha marcou presença na V Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Salvador, representando a Paraíba por meio de seu presidente,

¹²¹ *A União*, 26 de março de 1964.

Antônio Carlos Aranha. A jornada teve como objetivo promover a análise e o fortalecimento do cineclubismo no país, reunindo cineclubistas e críticos de todo o Brasil (*A União*, 6 de janeiro de 1965).

Além de suas atividades voltadas à exibição de filmes, o Cineclube Linduarte Noronha também organizou importantes eventos sobre cinema. Em maio de 1965, em João Pessoa, o cineclube realizou um Ciclo de Estudos Cinematográficos abordando temas como crítica cinematográfica, cineclubismo, cinema brasileiro e fotonovelismo popular, com o objetivo de fomentar o debate e o aprofundamento teórico sobre a Sétima Arte (*A União*, 9 de maio de 1965).

Saindo da capital, João Pessoa, e indo para Campina Grande, em 1966, o Cineclube Glauber Rocha comemorou seu primeiro aniversário com a exibição dos documentários *Aruanda* e *Cajueiro Nordestino*, ambos de Linduarte Noronha. O evento contou com a presença de cineclubistas e críticos de João Pessoa, promovendo a troca de experiências e consolidando a cena cinematográfica paraibana (*A União*, 10 de setembro de 1965).

O período de 1964 a 1968 também foi marcante para a Paraíba devido à produção de documentários e curtas-metragens realizados por cineastas locais. Em 1966, o Grupo Dimensão estava finalizando o curta-metragem *Libertaçao* no laboratório do Cinema Educativo da Paraíba. Dirigido por Carlos Aranha, o filme contava com a fotografia de João Córdula e a música do Quarteto de Cordas da Universidade Federal da Paraíba. A obra explorava as reações de um adolescente frente às adversidades da vida (*A União*, 20 de abril de 1966).

Já em 1967, Aranha, junto ao ator Sávio Rolim, retornou de Campina Grande, onde se encontraram com críticos e dirigentes do Centro Estudantil Campinense (CAC).¹²² Foi nesse encontro que se decidiu a criação de um documentário sobre o meio estudantil local, que seria supervisionado por Aranha e contado com a colaboração de Rolim e membros do Grupo Dimensão. O CAC ficaria responsável por selecionar argumentos de cineclubistas locais para o roteiro, com a produção prevista para março (*A União*, 9 de fevereiro de 1967).

Em 1968, o Grupo Dimensão seguia com sua produção cinematográfica e, em janeiro, estava em processo de rodagem (reprodução), nas cidades de João Pessoa e Santa Rita, o filme *Giranda*. A película, que contava com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura e do

¹²² Sobre o Centro Estudantil Campinense, ver: SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral. **Entre práticas e representações: O Centro Estudantil Campinense como espaço de formação (1948-1964)**. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2015.; SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral. **O Centro Estudantil Campinense: práticas educacionais, culturais e políticas em Campina Grande-PB (1945-1964)**. 2020. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

Cinema Educativo da Paraíba, investigava as implicações sociais nas diferentes classes sociais do estado (*A União*, 11 de janeiro de 1968).

A cena musical da Paraíba também foi vívida neste período, tendo sido marcada por uma grande diversidade de eventos culturais, abrangendo desde matinês dançantes em clubes sociais até importantes concertos de música erudita e festivais de música clássica e popular. A vida social na cidade de João Pessoa foi agitada, com clubes como o Clube Astréa e o Clube Cabo Branco promovendo regularmente matinês e bailes dançantes, que se tornaram uma tradição no calendário cultural local, refletindo a popularidade da música e das danças em ambientes fechados, que atraíam um público distinto da sociedade pessoense.

O Governo do Estado da Paraíba desempenhou um papel fundamental nesse contexto, investindo fortemente na promoção da música no estado, sobretudo, a erudita. Em 1964, a Orquestra Sinfônica da Paraíba foi integrada ao Plano de Extensão Cultural, começando uma série de ensaios e apresentações que culminaram com um grande concerto inaugural, realizado em abril do mesmo ano (*A União*, 31 de março de 1964). Além disso, o governo organizou eventos culturais de grande porte, como concertos no Teatro Santa Rosa, que se tornaram essenciais na cena musical local, especialmente nas festividades e celebrações promovidas pelo Estado.

Outro aspecto importante desse período foi a participação ativa da Rádio Tabajara, que, a partir de maio de 1964, passou a veicular um programa cultural-informativo. Esse programa, transmitido de segunda a sexta-feira, tinha como objetivo estimular o público paraibano a se interessar pelas diversas manifestações artísticas. O repertório do programa alternava entre música erudita, popular, folclórica e de câmara, e contava com a presença da Orquestra Tabajara e da Banda da Polícia Militar do Estado (*A União*, 10 de maio de 1964).

Os festivais de música, especialmente, tiveram um grande destaque nesse período. Em 1965, o Clube de Arte e Cultura de João Pessoa realizou o I Festival de Bossa Nova, que contou com a participação de músicos amadores e profissionais do gênero, com destaque para artistas de Recife, cidade vizinha e influente na cena musical nordestina (*A União*, 9 de janeiro de 1965). No mesmo ano, a Paraíba também sediou o I Festival de Música Erudita Brasileira, promovido pelo mesmo clube, que se associou às comemorações do aniversário de nascimento do compositor Heitor Villa-Lobos (*A União*, 26 de fevereiro de 1965).

Além de João Pessoa, outras cidades do interior também tiveram participação ativa nesse movimento cultural. Em Patos, a cidade sediou um importante evento com a presença da Orquestra Tabajara, que se apresentou numa festa promovida pelos concluintes do Colégio Estadual (*A União*, 2 de setembro de 1964). Em Campina Grande, o Coral Guarani, que já

havia conquistado reconhecimento não só na Paraíba, mas também nos estados vizinhos, se preparava para participar dos festejos comemorativos do Centenário da cidade (*A União*, 27 de setembro de 1964).

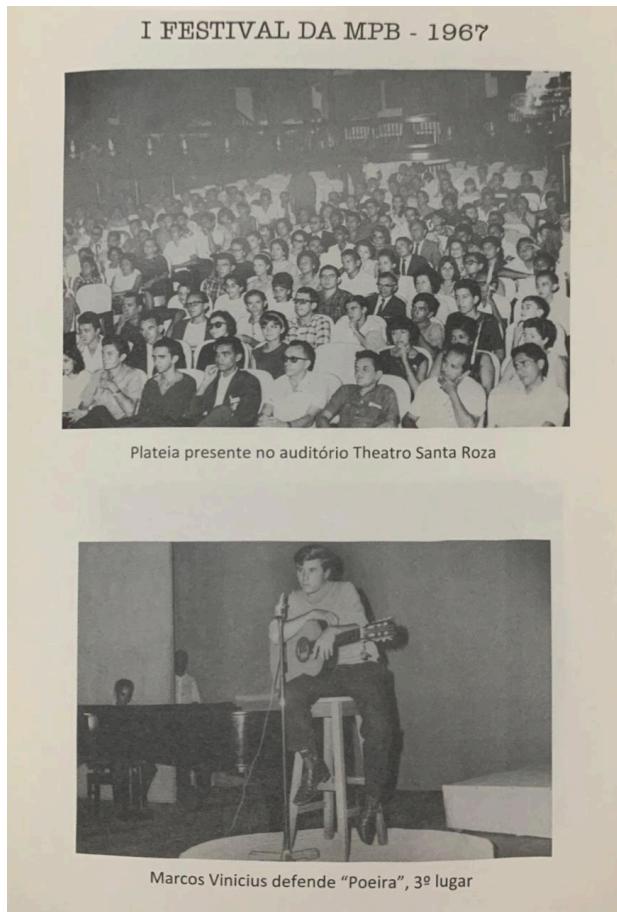
Já em 1965, o jornal *A União* noticiou que o Quarteto de Cordas da Universidade da Paraíba iniciaria uma excursão por países da América do Sul, levando a música erudita paraibana para além das fronteiras do estado (*A União*, 29 de maio de 1965). Nesse mesmo período, a cidade de João Pessoa se tornou palco de recitais e concertos com pianistas renomados, como Elyanna Silveira e Dominique Marlot, cujas apresentações no Teatro Santa Rosa marcaram a cena musical local, destacando a cidade como um importante centro de música clássica no Nordeste (*A União*, 27 de novembro de 1964; 7 de agosto de 1965).

A Paraíba também foi palco dos Festivais de MPB, que foram realizados entre 1967 e 1971, consolidando-se como pioneira desses certames no Nordeste.¹²³ Promovidos pela Sociedade Cultural de João Pessoa (SCJP), os festivais tiveram suas primeiras edições organizadas por Expedito Pedro Gomes e ocorreram nas duas principais casas de espetáculo da capital: o Theatro Santa Roza e o Clube Astrea. O evento contou com a participação de importantes nomes da cena musical local, como Vital Farias, Carlos Aranha, Marcus Vinícius, Livardo Alves, Marcos Tavares, Glória Gadelha e Kátia de França. Em 1971, o comando do festival passou para Alex Santos, ainda sob a chancela da SCJP, e teve como vencedora a canção “Quero voltar ao meu país”.

Os festivais mantinham um caráter amador, reunindo estudantes, jornalistas e outros profissionais sem pretensões de seguir carreira musical. As eliminatórias foram transmitidas pela Rádio Correio da Paraíba, enquanto as Rádios Tabajara e Arapuan transmitiam as finalíssimas. A partir da segunda edição, foi adotado o troféu “Galo de Campina”, criado pelo artista Raul Córdula, além da Medalha “Melhor Letra”, patrocinada pela Caixa Econômica da Paraíba. Em 1971, após o V Festival, a SCJP direcionou sua atuação para outras frentes culturais, criando o Centro Folclórico de João Pessoa e o Parque de Vaquejadas, encerrando um importante capítulo na história da música popular paraibana.

FIGURA 5: I Festival Paraibano da Moderna Música Popular Brasileira (EPMMPB) - Abril de 1967.

¹²³ Sobre os Festivais de Música Popular Brasileira na Paraíba, ver: GOMES, Expedito Pedro. **O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba**. João Pessoa: Ideia, 2014.



Fonte: O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba, livro de Expedito Pedro Gomes.

Além dos festivais de MPB, outro evento relevante aconteceu em 1968: o I Festival de Violeiros da Paraíba, realizado em dezembro. Reunindo nomes como Jó Patriota, Lourival Batista e José Gonçalves, o festival teve um papel fundamental na valorização da música folclórica e regional do estado (*A União*, 1 de dezembro de 1968). Tanto os festivais de MPB quanto o de violeiros refletiam um momento de efervescência cultural, no qual diferentes expressões musicais encontravam espaço para se desenvolver. No entanto, esse cenário vibrante logo sentiria os impactos do endurecimento político. Apenas 12 dias após a realização do Festival de Violeiros, o Brasil vivenciaria uma transformação radical: na sexta-feira, 13 de dezembro, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) seria promulgado, marcando o início de um novo estágio na política e na cultura do país. Com o Ato, a repressão e a censura se intensificariam, mergulhando o Brasil em uma fase de forte radicalização.

2.2 1968-1978: Sobrevivência

Ainda que o AI-5 tenha afetado severamente todas as formas de expressão artística e vertentes estéticas e ideológicas de oposição que fizeram a cena cultural na segunda metade dos anos 1960 — comunistas alinhados ao nacional-popular, tropicalistas e revolucionários ligados à luta armada — o florescimento pelo qual passava o campo artístico-cultural não foi perdido. Um quadro paradoxal marcou o campo no começo da década de 1970: o Estado, ao mesmo tempo que censurava, atuava na regulamentação da vida cultural e no mecenato oficial, e a indústria cultural, que crescia vertiginosamente, estimulava a cultura de esquerda de viés crítico, que, mesmo em meio à repressão, conseguiu viver um ápice de criatividade.¹²⁴

O sistema de censura foi consolidado com a atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que já operava na censura desde a década de 1940, e com a criação da Lei nº 5.536, em 1968, que regulamentou de forma mais rigorosa a censura de obras teatrais e cinematográficas.¹²⁵ O Decreto-Lei nº 1.077, de 1970, incidiu sobre as diversões públicas e publicações periódicas que apresentassem conteúdo pornográfico e ofendesse os bons costumes, e as “Normas Doutrinárias da Censura Federal” de 1970 definiram critérios rigorosos para barrar conteúdos que atentassem contra a segurança nacional, a ordem pública, a moral, os bons costumes, a família, os interesses nacionais e as instituições militares. Em 1972, o Decreto nº 70.665 reestruturou o Departamento de Polícia Federal e o SCDP não apenas ficou subordinado ao DPF, como foi transformado na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), centralizando ainda mais a censura em Brasília. A Portaria nº 44 de 1972 buscou uniformizar os critérios censórios.

O teatro foi um dos principais alvos da repressão. Peças como *Calabar* (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra, foram proibidas por desafiar as narrativas históricas que o regime queria preservar. Na Paraíba, montagens como *Rogério* (1968), de Orris Soares, e *A trágica história de Creonte II, rei, ou Creonte* (1972), de W. J. Solha, sofreram censura por motivos políticos, enquanto *O Julgamento de Cristo* (1973), de José Bezerra, foi vetada por motivos religiosos. Obras como *Um Tenente Chamado Benício*, também de Bezerra, tiveram cortes impostos, enquanto *AÍ* (1978), de Ubiratan de Assis, foi proibida logo após a divulgação de sua apresentação em João Pessoa.¹²⁶

¹²⁴ Para um panorama geral da cultura brasileira durante o período do AI-5, recomenda-se a leitura do capítulo “*A primavera nos dentes*”: *a vida cultural sob o AI-5*, de Marcos Napolitano (2014).

¹²⁵ Sobre a censura, ver: FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. **Topoi (Online): revista de história**, v. 3, p. 251-286, 2002.; GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. **Dimensões: Revista de História da UFES**, v. 32, p. 79-110, 2014.

¹²⁶ Acerca do teatro no Estado da Paraíba no período de 1964 a 1988, consulte: SILVA, Rosa Maria Carlos e. **A arte censurada: teatro e ditadura no Estado da Paraíba nos anos de 1964 a 1988**. 2014. 202 f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

No cinema, a repressão atingiu cineastas de diferentes regiões do país, desde nomes consagrados do eixo Rio-São Paulo, como Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, até realizadores da Paraíba, como Vladimir Carvalho. Um dos mais importantes documentaristas brasileiros, Carvalho teve seu filme *O País de São Saruê* (1971) vetado em 1973 por denunciar a exploração dos trabalhadores nordestinos. A obra só foi liberada em 1979, após vencer o Festival de Brasília.¹²⁷

Na música, a censura não poupou nem os artistas de renome nacional. Chico Buarque, por exemplo, teve canções como *Construção* (1971) vetadas por suas críticas ao regime. No cenário paraibano, Geraldo Vandré enfrentou uma repressão semelhante. Suas composições, como *Despedida* (1968), feita em parceria com Geraldo Azevedo, foram censuradas, assim como *Canto Livre de América*, que sofreu alterações no título e na letra para ser autorizada.¹²⁸ No entanto, foi *Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores* (1968), sua música mais emblemática e símbolo de resistência, que o levou ao exílio após ser proibida pela ditadura. Como ilustrado no documento do Fundo SNI, que será melhor analisado no capítulo seguinte, a canção foi interpretada como um chamado à resistência política radical, incitando todas as formas de luta necessárias para derrubar o regime militar:

“Caminhando e cantando e seguindo a canção” - Exortação à saída do imobilismo. É preciso fazer algo (“caminhar”), e a “bandeira” que nos leva à frente é a canção. Com efeito, toda multidão necessita de um símbolo que a conduza. Uma canção tem o efeito de eletrizar as pessoas, se bem adequada.

“Somos todos iguais, braços dados ou não” - Incitação à luta entre as classes. Ninguém pode ter privilégios. Utopia comunista (**AC_ACE_15423_81. Fundo SNI - Agência Central**).

Além da repressão direta, a censura também impôs uma forma de autocensura aos artistas, que passaram a adaptar suas obras para conseguir a aprovação do regime. Esse

¹²⁷ Para um exame mais detalhado deste filme, ver: FEITOSA, André Fonseca. **Documentário e Cultura Histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê (1971)**. 2014. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

¹²⁸ Em 1973, o parecer sobre a música *Despedida*, de Geraldo Vandré e Geraldo Azevedo, classificou o veto como "Conteúdo Político", com o trecho da letra "Um rei mal coroado não queria/ O amor em seu reinado..." sublinhado. Em 25 de abril do mesmo ano, a música *Canto Livre de América*, também de Vandré, foi vetada devido ao título, ao trecho da letra: "Quer meu canto ser alegre/ Frente as dores/ Da América.../ Tem que buscar/ Tem que seguir/ E repartir a solidão/ Da América", e ao uso da palavra "Tupamaros". O veto foi provavelmente motivado pela associação com o grupo guerrilheiro uruguaio Tupamaros, que sequestrou e matou Dan Mitrione, agente da CIA. O título foi alterado para *Canto da América*, uma vez que, no contexto da ditadura, a palavra "livre" foi entendida como uma crítica à falta de liberdade sob o regime militar. Além disso, "Tupamaros" foi substituída por "Ayamaras". A canção foi liberada após essas modificações, com a condição de audição da gravação. Para uma análise mais aprofundada sobre a censura política às músicas de protesto durante os anos de chumbo do regime militar no Brasil (1969-1974), consulte: SOUZA, Amilton Justo de. **É o meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)**. 327 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

cenário de restrições, embora desafiador, acabou por alimentar a criatividade de muitos desses artistas, que, diante das limitações, buscaram maneiras mais sutis e metafóricas de protestar. Essa reação criativa se refletiu não só nas letras da MPB, mas também nas encenações teatrais e na linguagem do cinema, onde a crítica e o protesto, muitas vezes, se disfarçavam de forma indireta.

A música popular do começo dos anos 1970 foi marcada pelo exílio de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. No Brasil, os que permaneceram enfrentaram dificuldades, mas a MPB continuou a ser um símbolo de resistência. Entre as novas gerações, surgiram grupos como Secos & Molhados e artistas como Raul Seixas e Rita Lee. A censura diminuiu na segunda metade da década, permitindo o surgimento de músicas como *O Bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, interpretada por Elis Regina, que se transformou no hino da anistia.

No teatro, grupos como Opinião, Oficina e Arena foram dissolvidos, mas novos grupos surgiram na segunda metade dos anos 1970, como o Teatro do Ornitorrinco¹²⁹ e o Asdrúbal Trouxe o Trombone¹³⁰, com peças inovadoras como *Trate-me Leão* (1978), marco do teatro “besteiro”¹³¹.

O regime militar, concomitantemente às suas ações de censura prévia e controle ideológico sobre produções artísticas, desenvolveu um conjunto de políticas para fomentar a produção cultural. Criado em 1966, o Conselho Federal de Cultura teve um papel fundamental na tentativa do regime de controlar e direcionar a produção cultural no país.¹³² Em 1975, o governo Geisel publicou o documento Política Nacional de Cultura, promovendo o controle estatal sobre a produção cultural.

A Embrafilme, o SNT e a Funarte desempenharam papéis importantes nesse processo, apoiando a indústria cultural. No cinema, produções como *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) e *Os Inconfidentes* (1972) foram marcantes por sua abordagem mais crítica e independente, fugindo do incentivo governamental e, muitas vezes, tecendo críticas sutis ao regime. Por outro lado, filmes como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Dona Flor e*

¹²⁹ Fundado em São Paulo, em 1977, por Luiz Roberto Galizia, Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro.

¹³⁰ Participavam do grupo, criado no Rio de Janeiro em 1 de maio de 1974, os atores Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luis Arthur Peixoto, João Carlos Motta, Janine Goldfeld e Julita Sampaio. Ver: CHAVES, A. P. D. Peça teatral “Trate-me Leão” e a juventude urbana da década de 1970. In: 31º Simpósio Nacional de História: História, Verdade e Tecnologia, 2021, Rio de Janeiro. **Anais do 31º Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021. v. 1.

¹³¹ Uma comédia leve e urbana que mistura farsa, sátira e humor tradicional (Mendes, 2009).

¹³² Para maiores detalhes acerca da atuação do Conselho Federal de Cultura, ver: MAIA, T. A. **Os Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. 1. ed. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/ Iluminuras, 2012. v. 1. 236p.

Seus Dois Maridos (1976), de Bruno Barreto, conseguiram grande sucesso popular e foram referências do apoio da Embrafilme, consolidando um modelo de cinema que equilibrava elementos autorais e comerciais. Paralelamente, a pornochanchada, que surgiu no início da década de 1970, tornou-se um fenômeno popular ao mesclar comédia e erotismo, conquistando grande público e se tornando uma das marcas do cinema nacional no período.

No contexto da Paraíba entre os anos de 1968 e 1978, o teatro se consolidou como um dos principais campos de expressão artística, refletindo tanto os desafios impostos pelo regime militar quanto a efervescência criativa dos artistas locais. Durante esse período, a cena teatral se diversificou, com novas produções, grupos e festivais que ampliaram o alcance e a visibilidade do teatro paraibano.

Um dos destaques foi a peça *O Auto de Maria Mestra*, de Altímar Pimentel, que permaneceu em cartaz no Teatro Santa Roza até o dia 30 de dezembro de 1968 e, em seguida, foi encenada no Teatro da Juventude de Cruz das Armas, inaugurando essa nova casa de espetáculos, cuja construção, iniciada em 1961, contou com recursos próprios e auxílio do Governo, com destaque para a contribuição do Serviço Nacional de Teatro (*A União*, 28 de dezembro de 1968).

No ano seguinte, em 1969, o miniteatro da Guanabara, sob o nome de Companhia Milton Carneiro, estreou o *Show do Crioulo Doido*, de Stanislaw Ponte Preta, no Teatro Santa Roza. A peça, apresentada também nos dias 30 de março e 1º de abril, fez parte do Plano de Descentralização do Teatro promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, e abordava, de forma satírica, aspectos da música popular brasileira (*A União*, 25 de março de 1969).

Em 1970, o Grupo Oficial do Teatro Santa Roza iniciou os preparativos para a montagem da peça *Viva a Nau Catarineta*, do folclorista Altímar de Alencar Pimentel, sob direção de Elpídio Navarro, visando sua apresentação no Festival de Teatro Amador de São Carlos (*A União*, 18 de janeiro de 1970). No mesmo ano, o Grupo de Teatro de Cajazeiras organizava a apresentação do show *Fui eu, mas não espalhe*, com textos de diversos autores nacionais e internacionais, que seria encenado no Cine Apolo em benefício da Faculdade de Educação de Cajazeiras. (*A União*, 23 de janeiro de 1970).

Ainda em 1970, a Associação Universitária de Patos organizou o Encontro dos Universitários Patoenses, que incluiu a apresentação da peça *Damião, a sabedoria e o porco espinho*, encenada pelo Teatro Universitário Campinense (*A União*, 11 de julho de 1970). Em novembro, *Pedro Corredor*, de Altímar de Alencar Pimentel, foi apresentada no Teatro Santa Roza e posteriormente em Cabedelo, promovida pela Prefeitura Municipal (*A União*, 18 de novembro de 1970).

A década de 1970 também testemunhou apresentações de companhias externas, como a Companhia Baiana de Comédias, que encenou *Macbeth*, de Shakespeare, no Teatro Santa Roza, sob direção de Reinaldo Nunes (*A União*, 21 de maio de 1971). Também em 1972, o humorista Jô Soares levou seu espetáculo *Todos Amam um Homem Gordo* ao público pessoense (*A União*, 14 de março de 1972).

Outras experiências inovadoras marcaram o período, como a apresentação do Sub-Grupo, do Rio Grande do Norte, com a peça *A Ampulheta e o Espelho*, baseada no teatro-laboratório de Grotowski, estimulando a participação ativa do público (*A União*, 25 de janeiro de 1974). Nesse mesmo ano, o I FENAT (Festival Nacional de Teatro), realizado em Campina Grande, projetou a cidade como um polo cultural, atraindo artistas e críticos de diversos estados, mas também foi alvo da censura militar. Em um dos dias, o teatro onde ocorria o festival foi fechado, e todos os envolvidos, incluindo artistas, organizadores e até funcionários, foram fichados pelo Exército. O episódio teve a participação do Major Antonio Câmara e do Sargento Marinho, ambos responsáveis pela condução dos detidos, sendo que Marinho coordenava ainda um centro de tortura em Campina Grande, instalado em uma residência privada cedida por empresários locais.¹³³ Eneida Agra, uma das organizadoras, foi acusada de trazer comunistas para o evento, sendo posteriormente informada de que um dos participantes, Marcos Souza, era militante em Manaus. A reabertura do teatro só ocorreu após a intervenção de Paschoal Carlos Magno, que, por meio de Rogério Nunes, então diretor da Polícia Federal em Brasília, conseguiu autorização para que as apresentações prosseguissem, mas apenas depois da meia-noite.

A censura se manteve constante no evento, e nenhuma peça era encenada sem a prévia avaliação do delegado Pedro, da Polícia Federal, que acompanhava ensaios, assistia às montagens e determinava cortes antes da exibição ao público.¹³⁴ Peças como *História do Zoo*, de Edward Albee, e *Aparição e o Vagabundo* tiveram suas exibições ao público proibidas por falta do certificado de censura, podendo ser apresentadas apenas para a comissão julgadora. Apesar das restrições, o festival foi um marco na projeção cultural de Campina Grande, trazendo nomes como Paschoal Carlos Magno, presidente de honra do evento, e críticos

¹³³ Para mais informações sobre o sargento Marinho, consulte: PARAÍBA. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba. **Relatório final/** Paraíba. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba; Paulo Giovani Antonino Nunes. *et al.* João Pessoa: A União, 2017, 748p.

¹³⁴ As informações sobre a interrupção do evento em um de seus dias, bem como sobre a exigência de prévia avaliação das peças pelo delegado Pedro, da Polícia Federal, foram mencionadas por Eneida Agra Maracajá em entrevista concedida a Arôdo Romão de Araújo Filho para sua dissertação de mestrado intitulada *O “milagre” da Paraíba: a construção do I Festival de Inverno de Campina Grande (1976)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) em 2018.

renomados da imprensa nacional, consolidando o I FENAT como um espaço de efervescência teatral.

Em 1975, o Teatro Juteca, em Cruz das Armas, apresentou *As Mil Noites da Esperança*, de José Bezerra, uma obra de crítica à sociedade de consumo (*A União*, 1 de março de 1975). O sucesso do I FENAT levou à criação do I FENATA (Festival Regional da Federação Nacional do Teatro Amador) em 1975, promovendo a continuidade do fomento à cultura e ao teatro amador na região. A etapa regional do festival, realizada em Campina Grande, reuniu grupos de Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Sergipe, enquanto outros estados nordestinos participaram da seletiva no Maranhão. O evento, promovido pelo Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC) em parceria com a EMDEB — órgão criado durante a gestão do prefeito campinense Evaldo Cruz para atuar na administração cultural da cidade —, contou com patrocínio do MEC, do Serviço Nacional de Teatro (SNT), do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal. Além de consolidar Campina Grande como sede de eventos teatrais de grande porte, o festival possibilitou a seleção de um espetáculo para representar a região Nordeste na etapa nacional, realizada no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

O incentivo ao teatro amador se intensificou em 1976 com a II Mostra de Teatro Amador, que selecionou grupos para representar a Paraíba em festivais nacionais. Participaram os grupos Tenda, com *Vida e Morte Severina*, Fato, com *Nero e Os Doentes*, e Grupo, com *O Aborto*. Paralelamente, foi realizado o II Encontro Paraibano de Teatro Amador e o I Encontro de Representantes Municipais da Associação Paraibana de Teatro Amador (*A União*, 8 de outubro de 1976). Em 1976, também foi realizado o I Festival de Inverno de Campina Grande (FICG), evento de grande porte que marcou a cena cultural da cidade. Com duração de trinta dias, o festival trouxe artistas de diversas regiões do país e apresentou uma programação diversificada, incluindo teatro, dança, música, cinema e debates. Diferentemente dos festivais anteriores, como o I FENAT (1974) e o I FENATA (1975), que tinham caráter competitivo, as mostras do FICG foram voltadas exclusivamente à exibição artística. Dividido em cinco etapas — I Encontro de Corais, I Mostra Nacional de Teatro Amador, I Mostra de Cinema Brasileiro, III Encontro Nacional de Dança e I Mostra de Música Popular, Moderna Brasileira —, o evento ocupou espaços como o Teatro Municipal Severino Cabral, o Museu de Arte da FURNE, o Parque do Açude Novo e o Cine Avenida. Embora inicialmente estivesse prevista a participação de doze estados, o festival contou com representantes de nove, reunindo cerca de 895 artistas e promovendo 46 espetáculos ao longo de 26 noites, com uma média de público de 850 pessoas por noite. O sucesso da iniciativa

consolidou Campina Grande como um polo cultural no Nordeste, e o Festival de Inverno permanece ativo até os dias de hoje.¹³⁵

Nos últimos anos da década, *Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado, foi encenada no Teatro Santa Roza, sob direção de Francisco de Alencar, com foco no público infantil (*A União*, 1 de abril de 1978). Em julho do mesmo ano, a Universidade Federal da Paraíba promoveu a II Semana de Teatro Universitário, em um formato inovador para a região, com apresentações itinerantes por diversas cidades do Brejo paraibano (*A União*, 2 de junho de 1978).

Encerrando o período, *O Auto da Cobiça*, de Altímar de Alencar Pimentel, foi encenado no Teatro Santa Roza, destacando elementos do folclore nordestino em sua coreografia e musicalidade. O espetáculo seguiu em turnê pelo interior do estado e capitais do país (*A União*, 10 de agosto de 1978).

Já na área do cinema, a Paraíba se destacou na década de 1970 com importantes produções cinematográficas que refletiram as realidades sociais e econômicas do estado e do Nordeste. Em 1969, o filme *A Bolandeira*, do cineasta paraibano Vladimir Carvalho, foi selecionado para representar o Brasil no Festival Internacional de Pesaro, na Itália, após grande aclamação no II Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro. A crítica destacou a relevância do filme ao retratar os valores econômicos e sociais do Nordeste colonial, um reflexo do olhar atento e sensível da cinematografia local sobre a região (*A União*, 5 de agosto de 1969).

No campo dos documentários, o produtor Alex Santos, da Rádio Correio da Paraíba, viajou para a cidade de Tacima para acertar os detalhes, junto à Prefeitura local, sobre o início das filmagens de *Arribação*, um documentário de 16mm que abordaria a emigração tanto da ave quanto do homem em face à seca periódica do Sertão nordestino. O filme, que marcaria o primeiro trabalho de Santos atrás das lentes, procurava contar essa história em termos analógicos (*A União*, 3 de março de 1970).

Já no campo da ficção, o cineasta Linduarte Noronha iniciou, em 1970, as filmagens do seu primeiro longa-metragem, *Fogo*, na cidade de Pombal. Baseado no romance de José Bezerra Filho, o filme se tornaria a primeira produção cinematográfica paraibana de longa-metragem. Com elenco e equipe técnica local, *Fogo* tratava de um inquérito político envolvendo elementos do Sindicato da Morte, uma narrativa que se passava tanto na cidade

¹³⁵ As informações sobre o I FENAT, o I FENATA e o I Festival de Inverno de Campina Grande foram extraídas da dissertação de Araújo Filho (2018).

quanto na zona rural de Pombal. A direção de fotografia ficou a cargo de Manuel Clemente e o elenco foi liderado por Margarida Cardoso (*A União*, 20 de setembro de 1970).

Para celebrar essa crescente produção, o Festival do Novo Cinema Paraibano, em outubro de 1970, exibiu uma série de filmes locais, como *Poética Popular*, *Os Homens do Caranguejo*, *A Cabra*, *Paraíba prá seu Governo* e *A Bolandeira*. Este evento, que contou com a presença de críticos e atores do Sul do país, foi organizado com o objetivo de dar visibilidade à produção cinematográfica local e marcou um dos maiores momentos da história cultural do estado (*A União*, 23 de setembro de 1970).

Entre 1976 e 1982, a cidade de Areia, no brejo paraibano, abrigou um dos mais importantes festivais de arte do país, caracterizado pela valorização da cultura nordestina e pela realização de debates e seminários sobre cinema, teatro, música, literatura, folclore, artes plásticas e comunicação.¹³⁶ Inspirado no Festival de Inverno da UFMG, o evento, de acordo com Lustosa (2017), teve sua primeira tentativa de realização frustrada em 1973 pelo SNI, sendo concretizado apenas em 1976. Inicialmente nomeado Festival de Verão de Areia, adotou a designação Festival de Arte de Areia a partir de sua terceira edição, permanecendo ativo até 1982. Em 1984, foi feita uma tentativa de retomá-lo em João Pessoa, sob o título de Festival de Artes da Paraíba, sem continuidade. O festival exerceu grande influência no cenário cultural, reunindo intelectuais e artistas de renome, como Jorge Amado, Vladimir Carvalho, Jean-Claude Bernardet, Antônio Houaiss e Lygia Pape. O cinema teve papel de destaque, contando com a presença de cineastas consagrados e exibições de filmes disponibilizados pela Embrafilme.

A programação variava entre cursos, oficinas, seminários e apresentações artísticas. Nas primeiras edições, cursos sobre cinema, artes plásticas, literatura e teatro foram ministrados por especialistas como Jean-Claude Bernardet, Noêmia Varela e João das Neves. A partir de 1978, a ênfase recaiu sobre debates e seminários, que abordaram temas como o cinema brasileiro e a literatura regional. Dentre os momentos marcantes, destacam-se homenagens a figuras ilustres do cenário literário e artístico paraibano, como José Lins do Rego (1980), Augusto dos Anjos (1981) e Pedro Américo (1982). O festival consolidou-se como espaço de formação e reflexão sobre a arte e a cultura brasileira, deixando um legado importante para a cena artística paraibana e nacional.

¹³⁶ Para mais detalhes sobre os festivais de arte de Areia, recomenda-se: LUSTOSA, Victor Soares. **Onde cantam as cigarras: os festivais de arte de Areia e a problemática da cultura brasileira nos anos 1970.** 2017. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

A década de 1970 também presenciou a chegada e difusão do chamado Cinema Direto, um estilo que se destacava pela captura sincrônica do som e da imagem, com um foco no real e na vida cotidiana. O Cinema Direto permitiu que as pessoas comuns falassem de si mesmas, sem a mediação de atores profissionais ou narradores. Em vez de construir uma narrativa ficcional, o estilo se concentrava em registrar o cotidiano e as realidades sociais de forma crua e direta. Segundo Souza (2016), três obras pioneiras no Cinema Direto na Paraíba ajudaram a consolidar essa abordagem: *A Pedra da Riqueza* (1975), *O Que Eu Conto do Sertão é Isso* (1979) e *Gadanho* (1979). *A Pedra da Riqueza*, dirigida por Vladimir Carvalho, foi o primeiro documentário paraibano a tentar captar o real de forma direta, embora sem som sincrônico, utilizando som "over" gravado na pós-produção. O filme retratava trabalhadores de um garimpo, utilizando planos próximos e uma câmera que seguia de perto os personagens. *O Que Eu Conto do Sertão é Isso*, de José Umbelino e Romero Azevedo, foi o primeiro documentário paraibano a utilizar som sincrônico e retratava a vida dos lavradores de algodão na região de Paulista, Pernambuco, denunciando suas condições de vida precárias. Já *Gadanho*, dirigido por Pedro Nunes Filho e João de Lima Gomes, foi um marco ao utilizar a película Super-8mm e abordar os catadores de lixo do Baixo Roger, em João Pessoa. Embora também sem som sincrônico, o filme trouxe uma forte interação entre a câmera e os personagens, marcando o início de uma nova abordagem no documentário local que se consolidaria como modo de abordagem dominante nos anos 1980, com o uso do Super-8 e, logo depois, do vídeo.¹³⁷

O período ficou também marcado pela retomada do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFPB, que procurou estreitar os laços com a comunidade universitária por meio de atividades culturais como calouradas, apresentações teatrais e, principalmente, o cineclubismo¹³⁸. Essas ações culturais não apenas promoviam a integração entre os estudantes, mas também funcionavam como uma forma de resistência ao regime militar, criando espaços de reflexão e mobilização. O cineclube do DCE, em particular, tornou-se um

¹³⁷ Quanto ao Cinema Direto na Paraíba, é pertinente consultar: SOUZA, Leandro Cunha de. **Cinema direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real.** 2016. 119 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

¹³⁸ A repressão da ditadura militar levou à destituição dos diretórios acadêmicos em universidades de todo o país. A retomada do DCE-UFPB, com suas primeiras articulações a partir de 1975 e efetivamente realizada em 1976, inseriu-se na gradual rearticulação do movimento estudantil diante da abertura política iniciada na segunda metade da década de 1970. Durante o reitorado de Lynaldo Cavalcanti (1976-1980), que expandiu a UFPB em cursos e docentes, houve uma paradoxal abertura institucional que possibilitou a reorganização do movimento estudantil. Para mais detalhes sobre a reorganização do movimento estudantil da UFPB no período de 1975 a 1979, ver: NASCIMENTO, Talita Hanna Cabral. **Do fragmento à reorganização: movimento estudantil da UFPB (1975-1979).** 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

espaço fundamental para a formação crítica dos estudantes, exibindo filmes marginalizados e politicamente engajados e promovendo debates acessos sobre questões sociais e políticas. As sessões de cinema, muitas vezes seguidas de discussões, atraíam um público expressivo, refletindo o desejo dos estudantes de debater o momento político e construir uma consciência crítica.

No campo musical, a Paraíba experimentou entre o final da década de 1960 e o final da década de 1970 um período marcado por efervescência cultural, com a realização de diversos shows e festivais que trouxeram ao estado importantes artistas nacionais e regionais, além de eventos que tiveram que passar pelo crivo da censura.

Em abril de 1969, a cidade de João Pessoa se preparava para a realização do show *Ave Bossa Mais que Nova*, promovido pela Sociedade Cultural de João Pessoa e Rádio Arapuan. O evento, que aconteceu no Teatro Santa Roza, contou com a seleção musical do conjunto Bossam Blues e roteiro de Expedito Gomes. Foi uma celebração do movimento bossanovista, com interpretações de músicas de Carlos Lyra, Antônio Carlos Jobim, Roberto Menescal e Edu Lobo (*A União*, 29 de abril de 1969).

Ainda em 1969, a Paraíba recebeu o renomado pianista Nelson Freire, que realizou um recital patrocinado pelo Departamento Cultural da Universidade Federal da Paraíba. O compositor Marcus Vinicius também esteve no estado no início de 1970, apresentando-se na cidade de Sousa e, posteriormente, em João Pessoa antes de seguir para o sul do país. No mesmo ano, o show *A Paraíba Assim* reuniu importantes nomes da música local, como Livardo Alves, Kátia de França, Luiz Ramalho e Vital Farias, em uma apresentação no Teatro Santa Roza (*A União*, 18 de maio de 1969; 3 de janeiro de 1970).

O ano de 1970 também ficou marcado pelo I Festival da Música Popular Brasileira, realizado no cine-teatro São João, em Santa Rita, promovido pelo Grêmio Sócio-Cultural da cidade (*A União*, 21 de julho de 1970). Já em 1971, ocorreu o I Concurso de Músicas Carnavalescas da Paraíba, no qual os participantes tiveram liberdade para utilizar guitarras e instrumentos eletrônicos em seus arranjos (*A União*, 15 de janeiro de 1971). Nesse mesmo ano, foi lançado o Festival Nacional de Vanguarda (FENAV-1), reunindo compositores de todo o país que exploravam sonoridades modernas da música brasileira. O evento, coordenado por Carlos Aranha e Gilvan de Brito, teve eliminatórias locais e nacionais, culminando em um show de encerramento com Gal Costa e o grupo Som Imaginário, realizado em João Pessoa no dia 5 de setembro (*A União*, 11 de abril de 1971; 17 de junho de 1971).

Nos anos seguintes, a Paraíba seguiu recebendo grandes nomes da música brasileira e internacional. Em março de 1972, o violinista Darcy Villa Verde se apresentou no Teatro

Santa Roza (*A União*, 3 de março de 1972). No ano seguinte, Livardo Alves lançou um compacto duplo com músicas voltadas para o carnaval, reforçando sua presença na cena musical paraibana (*A União*, 4 de janeiro de 1973). Já em fevereiro de 1974, um dos eventos mais aguardados foi o show *Poeta, Moça e Violão*, que trouxe Vinícius de Moraes, Maria Creuza e Toquinho ao Teatro Santa Roza. Os ingressos esgotaram rapidamente, evidenciando o entusiasmo do público pessoaense (*A União*, 8 de fevereiro de 1974).

Em janeiro de 1975, o grupo MPB-4 apresentou o espetáculo *Rua República do Peru*, que narrava sua trajetória na música brasileira (*A União*, 18 de janeiro de 1975). O mesmo teatro recebeu, em abril daquele ano, a cantora Gal Costa para duas apresentações (*A União*, 12 de março de 1975). Em novembro de 1976, o pianista Eduardo Hazan realizou um recital em João Pessoa (*A União*, 2 de novembro de 1976). No mesmo mês, Gilberto Gil esteve na cidade com seu show *Refazenda*, trazendo um equipamento de som sofisticado transportado do Recife (*A União*, 24 de novembro de 1976).

O ano de 1977 trouxe apresentações de artistas eruditos, como o pianista Luiz Carlos de Moura Castro, que se apresentou em João Pessoa e Campina Grande (*A União*, 12 de julho de 1977). No mês de agosto, foi lançado o LP do duo pianístico Gerardo Parente e Alberto Kaplan, professores da UFPB, em um evento no auditório do Centro de Cultura da universidade (*A União*, 23 de agosto de 1977).

Em maio de 1978, o Teatro Santa Roza recebeu o show *Aqui Nesta Praça*, estrelado por Nara Leão, Dominguinhos e Os Carioquinhas. O espetáculo mesclou clássicos da Bossa Nova, sambas antigos e frevos, culminando em uma interação vibrante entre artistas e plateia:

O show divide-se em duas partes, sendo que na primeira Nara Leão entra somente para dar o charme de sua presença. Dominguinhos apresenta aí joias do seu imenso repertório, como Tenho Sede e Quero um Xamego (Dominguinhos & Anastácia), No Dia Que Eu Vim Embora (Gilberto Gil e Caetano Veloso) e Lamento Sertanejo (Dominguinhos e Gilberto Gil), variando e improvisando, característica da sua grande versatilidade.

A segunda parte tem início com Nara fazendo o primeiro bloco de músicas de uma série de quatro: clássicos da bossa nova (Este Seu Olhar, Insensatez, Corcovado e Desafinado), contado segundo uma concepção musical nova, por vezes acompanhada pela sanfona de Dominguinhos. Na sequência, o bloco de sambas antigos (Guarda Seu Conselho, Sem Compromisso, Tim-Tim por Tim-Tim, Camisa Amarela).

Os Carioquinhas assinalam sua presença no show como solistas, executando Noites Cariocas e Um a Zero (Pixinguinha), números sempre gratificados pela plateia com pedidos de bis.

Nara volta para o bloco das músicas chamadas por ela de bárbaras: O Seu Amor, Davilicensa (Moraes Moreira), e Tigresa (interpretação elogiadíssima por Caetano Veloso quando da sua presença no Teatro Casa Grande: “a melhor interpretação que já ouvi”).

O quarto e último bloco reune todos em palco, apresentando uma sucessão de frevos de Caetano Veloso, preparando o Pombo Correio, de Moraes Moreira, que encerra o

espetáculo que se passa, não se sabe mais, se no palco ou na plateia (*A União*, 12 de maio de 1978).

No mesmo ano, ocorreu o V Festival de Música Popular, reunindo sessenta compositores paraibanos e de estados vizinhos no Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande (*A União*, 2 de junho de 1978).

Outro evento de destaque em 1978 foi o ciclo de apresentações do Projeto Pixinguinha, que trouxe a João Pessoa Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, acompanhados por Vânia Carvalho. O show contou com um repertório repleto de clássicos do samba, incluindo composições de Cartola, Guilherme de Brito e Chico Santana (*A União*, 1 de setembro de 1978).

Paralelamente a esses eventos, algumas apresentações precisaram passar pelo crivo da censura. Em abril de 1970, a produção do espetáculo *S.O.S – Se 6 fosse 9* aguardava liberação da Censura Federal para estrear no Teatro Santa Roza. O texto, de João Manoel de Carvalho, Carlos Aranha e Cleôdato Porto, foi liberado sem cortes, mas classificado como impróprio para menores de 16 anos (*A União*, 17 de abril de 1970; 27 de agosto de 1970). Em 1972, o II Festival de Músicas Carnavalescas da Paraíba também precisou submeter suas 46 músicas inscritas à censura antes de anunciar os semifinalistas (*A União*, 25 de janeiro de 1972).

FIGURA 6: Recorte da matéria do jornal *A União*, informando a liberação do espetáculo *S.O.S - Se 6 Fosse 9* pela censura.

**Texto de espetáculo
liberado pela Censura**

O Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, em Brasília, liberou o texto do espetáculo musical "S.O.S. — Se Fôsse 9", escrito por João Manoel de Carvalho, Carlos Araújo e Cleodálio Pôrto. O texto foi liberado sem cortes e considerado impróprio para menores de 16 anos.

REINICIO

Os ensaios de "S.O.S. — Se Fôsse 9" serão reiniciados na próxima semana com um conjunto formado especialmente para o espetáculo, sob a direção musical de Fernando Araújo. Acreditam os produtores de "S.O.S." que "os ensaios serão concluidos logo, pois o material de cenografia e iluminação já está pronto desde junho, quando preparamos a primeira montagem".

ELenco

A montagem atual de "S.O.S" contará com um elenco de suporte, formado por quatro elementos, "a fim de haver um maior sentido de ação e plasticidade no espetáculo". As músicas do "show" serão interpretadas pela dupla Cleo & Toni e pela cantora Ligia, aluna da Faculdade de Filosofia da UFPB.

Fonte: *A União*, 27 de agosto de 1970.

A década de 1970 também assistiu ao surgimento de um importante grupo para a cena musical pessoense, o Jaguaribe Carne. Fundado em 1974 pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, o grupo se destacou por sua proposta inovadora, que misturava música, poesia e outras formas de expressão artística. Como muitos músicos da época, o Jaguaribe Carne enfrentou as dificuldades impostas pela censura, que marcava a produção cultural no período. O jornalista Walter Galvão, que também era músico em João Pessoa na década de 1970, relatou em entrevista a Egypto (2015) as severas condições impostas aos artistas naquele período, como o registro obrigatório na Polícia Federal e os constantes interrogatórios sobre suas intenções profissionais. A censura era uma realidade cotidiana, e para realizar shows e espetáculos, era preciso submeter todos os roteiros e músicas à aprovação dos censores, o que controlava rigidamente o processo artístico. No caso do Jaguaribe Carne, diversas canções foram vetadas¹³⁹, e, ao contrário de outros músicos, que podiam alterar trechos ou palavras de suas composições, o grupo se deparou com um voto absoluto. Mesmo assim, tanto Pedro Osmar quanto Paulo Ró alegaram não verem essa censura como algo implacável e sistemático,

¹³⁹ Isso foi registrado por Egypto (2015), com base em uma entrevista concedida por Pedro Osmar ao programa *Imprensado*. Produção: Portal Correio. Direção: Eliseu Lins e Xhico Raimerson. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3j6gM_sBKoM.

sugerindo que, embora houvesse restrições, a repressão à sua produção não foi tão severa quanto para outros artistas do país.¹⁴⁰

Por sua vez, na área das artes plásticas, a Paraíba passou por diversas exposições e mostras ao longo do período, promovendo o intercâmbio cultural e o reconhecimento de artistas locais. Em 1969, o pintor sergipano Hoald Melo realizou uma exposição no *hall* da Reitoria da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde apresentou 25 quadros, sendo 15 inspirados em temas da Paraíba, e recebeu destaque na imprensa local (*A União*, 8 de fevereiro de 1969). No mesmo ano, o pintor Francisco Brennand, já consagrado no cenário artístico, realizou uma exposição no mesmo local, sob a patronagem de Gastão de Almeida (*A União*, 3 de maio de 1969).

Em 1970, o *hall* da Reitoria da UFPB também foi palco de uma exposição de fotografias artísticas do Japão, promovida pela Secretaria de Turismo da Prefeitura em colaboração com a Sociedade Cultural Brasil-Japão. A mostra contou com a presença do cônsul geral do Japão para o Nordeste, Nashi Makagawa (*A União*, 6 de fevereiro de 1970). No ano seguinte, 1971, o fotógrafo Germano Galvão expôs no mesmo espaço as fotografias sob a legenda *Rostos que eu vi: senhoras e senhoritas da sociedade* (*A União*, 13 de maio de 1971).

A cidade de Pombal também se destacou na cena cultural com a II Semana Universitária, que incluiu uma exposição de obras fotográficas de Machado Bitencourt. A promoção foi realizada pela Associação dos Estudantes Universitários de Pombal (*A União*, 15 de novembro de 1971). Em 1972, a Mostra Paraibana de Pintura Moderna, promovida pelo jornal *A União* e o Departamento de Assuntos Culturais, celebrou o cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Participaram mais de 20 pintores de João Pessoa, Campina Grande e outras cidades, como Raul Córdula, Flávio Tavares, Zé Ramalho e Chico Pereira (*A União*, 7 de março de 1972).

Nos anos seguintes, a produção artística continuou a se expandir. Em 1973, o artista Nivalson Miranda realizou uma exposição de xilogravuras promovida pelo Instituto de Genealogia e Heráldica da Paraíba, embora não tenha alcançado o sucesso esperado, com menos de 200 visitantes (*A União*, 28 de março de 1973). Em 1976, Marcos Pinto fez sua segunda exposição na Galeria Pedro Américo, com trabalhos inéditos em óleo e gravuras em

¹⁴⁰ A respeito do Jaguaribe Carne, ver: EGYPTO, Diogo José Freitas do. “**Não é a antimúsica, é a música em movimento!:** uma história do grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004). 2015. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

spray-door, organizada pela Universidade Federal da Paraíba (*A União*, 10 de novembro de 1976).

Em 1977, Campina Grande sediou a Coletiva Universitária de Artes Plásticas da Paraíba, no Museu de Artes Plásticas da Universidade Regional do Nordeste, com curadoria de artistas locais como Umbelino Brasil e Afonso Bernal (*A União*, 18 de agosto de 1977). Já em 1978, a UFPB promoveu a Exposição de Trabalhos Plásticos de Professores da Coordenação de Extensão e Música, que reuniu cerca de 30 obras de professores da Universidade, embora com uma visitação abaixo do esperado.

Os trabalhos expostos no Centro de Cultura da UFPB (Coex) são de autoria dos professores Carmem Silva, paulista e radicada na Paraíba desde 1976, quando foi contratada pela UFPB para ministrar Artes Plásticas, Desenho Artístico; Tereza Carmen Diniz, integrante do corpo docente da UFPB desde 1969, ocupando as cadeiras de Pintura e Xilogravura; Alfonso Bernal, também do corpo docente da UFPB, desde 1969; Francisco Pereira Junior, assessor técnico da Coex; Euclides dos Santos Leal Filho, paraibano engajado ao mundo das artes desde 1948, sendo um dos primeiros fundadores do Centro de Artes Plásticas da Paraíba, junto ao ex-governador Odon Bezerra e outros, e finalmente João Batista de Queiroz, professor da UFPB desde 1966 (*A União*, 26 de abril de 1978).

Ainda em 1978, o centenário do ex-governador João Pessoa foi comemorado com exposições fotográficas e conferências, sendo um dos temas centrais da Semana Universitária de Itabaiana, com destaque para uma exposição do historiador José Otávio de Arruda Melo (*A União*, 11 de agosto de 1978). Nesse mesmo ano, foi criado o NAC (Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba) na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em consonância com as diretrizes culturais do Ministério da Educação e Cultura (MEC) durante o governo Geisel. Concebido como um espaço voltado à experimentação artística e à produção de conhecimento, o NAC promoveu exposições, cursos, seminários e oficinas, fomentando o intercâmbio entre artistas locais e nomes consagrados da arte contemporânea brasileira, como Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte.¹⁴¹ Nos primeiros anos, o núcleo contou com apoio financeiro da FUNARTE, que viabilizou suas atividades, e estabeleceu parcerias com outros núcleos da UFPB, como o NUDOC (Núcleo de Documentação Cinematográfica) e o NTU

¹⁴¹ Entre 1978 e 1985, o NAC dinamizou o cenário artístico paraibano, ampliando o espaço da arte contemporânea e promovendo a formação de uma nova geração de artistas locais. Seu acervo reuniu registros fotográficos, trabalhos de arte conceitual, livros de artistas e documentos institucionais. No entanto, a partir de 1982, mudanças políticas redirecionaram investimentos, resultando na redução do apoio da FUNARTE e da UFPB. Além disso, a saída de figuras-chave como Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte enfraqueceu a estrutura do núcleo. Com a perda de recursos e o comprometimento de sua sede, o NAC viu suas atividades declinarem até ser fechado em 1985. Sobre o NAC, ver: CATOIRA, Thaís. **Informação e arte: memórias e representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea na Paraíba**. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

(Núcleo de Teatro Universitário). Sua sede, instalada em 1979 em um casarão histórico na Rua das Trincheiras, tornou-se um ponto de efervescência cultural em João Pessoa.

Enquanto isso, no cenário nacional, a indústria cultural continuava a crescer em resposta à política de desenvolvimento econômico do regime militar. Artistas engajados, mesmo sob forte repressão, encontraram espaço nos meios de comunicação de massa, como a TV Globo, que contratou nomes de esquerda como Dias Gomes e Eduardo Coutinho. A televisão, vista por alguns como uma ferramenta de denúncia social, gerava visões divergentes entre os artistas, refletindo as complexas relações com a modernização impulsionada pelo regime. Paralelamente, um movimento crescente de artistas e intelectuais se aproximava de novos movimentos sociais, estabelecendo vínculos com sindicatos, comunidades e a Igreja Católica progressista, que promoviam a noção de uma "cultura popular" centrada na experiência comunitária.

Adiante, abordaremos como o Brasil, especialmente após a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978, entrou em uma nova fase cultural, onde a censura prévia foi superada, e o país passou a viver uma atmosfera mais crítica e combativa. A liberdade de expressão se expandiu, e os artistas, antes restritos, começaram a se engajar de maneira mais incisiva nas questões sociais e políticas. Esse processo também foi visível na Paraíba, onde o cenário artístico local se alinhava a essas transformações mais amplas, refletindo os desafios e as conquistas da época.

2.3 1978-1985: Renovação

No final dos anos 1970, a ascensão das lutas populares, sindicais e estudantis contribuiu para o surgimento de uma nova esquerda, marcada pela crítica ao PCB e à sua estratégia de aliança de classes. O desgaste do frentismo e a fragmentação da oposição nos últimos anos da ditadura abriram espaço para novas formas de organização política, mais autônomas e enraizadas no meio popular. A anistia de 1979 e a reformulação partidária aceleraram esse processo, permitindo que setores dissidentes da esquerda comunista, intelectuais socialistas, militantes sindicais e a esquerda católica convergissem em novas experiências políticas. No campo cultural, essa conjuntura fortaleceu uma visão crítica ao nacional-popular, visto como uma mistificação da cultura popular em nome de um pacto conciliador. O engajamento de artistas com os movimentos sociais, especialmente em experiências teatrais de criação coletiva, refletia essa renovação, que buscava formas de

militância cultural menos subordinadas à lógica da indústria cultural e mais alinhadas às lutas de base, às comunidades e às periferias urbanas.

A criação do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980 foi saudada como a expressão política organizada dessa nova esquerda, aprofundando a crise do frentismo que até então orientava a oposição ao regime. O partido rompeu com a lógica das alianças amplas e priorizou uma atuação mais direta junto às bases populares, assumindo um caráter crítico ao nacional-popular e à estratégia comunista tradicional como um todo.

A partir de meados dos anos 1970, em meio à consolidação da indústria cultural e do capitalismo avançado no Brasil, um número considerável de artistas e intelectuais buscou alternativas à ordem estabelecida, inserindo-se em projetos de resistência cultural e política. Enquanto muitos se adaptavam provisoriamente à indústria cultural, com posturas mais ou menos críticas, outros procuravam o exílio ou se engajavam em iniciativas que contestavam a modernização conservadora da sociedade. A aproximação com os novos movimentos sociais foi uma dessas estratégias de resistência. Assim, artistas passaram a atuar junto a sindicatos, associações de bairro e comunidades eclesiais de base da Igreja Católica, onde militantes políticos retomavam sua atuação após passagens pela prisão.

No teatro, essa postura foi particularmente expressiva. Em contraste com a crescente integração dos artistas individuais ao mercado da indústria cultural, alguns grupos teatrais preservaram formas de criação coletiva e se alinharam às lutas populares. A partir de 1972, surgiram diversos grupos alternativos atuantes na periferia, como o Núcleo Expressivo de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres e o Teatro União e Olho Vivo. Essas iniciativas foram essenciais para fortalecer uma alternativa contra a supremacia política e cultural, na contramão da lógica mercadológica dominante. Esse movimento também refletia a mudança de mentalidade dentro da esquerda brasileira, que via a ascensão de novos atores sociais e a necessidade de novas formas de articulação política. A emergência de operários e movimentos sociais de periferia como atores políticos fundamentais ajudou a consolidar essa visão.

Nesse contexto, a nova esquerda, ao questionar a postura do PCB, buscava redefinir o papel do artista e da arte na sociedade. Se no modelo do PCB o artista-intelectual desempenhava um papel central como mediador da conscientização política, elaborando uma cultura popular revolucionária acessível às massas, a nova esquerda defendia uma cultura que emergisse das próprias experiências históricas e coletivas dos trabalhadores. Em vez de um processo conduzido externamente, a proposta era uma cultura enraizada no meio social dos trabalhadores, com uma participação ativa dos sujeitos sociais. A ideia de uma “democracia

da pessoa” substituía a noção de um intelectual vanguardista que conduzisse as massas à consciência política.

Contudo, apesar de suas críticas fortes ao nacional-popular e ao modelo cultural da esquerda comunista e nacionalista, a nova esquerda não conseguiu estabelecer uma política cultural sólida e duradoura. Seu discurso radical e excessivamente crítico enfraqueceu a arte engajada dos tempos anteriores, mas não gerou um estilo próprio que se tornasse uma referência na cultura brasileira. Embora tenha enfraquecido as bases da militância cultural comunista, a nova esquerda não conseguiu se firmar nos espaços culturais formais e comerciais, o que limitou seu impacto e continuidade no cenário cultural da época.

Nesse cenário, a cena cultural paraibana se desdobrou entre dois movimentos distintos: a busca por alternativas de expressão coletiva e resistência e a inserção na crescente influência da indústria cultural. O grupo Jaguaribe Carne é um exemplo desse primeiro movimento, destacando-se por suas iniciativas culturais, sociais e educacionais de grande impacto em João Pessoa nos anos 1980. Conforme apontado por Egypto (2015), o grupo esteve diretamente envolvido na criação do Musiclube da Paraíba e no desenvolvimento do Projeto Fala Bairros, ambos com o objetivo de organizar e articular a classe artística e musical, sem depender das estruturas tradicionais da indústria cultural. Fundado em 1981, o Musiclube surgiu das experiências da Coletiva de Música da Paraíba, realizada em 1976, e se consolidou como um espaço de resistência e organização coletiva.

Além disso, o Projeto Fala Bairros, que teve origem no Fala Jaguaribe, procurou descentralizar a cena cultural, levando atividades culturais para fora dos espaços tradicionais e promovendo uma participação ativa da comunidade. O projeto se expandiu para outros bairros de João Pessoa, tornando-se uma ação cultural descentralizada, com apresentações musicais, exibição de filmes, debates e murais temáticos, fortalecendo a relação com o público local.

Simultaneamente, houve uma aproximação com a dinâmica da indústria cultural. Artistas e eventos da Paraíba se alinharam às tendências nacionais, buscando maior visibilidade e expandindo suas produções culturais para alcançar um público mais amplo, refletindo a força da indústria cultural e a busca por maior alcance. No campo musical, isso foi particularmente visível, com artistas locais participando de festivais, lançando discos e se projetando além das fronteiras do estado.

Em janeiro de 1980, Cátia de França retornou aos palcos de João Pessoa após a gravação de seu LP de estreia, *20 Palavras ao Redor do Sol*, e sua participação no Festival de 79 da Rede Tupi, com *Cantiga de Zé Pedro*. O show no Teatro da Área Livre da Piolin marcou o início de sua nova turnê, que também passaria por Campina Grande e Recife (*A*

União, 4 de janeiro de 1980). No mesmo mês, a cidade de Sousa sediou o IV Festival Regional da Canção, realizado nos dias 31 de janeiro e 1º de fevereiro no Cine Gadelha. O evento reuniu compositores da Paraíba e de estados vizinhos (*A União*, 23 de janeiro de 1980).

Nos dias 28 e 29 de abril, Livardo Alves e o Grupo Peneira apresentaram no Teatro Santa Roza o espetáculo *Canto Por Quem Não Canta*, um trabalho de forte conteúdo político e social, com participação do Grupo da Escola de Samba Última Hora (*A União*, 28 de abril de 1980).

Em setembro, no dia 12, ocorreu a segunda eliminatória do I Festival Universitário de Música Amadora da Paraíba, no Teatro Santa Roza, com a apresentação de 15 composições, dentre as quais *Menino de Mangabeira*, *Novo Clima*, *Galo dos Repentes*, *Aquela Paz*, *Cordel*, *Momento de Deixar* e *Credo* (*A União*, 12 de setembro de 1980).

Em 1981, a cena musical paraibana manteve-se ativa, destacando-se a apresentação, em fevereiro, de Mozart. No Teatro Lima Penante, o cantor paraibano levou ao público o show *Semente no Chão*, explorando ritmos nordestinos (*A União*, 26 de fevereiro de 1981).

Em março, Tadeu Matias se destacou como o único compositor paraibano selecionado para o festival MPB-Shell-81, promovido pela Rede Globo, com sua música *Gera Luz* (*A União*, 31 de março de 1981). No mês seguinte, o cantor e compositor campinense Bráulio Tavares subiu ao palco do Teatro Santa Roza com *Caldeirão dos Mitos*, espetáculo baseado em sua música mais conhecida, que fez sucesso na voz de Elba Ramalho (*A União*, 2 de abril de 1981).

Em julho, o grupo Ferradura, muito popular entre os catoleenses, voltou aos palcos, realizando shows na região de Catolé do Rocha (*A União*, 8 de agosto de 1981). Em outubro, Zé Ramalho se apresentou em sua cidade natal, Brejo do Cruz, celebrando o centenário da cidade com um grande show (*A União*, 6 de outubro de 1981). Lis, cantor e compositor paraibano, encerrou o ano com uma apresentação no Teatro Santa Roza, acompanhado pela Banda do Sol (*A União*, 19 de dezembro de 1981).

O ano de 1982 começou com Elba Ramalho se apresentando no Clube Astréa, em janeiro, reafirmando sua relevância na música brasileira (*A União*, 17 de janeiro de 1982). No fim do mês, o conjunto Os Mustangs realizou um show no Centro Social Urbano Angelina Mariz Maia, em Catolé do Rocha (*A União*, 23 de janeiro de 1982).

Em outubro, Cajú e Dadá iniciaram uma turnê pelo Nordeste com um show no Teatro Santa Roza (*A União*, 28 de setembro de 1982). No mesmo mês, Alcides Neves lançou seu primeiro LP no mesmo teatro, apresentando o espetáculo *Tempo de Fartura* (*A União*, 10 de

outubro de 1982). Já em dezembro, Byaya encerrou o ano com um show inovador no Teatro Santa Roza (*A União*, 14 de dezembro de 1982).

Em 1983, o Teatro Santa Roza recebeu Dida Fialho com o espetáculo *Canto de Rua* (*A União*, 10 de maio de 1983). Em setembro, Magna Cely Cavalcanti apresentou *A Canção Fala por Nós* em Campina Grande (*A União*, 20 de setembro de 1983). O ano se encerrou com o Projeto Araponga, iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, que levou artistas locais como Livardo Alves e Parrá a diferentes bairros de João Pessoa (*A União*, 8 de dezembro de 1983).

No ano seguinte, o I Festival da Canção Paraibana destacou músicas como *Na Asa da Canção*, de Beto Melo, e *Preto/Branco*, de Max Lobo e Célia Roberta (*A União*, 22 de janeiro de 1984). O Grupo Prisma estreou no Teatro Paulo Pontes com uma proposta inovadora, misturando jazz, rock e ritmos brasileiros (*A União*, 29 de janeiro de 1984). Em fevereiro, Renato Porto se apresentou no Circo-Teatro Piolim com o show *Bodas de Madeira*.

Bodas de Madeira é uma síntese dos seus últimos quatro shows. Como ele próprio define, “é um recital íntimo onde se pode notar toda a mescla de ritmos, raízes, assuntos, cheiros e climas que ficaram na peneira de minha criação nas turnês musicais que venho realizando pelo Brasil”.

Em Bodas de Madeira coexistem vários gêneros musicais, como frevo, blues, baião, rock, ciranda, etc. Essa diversificação também acontece com relação à temática: ora são temas românticos, ora satíricos, políticos, humorísticos, etc (*A União*, 28 de fevereiro de 1984).

Wanderley Duarte apresentou *Universo Som* no Teatro Santa Roza em abril, trazendo um repertório de músicas inéditas (*A União*, 12 de abril de 1984). Em julho, Anay Claro subiu ao mesmo palco, destacando sua nova fase artística com composições de autores locais (*A União*, 25 de julho de 1984).

Em outubro, Arthur Moreira Lima encantou o público com *De Repente*, evidenciando sua versatilidade musical (*A União*, 3 de outubro de 1984). No mesmo mês, Ivano se destacou no Teatro Santa Roza com o show *Descondicione-se*, acompanhado da banda Tentáculos e de convidados como Marília Serra e Lúcio Flávio (*A União*, 10 de outubro de 1984).

Já em 1985, ao contrário dos anos anteriores, quando os destaques foram, principalmente, artistas paraibanos, o início do ano trouxe importantes nomes da música nacional a João Pessoa. Djavan fez sua estreia na cidade, em janeiro, com um show no Espaço Cultural, apresentando o repertório de *Lilás* (*A União*, 4 de janeiro de 1985). Ainda em janeiro, Moraes Moreira se apresentou no mesmo local (*A União*, 26 de janeiro de 1985). Em

fevereiro, Alceu Valença também se apresentou no Espaço Cultural (*A União*, 1 de fevereiro de 1985).

Em relação ao teatro, o campo foi marcado por estreias e montagens de espetáculos com uma variedade de gêneros e estilos, que iam desde montagens infantis até peças com forte cunho político e social. As apresentações ocorreram em espaços tradicionais, como o Teatro Santa Roza, o Teatro Lima Penante e o Teatro Severino Cabral, além de se expandirem para o interior do estado, em cidades como Cajazeiras e Alagoa Grande. Também houve apresentações em espaços mais informais e de bairro, como o Teatro da Juteca, situado no bairro de Cruz das Armas, em João Pessoa, e até em espaços ao ar livre, como ruas. Além disso, a cena teatral local foi enriquecida por eventos de fomento e circulação de espetáculos, festivais e projetos que buscaram fortalecer o teatro no estado. A diversidade de espetáculos abrangeu desde montagens regionais até clássicos da dramaturgia nacional.

Em 1980, o cenário teatral paraibano foi marcado por importantes estreias. Em 23 de fevereiro, estreou no Teatro Lima Penante a primeira temporada comercial de *Lampião, O Rei do Cangão*, de José Bezerra Filho, após percorrer o interior do estado com apoio da Secretaria de Educação e Cultura (*A União*, 22 de fevereiro de 1980). No dia 24 de abril, *O Assalto*, peça de José Vicente premiada com o Molière, foi encenada no Teatro Santa Roza, com direção do ator Jayme Barcellos e protagonizada por Jonas Lourenço e Rildo de Sousa. O espetáculo discutia o isolamento humano e a opressão do sistema burocrático (*A União*, 23 de abril de 1980).

No dia 14 de junho, o Teatro Santa Roza recebeu *Canção do Fogo*, do pernambucano Jairo Lima, em única apresentação pelo Grupo de Teatro Bandepe. A peça, inspirada no folclore nordestino e premiada com o Recife de Humanidade, combinava teatro e música, com composições de Custódio Amorim (*A União*, 14 de junho de 1980). Já entre os dias 10 e 13 de julho, o Teatro Lima Penante sediou a temporada de *Pé Chato, Direita Volver*, de Wladimir Catanzaro, sob direção de Evaristo de Oliveira (*A União*, 18 de junho de 1980).

Encerrando a programação destacada do ano, no dia 8 de agosto, *O Amor do Não*, de Fauzi Arap, estreou no Teatro Santa Roza. Montado pelo Grupo de Teatro Hermilo Borba Filho, o espetáculo abordava a homossexualidade de forma inovadora, retratando o relacionamento de um escritor fracassado com seu companheiro e a chegada de um ex-preso político, formando um triângulo amoroso (*A União*, 8 de agosto de 1980).

No início de 1981, o Teatro Lima Penante recebeu *Perdidos na Floresta Beleléu*, peça infantil de Elzo Franca, montada por Ednaldo do Egypto e produzida pela Juteca, que trouxe uma abordagem lúdica sobre aventura e encontros inesperados na floresta (*A União*, 25 de

janeiro 1981). Em abril, o Teatro Santa Roza recebeu o grupo Hermilo Borba Filho, de Recife, com a peça *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal, uma obra sobre o exílio e a repressão política (*A União*, 27 de março de 1981). Ainda em abril, o público infantil pôde conferir *O Grilo Cri Cri*, dirigido por Marcos Veloso, também no Santa Roza, com uma narrativa repleta de personagens animados e situações cômicas (*A União*, 12 de abril de 1981).

Em julho, ocorreu o III Sertanejo - Encontro de Artes Cênicas da Paraíba, promovido pela UFPB e pela Associação Universitária de Cajazeiras. O evento reuniu espetáculos, debates sobre a cena teatral local e um curso de prática teatral, visando fortalecer a produção cênica paraibana (*A União*, 18 de julho de 1981).

No segundo semestre, houve uma ampliação das apresentações pelo estado. O grupo Terra, de Cajazeiras, realizou em setembro uma caravana com a peça *Beiço de Estrada*, de Eliézer Filho, percorrendo cidades como Pombal, João Pessoa, Alagoa Grande e Itabaiana (*A União*, 26 de agosto de 1981). No mesmo mês, dentro do projeto Vamos Comer Teatro, o Teatro Lima Penante exibiu *O Verdugo*, de Hilda Hilst, dirigida por Leonardo Nóbrega (*A União*, 12 de setembro de 1981).

A dramaturgia social também esteve em evidência com *A Gaiola*, peça sobre a vida e os desafios da classe operária, e *Tenente Benigno*, de José Bezerra Filho, ambas apresentadas no Teatro Lima Penante (*A União*, 26 de setembro e 7 de novembro de 1981). Já em novembro, o Teatro Santa Roza recebeu *Confusão na Floresta*, montagem do grupo teatral do Colégio Regina Coeli, dirigida por Maria Borges (*A União*, 12 de novembro de 1981).

Em 1982, a 7ª Mostra de Teatro Amador da Paraíba, realizada no Teatro Santa Roza entre 25 e 30 de janeiro, destacou-se como um dos principais eventos do ano, reunindo grupos de diversas cidades, como Cajazeiras, João Pessoa e Sousa, que realizaram montagens (*A União*, 6 de janeiro de 1982).

A dramaturgia paraibana esteve em evidência com peças como *Guiomar, sem rir e sem chorar*, de Lourdes Ramalho, dirigida por Hermano José, e *Papá-Rabo*, de W. J. Solha, encenada por Fernando Teixeira (*A União*, 20 de março e 5 de setembro de 1982).

O projeto Vamos Comer Teatro, responsável por uma programação contínua no Teatro Lima Penante, retomou suas atividades após um breve intervalo, apresentando espetáculos como *Fiel Espelho Meu*, de Lourdes Ramalho. Além disso, a iniciativa trouxe para a Paraíba grupos de outros estados, como Espírito Santo e Bahia, ampliando o intercâmbio teatral (*A União*, 31 de julho de 1982).

No interior, o Teatro Estudantil de Alagoa Grande (TEAG) foi reativado, promovendo espetáculos como *A Ruína do Rei Salomão*, apresentado pelo grupo Tenda (*A União*, 3 de dezembro de 1982).

No ano seguinte, em 16 de janeiro, o Teatro Santa Roza recebeu *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenado pelo Nossa Grupo, de Brasília. A peça, dirigida por Chico Expedito, apresentava uma parábola ambientada em uma aldeia medieval, mas que refletia os mecanismos de dominação da sociedade contemporânea (*A União*, 16 de janeiro de 1983).

O projeto Vamos Comer Teatro trouxe ao Teatro Lima Penante diferentes montagens ao longo do ano. Em 12 de março, estreou *A Árvore dos Mamulengos*, do Grupo Reserva (Fortaleza), baseada em folguedos populares nordestinos (*A União*, 12 de março de 1983). Em 7 de maio, foi a vez de *Simplesmente Sorrir*, do Grupo Teatro de Aspas (Pernambuco), que explorava as angústias do cotidiano através da figura de um palhaço (*A União*, 7 de maio de 1983). Já em 17 de maio, *O Cativo*, do Grupo Montagem (Pernambuco), apresentou uma abordagem sobre a escravidão no Brasil, voltada para o público infantil, com sessões no Teatro Santa Roza (*A União*, 17 de maio de 1983).

Em 1º de julho, Campina Grande foi palco da estreia de *O Glorioso Retorno de Lili Chaves*, comédia satírica escrita e dirigida por Hermano José. A peça, apresentada no Teatro Municipal Severino Cabral, criticava a hipocrisia da elite local ao narrar a história de uma ex-prostituta que retorna milionária à sua cidade natal (*A União*, 1 de julho de 1983).

O teatro de rua também teve destaque com o Grupo Terra, de Cajazeiras, que em 14 de julho apresentou *À Procura de Flor Verde*, de Eliezer Filho. A montagem utilizava espaços urbanos como palco, sem a estrutura tradicional de um teatro, mantendo o compromisso do grupo com uma linguagem popular e acessível (*A União*, 14 de julho de 1983).

Por fim, em 2 de setembro, o Teatro Santa Roza recebeu a montagem de *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, com direção de José Francisco Filho. A peça, que retrata o drama de mulheres em uma aldeia espanhola sob o regime fascista de Franco, marcou o encerramento de um ano intenso para o teatro paraibano, que seguiu promovendo reflexões sociais e experimentações estéticas diversas (*A União*, 2 de setembro de 1983).

O ano de 1984 começou com a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo grupo Farpa de Tão Travoso Gume, de Natal, que superou dificuldades para se apresentar no Teatro Santa Roza em fevereiro (*A União*, 9 de fevereiro de 1984). Ainda nesse mês, *Patética*, peça de João Chaves baseada no caso Vladimir Herzog, foi montada pela produção pernambucana da Remo, com direção de José Francisco Filho (*A União*, 12 de fevereiro de 1984).

Em abril, o grupo paraibano Ideograma trouxe ao Santa Roza uma nova leitura de *A Mulher Sem Pecado*, de Nelson Rodrigues, explorando suas tensões morais e psicológicas (*A União*, 6 de abril de 1984). No mês de julho, a Juteca, no bairro de Cruz das Armas, foi reaberta com o espetáculo *No Amor Somos Todos Reacionários*, que reuniu textos de Nelson Rodrigues, Roberto Freire e Rosete Sá Leitão (*A União*, 5 de julho de 1984). Também em julho, o projeto Vamos Comer Teatro apresentou *Nos Escombros Eletrônicos*, de Selma Tuareg e Socorro Brito, no Lima Penante (*A União*, 6 de julho de 1984).

Um marco para o teatro paraibano foi a viagem do Grupo Terra, de Cajazeiras, que no dia 6 de julho partiu para o sul do país para representar o Nordeste no projeto Mamembão, do Instituto Nacional de Artes Cênicas, com a peça *Beiço de Estrada*, de Eliézer Filho, que estava em cartaz há quatro anos (*A União*, 12 de julho de 1984).

No segundo semestre, o Teatro Lima Penante recebeu a estreia de *Intimidade*, de Celso Luis Paulino, com direção do paraibano Elpídio Navarro, abordando conflitos conjugais (*A União*, 6 de outubro de 1984). Em outubro, *A Feira*, da dramaturga campinense Lourdes Ramalho, foi montada dentro do projeto Vamos Comer Teatro, reafirmando sua relevância na dramaturgia nordestina (*A União*, 18 de outubro de 1984). O ano se encerrou em dezembro com *Eu, Sempre*, espetáculo com referências ao poeta Augusto dos Anjos, comemorando o centenário de seu nascimento e os 10 anos do MUEIC (Movimento Unificado de Extensão e Integração Comunitária) (*A União*, 15 de dezembro de 1984).

Em janeiro de 1985, o grupo Pé na Estrada apresentou *A Cabeça da Santa*, de Tarcísio Pereira, no Teatro Santa Roza. A peça abordava o universo sertanejo com humor, mesclando folclore e personagens típicos, como soldados, prostitutas e beatas, e gerou polêmica entre o público (*A União*, 11 de janeiro de 1985). Ainda em janeiro, *As Aventuras de Cutelo e Catuvira*, de Raimundo Nonato Batista, estreou no Santa Roza com direção de Oswaldo Travassos, em uma montagem de tom circense (*A União*, 18 de janeiro de 1985).

Em março, o Teatro Iracles Pires, em Cajazeiras, teve uma agenda intensa, com o Grupo de Teatro Esperança reapresentando *Cadê os Direitos, Doutô* e, nos dias 15 a 17, o Grupo Terra levando ao palco *Até Amanhã*, de Eliézer Filho (*A União*, 9 de março de 1985). No mesmo mês, o Grupo de Teatro Bigorna, de João Pessoa, apresentou *Burgueses ou Meliantes*, de J. A. Kaplan e W. J. Solha, com direção de Ubiratan de Assis e participação do Coral Universitário da UFPB. O espetáculo, descrito como um "Concerteatro Didático", combinava elementos teatrais e musicais em uma crítica à sociedade (*A União*, 14 de março de 1985).

Quanto à área das artes plásticas, a Paraíba experimentou, ao longo da primeira metade da década de 1980, um período de consolidação e expansão de sua cena artística. O fortalecimento de espaços expositivos e a realização de mostras individuais e coletivas evidenciaram um dinamismo crescente, impulsionado tanto pela valorização de técnicas tradicionais quanto pela incorporação de novas experimentações estéticas. A produção artística local dialogava com a tradição e a contemporaneidade, abordando temas regionais, ambientais e sociais, além de contar com a participação de artistas de outras partes do país. A renovação e ampliação dos espaços expositivos garantiram maior visibilidade para novos talentos e artistas já estabelecidos, enquanto o intercâmbio com produções estrangeiras ampliou as referências no campo artístico. Com a redemocratização em curso, a cena das artes plásticas também refletia um engajamento maior com questões sociais, consolidando-se como um espaço de sensibilização e reflexão sobre os desafios da sociedade.

Em 1980, Marcos Pinto, então o mais proeminente artista plástico paraibano, retornou a João Pessoa para apresentar seus últimos trabalhos na rua Rodrigues Aquino, 227, enquanto mantinha atuação em São Paulo (*A União*, 24 de janeiro de 1980). A I Mostra Cultural de João Pessoa, organizada pelo Grupo de Jovens Pedro Américo, deu visibilidade a novos artistas, e o NAC/UFPB recebeu a instalação interativa *A Bolha*, de Marcelo Nitsche (*A União*, 1 de maio de 1980; 3 de junho de 1980). A Galeria Gamela consolidou-se como polo difusor ao sediar exposições de Roberto Lúcio e Marcos Pinto de Moraes (*A União*, 15 de dezembro de 1980). Outros espaços, como a Galeria Vivarte e a Galeria do Banco Econômico, também promoveram artistas como Luiz Alves da Silva e Raul Córdula (*A União*, 27 de agosto de 1980 e 3 de outubro de 1980).

Em 1981, destacaram-se a exposição de Otávio Maia e Chico Ferreira na Hóficina D'Artes e a mostra de Zé Lucena e Tota na Galeria Gamela, elogiada pelo crítico Raul Córdula (*A União*, 17 de janeiro de 1981; 26 de abril de 1981). O Centro de Defesa dos Direitos Humanos, em parceria com a Associação dos Artistas Plásticos Profissionais da Paraíba e apoio do NAC/Funape, realizou uma grande exposição coletiva na rua das Trincheiras, reunindo nomes como Chico Dantas, Flávio Tavares e Unhandejara Lisboa (*A União*, 04 de setembro de 1981). A cena local também recebeu exposições de artistas renomados como Rubens Gerchman, além da mostra de litografias de Daumier, promovida pela Aliança Francesa (*A União*, 12 de setembro de 1981; 1 de outubro de 1981). No final do ano, Sandoval Fagundes apresentou sua 17^a exposição na Gamela (*A União*, 19 de novembro de 1981).

O ano de 1982 teve como destaque a mostra fotográfica *Engenhos e Senzalas*, de Luiz A. Bronzeado, no NAC/UFPB, com textos de Gilberto Freyre, Odilon Ribeiro Coutinho e Paulo Freire (*A União*, 26 de março de 1982). A Galeria Gamela sediou a exposição de José Altino, explorando temas ambientais, e a Artearquitetura recebeu obras das gaúchas Maria Esther Mussoi (Mesther) e Nélida Casaccia Bertolucci (*A União*, 11 de maio de 1982; 19 de agosto de 1982). Em outubro, a Biblioteca da UFPB exibiu uma mostra sobre o teatrólogo Hermilo Borba Filho (*A União*, 10 de outubro de 1982). Já nos últimos meses do ano, Fred Svendsen apresentou *Duas Fases* e lançou o álbum *Monstruação* (*A União*, 5 de novembro de 1982).

Em 1983, Sandoval Fagundes trouxe *Filhos de Luz* à Galeria Gamela, seguido por Flávio Tavares com *O Dia e a Noite* e Marlene Almeida, que chamou atenção com pigmentos naturais (*A União*, 10 de março de 1983; 25 de maio de 1983; 23 de julho de 1983).¹⁴² O Museu de Artes Assis Chateaubriand, em Campina Grande, abriu sua programação com *Xangó*, da alemã Leonore Mau, e a Biblioteca Central da UFPB recebeu *Fantacias*, de Athan (*A União*, 17 de março de 1983; 3 de maio de 1983). A XX Semana Universitária de Cajazeiras incluiu a 3ª Coletiva de Artes Plásticas, enquanto a *Mostra Norte-Nordeste*, parte do VI Salão Nacional de Artes Plásticas, reuniu 97 artistas, sendo 41 paraibanos (*A União*, 26 de julho de 1983; 23 de setembro de 1983). Como um dos últimos eventos do ano, a Galeria Transarte recebeu a exposição de Pedro Nogueira Filho (*A União*, 16 de dezembro de 1983).

Em 1984, a exposição *Artistas em Seus Estúdios*, promovida pelo Leitorado de Alemão da UFPB e pelo Museu de Arte Assis Chateaubriand, apresentou registros de artistas europeus em seus espaços criativos (*A União*, 11 de janeiro de 1984). No campo da pintura, Roberto Lúcio, radicado em Olinda, expôs na Galeria Gamela após um período afastado do circuito profissional, explorando a flora com cores vibrantes e traços bem definidos, reafirmando sua identidade artística (*A União*, 23 de outubro de 1984).

Já em 1985, destacou-se a exposição *Os Meninos do Brasil*, promovida pela Funsat, com o objetivo de chamar a atenção para a questão do menor carente na Paraíba. Realizada na Fundação Casa de José Américo, a mostra apresentou os mais recentes trabalhos em óleo

¹⁴² Marlene Costa de Almeida é artista plástica e bacharel em Filosofia pela antiga Faculdade de Filosofia da UFPB (FAFI). Natural de Bananeiras (PB), reside em João Pessoa desde a década de 1950, onde fundou e administrou por mais de dez anos o Centro de Artes Visuais Tambiá. Participou de diversas exposições no Brasil e na Alemanha, especialmente em Berlim e Brandenburgo. Com longa trajetória de militância, atuou em movimentos sociais a partir dos anos 1960, com destaque para sua participação na Campanha de Educação Popular da Paraíba (CEPLAR), no Centro de Estudos Políticos Olga Benário Prestes, na Associação Paraibana dos Amigos da Natureza (APAN), na Associação Cultural José Martí da Paraíba e no Comitê Paraibano Memória, Verdade e Justiça. Foi membra da Comissão Municipal da Verdade de João Pessoa e também prestou depoimento a ela. Mais informações podem ser consultadas no relatório da Comissão, na seção “Marlene Almeida – Ideologia e Arte”.

sobre tela de Antonio Pádua Quirino Ramalho (Pádua Ramalho), trazendo uma abordagem sensível e crítica sobre a realidade social brasileira (*A União*, 17 de fevereiro de 1985).

Por fim, no campo cinematográfico, a Paraíba, nos primeiros anos da década de 1980, consolidou-se como um centro de produção e reflexão audiovisual no Nordeste. A difusão do Cinema Direto, impulsionada pelo Super-8 e pelo fortalecimento do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC), possibilitou o surgimento de uma nova geração de cineastas que exploraram temas inovadores com abordagens experimentais e engajadas. Paralelamente, iniciativas como a criação de cineclubes, a realização de mostras e seminários e o reconhecimento de cineastas paraibanos em âmbito nacional ampliaram o alcance e a relevância do cinema produzido no estado.

A trajetória do cinema paraibano foi revisitada no curta *Cinema Paraibano – 20 Anos*, de Manfredo Caldas, que, com o apoio da UFPB e da Embrafilme, propôs uma análise crítica da produção local, desde *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, até *O Homem de Areia* (1981), de Vladimir Carvalho (*A União*, 1 de março de 1981). Este último, um dos mais importantes documentaristas do estado, deu início às filmagens de *Conterrâneos Velhos de Guerra*, um registro sobre a migração nordestina para Brasília (*A União*, 5 de março de 1981). No circuito nacional, o cineasta Ipojuca Pontes recebeu o prêmio de melhor diretor da Associação Paulista de Críticos Cinematográficos por *A Volta do Filho Pródigo*, que também foi eleito melhor filme (*A União*, 23 de julho de 1981).

Além da produção cinematográfica, a Paraíba se fortaleceu como espaço de discussão e circulação de obras audiovisuais. A Mostra de Cinema Independente, promovida pela Oficina de Comunicação da UFPB, reuniu nomes como Júlio Bressane, Silvio Tendler e Vladimir Carvalho, ampliando o debate sobre cinema alternativo e a organização do setor no Nordeste (*A União*, 4 de novembro de 1981). Em Cajazeiras, a realização da I Mostra de Cinema – Super 8, dentro da XIX Semana Universitária, marcou a descentralização do circuito cinematográfico paraibano, destacando o Seminário "Cinema no Brasil Hoje", coordenado por Pedro Nunes (*A União*, 11 de julho de 1982).

Pedro Nunes, um dos expoentes do período, apresentou *Closes*, um documentário inovador que abordou de forma direta a questão da homossexualidade. Alternando entre ficção e documentário, o filme confrontou discursos conservadores e progressistas, expondo visões contraditórias sobre as relações homoafetivas e os valores sociais da época. *Closes* exemplificou o potencial do Cinema Direto para fomentar o debate e a reflexão crítica, destacando-se como um dos trabalhos mais discutidos da década.

Outro marco importante foi a criação do Cineclube Jurandhy Moura, pelo Departamento de Cinema da Diretoria Geral de Cultura, com o objetivo de aproximar estudantes secundaristas de produções à margem do circuito comercial, fortalecendo a cultura cineclubista no estado (*A União*, 12 de maio de 1983). A exemplo de outras ações desenvolvidas ao longo das duas décadas anteriores, essa iniciativa evidencia a presença de uma cena cultural ativa e diversificada na Paraíba, mesmo diante das tensões políticas do período. Com este quadro, portanto, encerramos o panorama do cenário cultural paraibano entre 1964 e 1985. Passamos agora à análise de um conjunto de documentos produzidos pelo SNI, que permitirá observar como essa produção foi acompanhada, interpretada e, por vezes, controlada pelo principal órgão de vigilância oficial do regime.

CAPÍTULO III: O SNI E A VIGILÂNCIA À CULTURA PARAIBANA

01 – Reuna e deposite na cesta de papéis adequada: Rascunhos, notas, cópias, carbonos, estêncil, etc., de documentos sigilosos.

Ao fim de cada expediente tais papéis deverão ser incinerados ou “triturados em aparelho especial”, por elemento responsável, da Seção.

02 – Retire da sua mesa de trabalho, antes de deixar a sala, documentos que devam ser guardados à chave.

03 – Verifique se os arquivos, gavetas e portas de armários ficaram fechadas ao término do expediente.

04 – Assunto sigiloso não é conversa para telefone. (Não há segurança nesse tipo de comunicação).

05 – Suas obrigações e os trabalhos em execução não devem ser objetos de conversa em reuniões sociais, bares, restaurantes, coletivos, etc.

06 – No serviço, não procure inteirar-se de assuntos que não estejam sob sua responsabilidade, em especial, os sigilosos.

07 – Informações sobre documentos sigilosos (teor e andamento) somente deverão ser fornecidas a quem estiver devidamente credenciado.

08 – Lembre-se sempre, de que o conhecimento de assunto sigiloso, depende da função desempenhada pela autoridade e não do seu grau hierárquico ou posição.

09 – Qualquer indício de risco na segurança do pessoal, do material, dos documentos sigilosos e das instalações deve ser imediatamente comunicado à autoridade competente.

10 – Toda e qualquer pessoa que, oficialmente, tome conhecimento de assunto sigiloso fica, automaticamente, responsável pela manutenção de seu sigilo.

ATENÇÃO: As paredes têm ouvidos; não comente ou trate desnecessariamente, de assuntos sigilosos (**br_dfanbsb_v8_txt_agr_dnf_0017_d0001de0001**).

As normas acima destacadas compõem o decálogo de segurança do Regulamento para Salvaguarda de Assuntos Sigilosos, instituído pelo Decreto n.º 79.099, de 6 de janeiro de 1977, durante o governo de Ernesto Geisel. Esse foi o último regulamento desse tipo durante a ditadura militar, sucedendo os decretos n.º 60.417, de 11 de março de 1967, e n.º 69.534, de 11 de novembro de 1971. A partir de sua aprovação, coube aos Ministérios Militares e Civis, assim como aos Órgãos da Presidência da República, elaborar ou atualizar suas próprias instruções ou ordens com base nas diretrizes do regulamento, distribuindo-as aos órgãos subordinados para definir a execução de detalhes específicos conforme as particularidades de cada instituição.

Com o propósito de disciplinar o tratamento de assuntos sigilosos e garantir sua devida proteção, o funcionário deveria classificá-los, atribuindo um grau de sigilo a materiais, documentos ou áreas que envolvessem informações sensíveis. Essa classificação determinava o nível de restrição de acordo com a natureza do conteúdo e a necessidade de limitar sua divulgação apenas às pessoas autorizadas. Assim, os assuntos sigilosos eram organizados em quatro graus, conforme sua relevância e exigência de segurança: Ultra-secreto, Secreto, Confidencial e Reservado.

O grau de sigilo Ultra-secreto era destinado a assuntos que exigiam medidas excepcionais de segurança, cujo teor ou características deveriam ser restritos apenas a pessoas diretamente envolvidas em seu estudo ou manuseio. O grau de sigilo Secreto aplicava-se a assuntos que demandavam elevadas medidas de segurança, podendo ser acessados por indivíduos não diretamente ligados ao seu estudo ou manuseio, desde que funcionalmente autorizados. O grau de sigilo Confidencial abrangia assuntos cujo acesso por pessoas não autorizadas poderia prejudicar os interesses nacionais, comprometer indivíduos ou entidades, ou causar embaraços administrativos. Por fim, o grau de sigilo Reservado referia-se a informações que não deveriam ser divulgadas ao público em geral.

Fica evidente, portanto, que a ditadura impunha um controle rigoroso sobre os temas considerados essenciais para a segurança nacional. O que não previu, porém, foi que, anos mais tarde, os mesmos documentos que sustentaram esse controle se tornariam objeto de investigação por parte de pesquisadores — como se verá a seguir.

3.1 Cinema: entre o incentivo estatal e o controle ideológico

Em razão do seu largo alcance popular e forte potencial crítico, o cinema foi uma das expressões artísticas mais vigiadas pela ditadura militar. Ao fundir som, imagem e narrativa, as produções cinematográficas não apenas sensibilizavam o público, mas também expunham injustiças sociais, questionavam os valores do regime e mobilizavam consciências. A frequente presença de temas como repressão, desigualdade e resistência confrontava a ideologia oficial, fazendo com que o cinema fosse visto como uma ameaça à ordem estabelecida. A conciliação de inovação estética e engajamento político intensificou a vigilância estatal sobre o setor.

Nem mesmo a Embrafilme, criada em 1969 como parte da política do regime de centralização e controle do setor cultural, escapou à vigilância. Embora tenha sido concebida para promover a indústria cinematográfica e consolidar um projeto nacional-popular alinhado aos interesses do Estado, sua atuação não foi isenta de monitoramento, revelando as contradições do regime em relação à cultura.

Isso se intensificou na gestão de Roberto Farias à frente da Embrafilme (1974-1978), cuja indicação contou desde o início com o apoio explícito da classe cinematográfica, especialmente de cineastas do Cinema Novo como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.¹⁴³ Farias aproximou a agência de elementos de esquerda, tradicionalmente mal vistos pelo regime militar, tornando-se um elo entre as correntes nacionalistas e as vertentes industrialistas. Ele conduziu a Embrafilme para uma abordagem nacional-popular, mas a presença de cineastas esquerdistas gerou desconfiança nos setores conservadores do regime, resultando em maior vigilância sobre a agência.

O ACE nº 92719, de 1976, de grau de sigilo **Confidencial** e produzido pela Agência Rio de Janeiro do SNI, explicita claramente isso ao ter como assunto "**Cinema - Embrafilme - Roberto Figueira de Farias**".

1. Nos últimos dois anos, informações e encaminhamentos desta Agência trataram do cinema brasileiro, objetivando por em relevo seus aspectos negativos, contra a moral

¹⁴³ Roberto Farias foi um renomado diretor, produtor e distribuidor brasileiro. Iniciou sua trajetória no audiovisual em 1951, trabalhando como assistente de direção na Atlântida Cinematográfica, estúdio conhecido por produzir dezenas de chanchadas, o principal gênero do cinema popular da época. Seu primeiro trabalho como diretor foi em 1957, com o filme *Rico Ri à Toa*. Nos anos 1960, passou a se destacar com produções policiais, gênero que o projetou nacional e internacionalmente. Em 1962, dirigiu *Assalto ao Trem Pagador*, que foi selecionado para o Festival de Veneza. Já no início dos anos 1980, durante o processo de redemocratização do país, lançou o impactante *Pra Frente Brasil* (1982), documentário que abordava o tema das torturas ocorridas durante a ditadura militar, e que teve destaque no 33º Festival de Berlim, em 1983. ADORO CINEMA. **Roberto Farias**. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-10985/biografia/>. Acesso em: 24 ago. 2025.

- pública e os bons costumes, principalmente, não descuidando de focalizar o seu emprego como arma eficaz do comunismo internacional, contra o Ocidente.
2. O propósito desta Infão é, já agora, apresentar um retrato do desempenho da Embrafilme, órgão que teve suas responsabilidades ampliadas com a recente extinção do INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, procurando deixar suficientemente claro, em que medida o seu comportamento contribui para neutralizar ou fortalecer os aspectos supramencionados (**ARJ_ACE_92719_76. Fundo SNI - Agência Rio de Janeiro**).

Ou seja, o documento busca avaliar em que medida a agência estatal estaria contribuindo para a produção e difusão de filmes nacionais com temáticas consideradas contrárias aos valores defendidos pelo regime militar, que viriam a beneficiar o comunismo internacional. Essa preocupação se intensifica especialmente a partir de 1974, ano em que Farias assumiu a direção-geral da Embrafilme, marcando um período de reestruturação do setor cinematográfico estatal. Nesse mesmo ano, ocorreu a extinção do Instituto Nacional de Cinema (INC), a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), a ampliação das funções da própria Embrafilme e o surgimento da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), voltada para a pesquisa, preservação e produção de filmes técnicos, científicos e culturais. A Embrafilme, por sua vez, passou a acumular novas atribuições, como a coprodução, a exibição e a distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em diversos ramos da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria do cinema, incluindo filmes e equipamentos.¹⁴⁴

Ao longo do extenso dossier, os agentes reúnem uma variedade de informações que ajudam a delinear o funcionamento da Embrafilme naquele contexto — como as normas relativas à concessão de auxílios em geral —, mas dedicam uma parte substancial do material a enfatizar condutas consideradas indevidas por parte do então diretor-geral, como o não afastamento deste de empresas privadas das quais era sócio, além de sua ligação com cineastas identificados com a esquerda, sugerindo que a estatal estaria sob influência desses profissionais e operando em benefício de seus interesses.

Na verdade, não se pode dizer que R.F. seja comunista, entretanto, pode-se assegurar que convive com comunistas e esquerdistas, há muito tempo, auxilia-os financeiramente, com as verbas da EMBRAFILME, e deles tem a assessoria, na direção do órgão. É produtor cinematográfico do chamado “CINEMA NOVO”, onde despontam figuras como GLAUBER ROCHA, notório comunista, CARLOS (Cacá) DIEGUES, filho de MANOEL DIEGUES JÚNIOR, e casado com NARA LEÃO, LEON HIRSCHMAN, JARBAS BARBOSA, JECE VALADÃO, LUIZ CARLOS BARRETO, NELSON PEREIRA DOS SANTOS, e outros (**ARJ_ACE_92719_76. Fundo SNI - Agência Rio de Janeiro**).

¹⁴⁴ Sobre isso, ver: AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos EMBRAFILME. *Alceu* (PUCRJ), v. 8, p. 173-183, 2007. O autor examina a intensificação da produção cinematográfica brasileira nos anos 1970 e 1980, impulsionada pela ação direta e estratégica do Estado por meio da Embrafilme.

No entanto, o que se destaca no contexto de nosso trabalho, voltado para o estado da Paraíba, é a menção ao filme *A Volta do Filho Pródigo*, do cineasta pessoense Ipojuca Pontes. O filme aparece em uma das tabelas do documento, que lista os filmes então em avaliação pela Embrafilme.

FIGURA 7: Recorte da tabela original com projetos de filmes em análise pela Embrafilme, com destaque nosso em *A Volta do Filho Pródigo*, de Ipojuca Pontes.

PROJETOS EM EXAME			
DATA DE ENTRADA	Nº DO PROCESSO	NOME	FILME
13/01/75	017/75	Gustavo Dahl	AS BANDIDAS
23/10/74	402/74	Geraldo Santos Pereira	O SEMINARISTA
16/04/74	143/74	Walter Lima Junior	MOLEQUE RICARDO
05/11/74	420/74	Paulo Cesar Sarraceni	O VIATANTE
28/02/75	067/75	Carlos Coimbra	AS VIRTUOSAS MESSALINAS
23/04/75	124/75	Paulo Roberto Pires	LUTAS PELA INDEPENDÊNCIA EM TER. BAHIA
23/04/75	125/75	Paulo Roberto Pires	QUANDO O SANTO SEGUROU
27/11/74	461/74	Ismar Porto	A MULHER QUE VOLTOU
12/11/74	436/74	Oswaldo Caldeira	AJURICABA
24/03/75	096/75	Duilio Mastroiani	GOGÓ... O VELHACO
28/04/75	132/75	Duilio Mastroiani	A BATALHA Naval DO RIACHUELO
27/11/74	462/74	Hector Babenco	O REI DA NOITE
05/03/75	070/75	Olney São Paulo	UM CRIME NA NOITE
04/09/74	337/74	João Lufti (Sérgio Ricardo)	PEDRO SEM
23/10/74	403/74	Renato Santos Pereira	QUEM MATOU PACÍFICO?
05/05/75	140/75	Luiz de Barros	ELE ? ELA ? QUEM ?
18/09/74	396/74	Antônio Carlos Neves	UM MUNDO VISTO
13/03/75	081/75	José Ancheta	PARADA 88
20/03/75	090/75	Luiz Paulino dos Santos	CRUELDADE MORTAL
07/04/75	104/75	Mozart de Siqueira Cintra	O CANGACEIRO AMA E MORRE
14/04/75	111/75	Geraldo Veloso	NACIONAL OU ESTRANGEIRO
22/04/75	123/75	Olivia Pineschi	OS AMANTES DA NOITE
10/12/74	485/74	Ipojuca Pontes	A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO
16/04/75	116/75	Elio Vieira de Araujo	A LOUCA DA PRAIA
18/11/74	441/74	Joel Barcelos	O PARAÍSO DO INFÉTIO
26/12/74	503/74	Neville Duarte de Almeida	A DAMA DO LOTAÇÃO

Fonte: ARJ_ACE_92719_76. Fundo SNI - Agência Rio de Janeiro.

O projeto *A Volta do Filho Pródigo* foi registrado na Embrafilme em 10 de dezembro de 1974, o que indica que passou por um processo formal de avaliação, com vistas à possível obtenção de apoio para sua produção. Tal data ganha relevância ao se observar, mais adiante, que o filme foi lançado apenas em 1980. Dirigido por Ipojuca Pontes, o filme acompanha a trajetória de Antônio Maria, um migrante nordestino que se muda para o Rio de Janeiro em busca de trabalho e melhores condições de vida. Sem encontrar oportunidades e após ter seus pertences confiscados por inadimplência, ele tenta recuperá-los à força e, durante o conflito, acaba matando a proprietária do imóvel. Em fuga para Sergipe, conhece Maria de Jesus, também em situação de fuga, com quem desenvolve uma relação afetiva até ambos serem

capturados por dois criminosos. O elenco conta com Dilma Lóes, Helber Rangel e Tereza Rachel.¹⁴⁵

O filme ainda figura no “**Anexo III – 1 – Filmes distribuídos pela Embrafilme e lançados em 1979 e 1980**”, constante em outro documento do SNI, o **ACE nº 12778**, do ano de **1981**, que demonstra que a obra recebeu apoio da estatal no campo da distribuição. Esse mesmo anexo registra ainda o título *O País de São Saruê*, dirigido por outro cineasta paraibano, Vladimir Carvalho. No mesmo anexo, figura também outro filme de Ipojuca Pontes, *Canudos*.

TABELA 1: PRODUÇÕES PARAIBANAS DISTRIBUÍDAS PELA EMBRAFILME E LANÇADAS EM 1979 E 1980
(RECORTE DA PARTE 1 DO ANEXO III, INTITULADA “FILMES DISTRIBUÍDOS PELA EMBRAFILME E LANÇADOS EM 1979 E 1980”, PERTENCENTE AO DOCUMENTO DO SNI, ACE Nº 12.778, DE 1981)

TÍTULO	DIRETOR	DATA DE LANÇAMENTO	ESPECTADORES ATÉ 30.06.80	OBSERVAÇÕES
Canudos	Ipojuca Pontes	08/1979	20.791	Documentário didático de censura livre, abordando o fato histórico. Participou da Quinzena dos Realizadores de Cannes em 1979.
O País de São Saruê	Vladimir Carvalho	11/1979	29.703	Documentário de censura livre, convidado a participar na Mostra Paralela de Cannes (1979). Recebeu o Prêmio Especial do Júri em Brasília (1979).
A Volta do Filho Pródigo	Ipojuca Pontes	02/1980	91.331	Drama sobre a imigração interna. Premiado nos festivais de Gramado, Cabo Frio e São Paulo (SESC). Participou dos festivais de Berlim e Salônica.

¹⁴⁵ ADORO CINEMA. Filme A Volta do Filho Pródigo. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-244319/>. Acesso em: 16 abr. 2025.

Fonte: AC_ACE_12778_81. Fundo SNI - GAB/SNI. Elaboração nossa.

Canudos (1978) traz uma abordagem histórica sobre a Guerra de Canudos (1896-1897) e a figura de Antônio Conselheiro, líder religioso que fundou a comunidade que se opôs ao poder do Estado. O filme é um documentário que investiga o conflito a partir dos relatos de testemunhas oculares, oferecendo uma visão detalhada sobre os eventos que culminaram na dissolução do arraial. Com a participação do ator Walmor Chagas, a produção é uma peça importante no contexto do cinema brasileiro, ao resgatar um episódio crucial da história do país. Ipojuca Pontes, que mais tarde se tornaria secretário Nacional da Cultura no governo de Fernando Collor de Mello em 1990, também é lembrado por sua assinatura do decreto que levou à extinção da Embrafilme, um evento significativo para a indústria cinematográfica brasileira na época.¹⁴⁶

Já *O País de São Saruê* (1971), primeiro longa-metragem do cineasta paraibano da cidade de Itabaiana, Vladimir Carvalho, é um documentário de forte cunho crítico e social. Com depoimentos reais, o filme retrata a vida de lavradores e garimpeiros no vale do rio do Peixe, mostrando o cotidiano de secas e pobreza na região semiárida do Nordeste do Brasil. O título faz referência ao cordel *Viagem a São Saruê* (1948), de Manoel Camilo dos Santos, evocando um imaginário de resistência diante da miséria e da desigualdade. Realizado entre 1966 e 1970, com recursos limitados e enfrentando obstáculos como a necessidade de esperar por condições climáticas semelhantes às já filmadas para dar continuidade à produção, o filme articula entrevistas, registros fotográficos, imagens do trabalho rural e músicas de Luiz Gonzaga e José Siqueira. Estruturado em 13 sequências, a obra desloca a explicação do subdesenvolvimento da dimensão climática para a estrutura fundiária, inscrevendo-se na tradição do cinema social brasileiro dos anos 1960, em diálogo com obras como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha.¹⁴⁷

Chama atenção o fato de *O País de São Saruê* ter sido mencionado neste ACE, igualmente classificado como **Confidencial**, mas desta vez produzido pelo **Gabinete** do SNI, cujo assunto é a "**Produção de Filmes de Qualidade em Detimento dos de Baixo Nível Técnico Cultural**". O documento volta-se para a atuação da Embrafilme, agora sob a direção de Celso Amorim (1979-1982), destacando seu papel na distribuição de obras consideradas de

¹⁴⁶ CANUDOS. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-236202/>. Acesso em: 16 abr. 2025.
_____. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0194735/>. Acesso em: 16 abr. 2025.

¹⁴⁷ Sobre o respectivo filme, ver: FEITOSA, André Fonseca. **Documentário e Cultura Histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê (1971)**. 2014. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

elevado valor artístico e cultural, mesmo diante da resistência dos exibidores.¹⁴⁸ Em contrapartida, critica-se a atuação de distribuidoras como a União Cinematográfica Brasileira (UCB), Art Films, Dacar Produções Cinematográficas e Ouro Nacional Distribuidora de Filmes LTDA, associadas à disseminação de filmes tidos como de baixo nível técnico e cultural, especialmente vinculados ao gênero da pornochanchada, como *Condenadas pelo Sexo* e *Como é Boa Nossa Empregada* (UCB), *Dia das Profissionais* e *Doce Mulher Amada* (Art), *Amadas e Violentadas* e *E Agora José – Tortura do Sexo* (Dacar), *Ilha dos Prazeres Proibidos* e *Vítima do Prazer* (Ouro). A inclusão de *O País de São Saruê* nesse contexto revela um paradoxo: enquanto o dossiê busca projetar a Embrafilme como uma promotora de produção cultural de qualidade, o filme de Vladimir Carvalho, justamente por seu conteúdo crítico e reflexivo sobre a realidade do Brasil rural, foi censurado.¹⁴⁹ A contradição evidencia-se quando uma obra que simboliza o esforço por uma cinematografia comprometida com questões sociais é reprimida pelo próprio regime que, oficialmente, tentava se apresentar como incentivador de uma cultura nacional qualificada.

A contradição entre o discurso oficial de valorização cultural e a repressão à produção crítica se aprofunda quando observamos o **ACE 4782**, elaborado em **1983** pela **Agência Recife do SNI** e também classificado como **Confidencial**. Nele, Vladimir Carvalho é alvo de um **Prontuário**, no qual sua atuação é considerada suspeita e vinculada a tendências comunistas, como demonstram os excertos do respectivo ACE reunidos por nós, que evidenciam as tentativas de construção de uma narrativa de suspeição, fundamentadas nas estratégias de controle e repressão do regime:

¹⁴⁸ Celso Amorim é diplomata de carreira, graduado pelo Instituto Rio Branco, com formação complementar na Academia Diplomática de Viena e na *London School of Economics*. Atuou como Diretor-Geral da Embrafilme entre 1979 e 1982 e, posteriormente, como Secretário de Assuntos Internacionais do Ministério da Ciência e Tecnologia durante o governo Sarney (1985–1988). No campo diplomático, exerceu funções de alto nível, como Representante Permanente do Brasil junto à ONU em Nova York (1995–1999) e em Genebra (1991–1993 e 1999–2001), além de ter sido Embaixador em Londres (2001–2002). Foi Ministro das Relações Exteriores nos governos de Itamar Franco (1993–1994) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2010). Durante seu comando na Embrafilme, houve controvérsias envolvendo o filme *Pra Frente, Brasil*, que abordava o tema das torturas ocorridas durante a ditadura militar. A obra, dirigida por Roberto Farias, ex-diretor da Embrafilme, provocou irritação entre militares, o que resultou na saída de Celso Amorim do comando da empresa e no veto do SNI a sete grandes diretores. Além disso, Amorim trabalhou com importantes nomes do cinema brasileiro, como o diretor Ruy Guerra, na edição de *Os Cafajestes*, e com Leon Hirszman, na edição de um episódio da série *Cinco Vezes Favela*. BRASIL. **Curriculum resumido de Celso Amorim**. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/assessoria-especial-do-presidente-da-republica-1/Curriculo_resumido_2023CelsoAmorim.pdf. Acesso em: 24 ago. 2025. ARQUIVOS DA DITADURA. **Tensas relações entre ditadura e cinema no Brasil**. Disponível em: <https://www.arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/tensas-relacoes-entre-ditadura-cinema-no-0>. Acesso em: 24 ago. 2025.

¹⁴⁹ Após ser concluído, o filme foi censurado em 1971 e só foi liberado para exibição em 1979.

1. “O nominado participou ativamente do processo de subversão no Estado da Paraíba, com atuação marcante nas Ligas Camponesas daquele Estado; encenava peças de teatro para os camponeses, apresentando temas socialistas-comunistas. Atualmente, reside na SQS 404 - BL "F" - Apto 205 - Brasília/DF.”
— ARE/SNI, 29/07/1976. Ref: Infão nº 577/752/ARE/SNI, de 27 Jul 76.
2. “Foi solicitada à SR/DPF/PB e ao IV Ex, confirmação ou não de que cineastas ou pessoas interessadas estariam participando de reuniões do Departamento de Assuntos Culturais da SEC PB, no âmbito da UFPB, sob a coordenação do nominado. Acredita-se que tenha sido propalado numa dessas reuniões, que, além dos sete filmes cinematográficos de curta metragem, culturais, liberados pela EMBRAFILME a cineastas do Estado da PB, outros seriam produzidos — não se sabe com qual interesse — e remetidos às Televisões de países europeus de regime comunista.” (Tchecoslováquia, Alemanha, Rússia, etc).
— ARE/SNI, 30/03/1977. Ref: PB nº 130/119/ARE, de 30 Mar 77.
3. “Em atenção ao PB Nº 0058/19/AC/77, de 23 Mar, foi informado que, no período de 18 a 19 Jan 77, foi realizado, em João Pessoa/PB, um "Simpósio Universidade - Cinema", promovido pela UFPB e o Museu da Imagem e do Som, sendo este último o organizador do conclave. O epigrafado participou do citado Simpósio.”
— ARE/SNI, 10/05/1977. Ref: INFÃO Nº 336/119/ARE/77, de 06 Mai 77.
4. “Em resposta ao PB nº 130/119/ARE/77, foi informado que o simpósio realizado de 13 a 19 Jan 77 teve o objetivo de discutir a política que a UFPB deveria desenvolver no campo do cinema e que a ideia de produzirem-se outros filmes para remessa a países europeus de regime comunista não foi ventilada nas reuniões.”
— ARE/SNI, 18/05/1977. Ref: Infão nº 876/IV Ex/77, de 16 Mai - Prt. 2554/77.
5. “Indiciado no IPM instaurado na Delegacia Regional do IPASE na Paraíba, constando do relatório o seguinte: "quanto ao indiciado WLADIMIR CARVALHO DA SILVA, verifica-se ser o mesmo conhecido por suas tendências comunistas, ter travado discussões com frequência em favor do Partido Comunista, mesmo dentro do recinto da Repartição onde servia, sendo considerado ativista. O referido elemento exercia suas atividades no setor estudantil e, inclusive, era responsável por uma célula comuno-janguista-brizolista que funcionava antes da Revolução de 31 Mar 64 na Delegacia local do IPASE. Está incursa no art. 20 § III e artigo 99 da Lei nº 1.802/53.”

— IPM, relatório da Delegacia Regional do IPASE na Paraíba.¹⁵⁰

A inclusão do cineasta nesse tipo de registro — o prontuário, modelo de documento produzido pelo SNI — reforça o controle exercido sobre artistas que possuíam condutas percebidas como incompatíveis com os interesses do regime, especialmente aqueles cuja obra expressava preocupações sociais ou críticas à ordem vigente. Segundo definição reunida por pesquisadores do Arquivo Nacional com base em documentos internos dos próprios órgãos de informação, o prontuário se caracteriza como:

Registros sobre determinada pessoa. Em um prontuário informava-se nome, endereço, profissão, estado civil, filiação, data de nascimento com cidade, estado, país e histórico do indivíduo registrado nos órgãos de informação. O prontuário poderia ser acompanhado de um registro de antecedentes, o qual, além dos dados de identificação, informava o codinome utilizado pelo indivíduo, grau de instrução, características e sinais particulares” (Ishaq; Franco; Sousa, 2012, p. 248).

A presença simultânea de *O País de São Saruê* em um dossiê que enaltece a qualidade cinematográfica e, por outro lado, o fichamento de seu diretor por suposta ameaça ideológica, evidencia o paradoxo de um regime que promovia a cultura apenas nos limites de sua conveniência política. Nesse mesmo contexto de vigilância e controle, Linduarte Noronha, cineasta pernambucano radicado na Paraíba, também teve um prontuário produzido pelo SNI, o que reforça a abrangência desse tipo de registro sobre artistas cujas trajetórias despertavam a atenção dos órgãos de informação.

FIGURA 8: Recorte de parte do prontuário de Linduarte Noronha (a imagem foi capturada a partir do documento original e passou por um processo de edição para aprimorar a nitidez).

¹⁵⁰ Vladimir Carvalho, por sua atuação no IPASE na Paraíba, foi demitido do serviço público em função do Inquérito Policial Militar (IPM) que o vinculava a atividades consideradas subversivas e ao Partido Comunista. A denúncia apontava sua atuação dentro da própria repartição, o que resultou em seu enquadramento nas disposições legais que possibilitaram a proposta de sua demissão imediata.

3737/82° 0025°

		NOME: LINDUARTE NORONHA DE OLIVEIRA
		FILIAÇÃO: HERCILITO GORDOZO DE OLIVEIRA e IRACEMA SOBRINA DE OLIVEIRA
		NATURAL DE: PERNAMBUCO
		PROFISSAO: JORNALISTA E CINESTA. = AGITADOR = PARAÍBA
DATA	PONTE	HISTÓRICO
16/08/65	Min. Guerra.	<p>Recebou a quantia de Cr\$ 20.000 do ex-Ministro da Intendência do Exército MARIO MECIR PORTO, para realizar um viagem à Rússia.</p> <p>Foi convocado para Ministro pelo ex-Ministro Mário Porto, [ex-ministro] em 26/06/66 do Cr\$ 20.000,00 Reais.</p>
06-04-71	ARE/SNI	<p>Data do Nascimento: 24 de agosto de 1930. Estado Civil: Solteiro. Residência: Rua Inácio Piragibe, nº 83 - João Pessoa - PB. Em 1960, foi o elemento de ligação entre as associações de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, com raio de ação que se estendia até o interior do Ceará. A 18 Diretoria da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, sua sede em São-PB, era constituída de elementos agitadores e subversivos como: Severino Alves Barbosa - Presidente; João Pedro - Vice-Presidente; Severino José da Silva Teixeira e outros elementos que naquela época viviam agitando a Zona Rural. Em 1956, num concurso de Reportagens Fotográficas, instituído pela Embaixada polonesa e realizado em Recife-PE, outono o 1º lugar, tendo com prêmio uma viagem a Varsóvia e uma certa importância em dinheiro. Linduarte Noronha conseguiu o 1º prêmio com o grande número de fotografias tiradas nos humildes bairros da cidade que tinham as mais precárias comodidades de vida, retratos de verdadeira miséria onde se destacava fotos de pessoas comidas, mulheres e crianças pegando cirísis, bem como doitadas ao relento em plena via pública, inclusive hospital de tuberculosos, leprosario e outras partes deprimentes a moral brasileira. É de ressaltar que esse repórter e rádio amadorista, pelas condições da profissão, tem acesso fácil ao corporação militares, as quais ignoram a sua ligação a Serviço do Partido Comunista.</p> <p>Em 1961, foi contemplado com a quantia de Cr\$ 450.000 pelo ex-Ministro da UVEP Dr. Mário Mecir Porto, de qual era funcionário e nomeado pelo referido Ministro, para realizar uma viagem à Rússia. Em 1965, como funcionário da Reitoria da UFPI, compareceu no mês de junho, a uma exposição soviética no Rio de Janeiro, como representante da Reitoria da Paraíba, tendo no seu regresso afirmado nesta Capital, haver adquirido naquela exposição, um moderníssima máquina de filmar pelo preço de Cr\$ 1.700.000,00 (um milhão e setecentos mil cruzados). / Consta no extrato que a referida máquina foi oferecida da obreira da Exposição Soviética a Reitoria da Paraíba, sendo a importância acima referida recebida por Linduarte Noronha e que seria distribuída com a direção do IUB da Paraíba. Nesta época foi nomeado para Diretor do Departamento de Divulgação e de Propaganda da Reitoria da Universidade da Paraíba. Em 1966, foi nomeado pelo então governador do Estado para um cargo público. Em 1967 requereu ao Comando do 15º RI, a cópia de "Aruanda", de sua produção, aprovado durante a Revolução de 1964, cujo filme o Comando do 15º RI enciou a 7º PB, onde se encontra. (Ref. Ficha Registro no 761/PB-GNE/ACE-20-5-1969).</p> <p style="text-align: right;">Continua...</p>

Fonte: ARE_ACE_3737_82. Fundo SNI - Agência Recife.

Linduarte Noronha (1930–2012) foi um cineasta de grande importância no cenário cultural brasileiro, especialmente por sua contribuição ao Cinema Novo. Entre suas produções mais notáveis, destacam-se os documentários de curta-metragem *Aruanda* (1960) e *O Cajueiro Nordestino* (1962). *Aruanda* é reconhecido como um marco no cinema brasileiro, sendo frequentemente citado como um dos filmes fundamentais que influenciaram a transição para uma nova abordagem cinematográfica no país, alinhada aos princípios do Cinema Novo.¹⁵¹ Seus trabalhos se destacam pela visão incisiva e pela capacidade de questionar as

¹⁵¹ Sobre Noronha, ver: BAGGIO, Eduardo Túlio. O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha. Revista Científica/FAP, 2015.

condições sociais e culturais do Brasil, abordando temas de grande relevância e desafiando as convenções cinematográficas da época.

Esse comprometimento com a representação crítica da vida do povo brasileiro já se manifestava antes mesmo de seus filmes, como atesta o ACE 3737, datado de 1982, que remonta ao ano de 1956, quando Noronha teria vencido um concurso de reportagens fotográficas promovido pela Embaixada Polonesa em Recife. Segundo o documento, o primeiro prêmio lhe foi concedido por uma série de imagens que capturavam:

Os humildes bairros da cidade que tinham as mais precárias condições de vida, retratos de verdadeira miséria onde se destacam fotos de pessoas semi-nuas, mulheres e crianças pescando siris, bem como deitadas ao relento em plena via pública, inclusive hospital de tuberculosos, leprosário e outras partes deprimentes à moral brasileira” (ARE_ACE_3737_82. Fundo SNI – Agência Recife).

Embora o concurso tenha reconhecido seu talento e sensibilidade social, o próprio teor do documento do SNI revela como esse olhar foi recebido com desconfiança pelos agentes do regime, que interpretavam tais registros como uma exposição incômoda da realidade nacional.

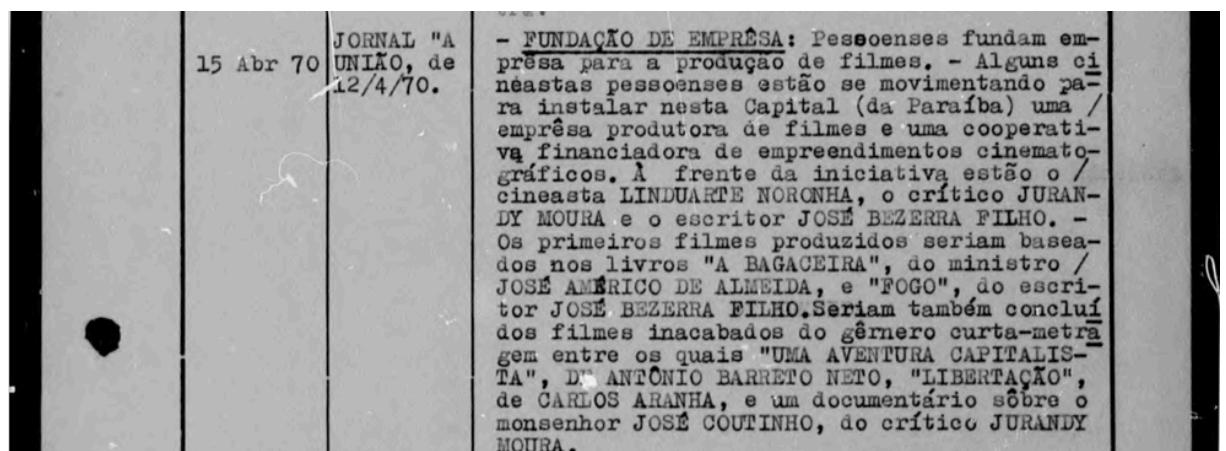
Com o passar dos anos, a vigilância sobre Noronha se intensificou. Em 1962, já como funcionário da Reitoria da UFPB, ele teria participado de uma exposição soviética no Rio de Janeiro, onde, segundo o mesmo dossiê, teria adquirido uma moderna câmera de filmagem. A informação do SNI relata que o equipamento, avaliado em Cr\$ 1.700.000,00, teria sido oficialmente comprado por ele, mas insinua que se trataria, na verdade, de uma doação soviética destinada à Reitoria da Paraíba e desviada para supostos repasses ao Partido Comunista Brasileiro. Ainda que não haja provas, a mera existência dessa suspeita documentada revela o modo como o regime articulava sua lógica repressiva, interpretando qualquer aproximação cultural ou técnica com países do bloco socialista como indício de subversão.¹⁵²

Esse tipo de leitura enviesada reaparece em outros momentos do dossiê. Em uma das partes do histórico de Linduarte Noronha, o SNI transcreveu trechos de uma reportagem publicada no jornal *A União* em 1970, revelando uma prática comum do órgão: o uso de

¹⁵² A situação envolvendo a câmera soviética foi mais tarde explicada pelo próprio Linduarte Noronha em entrevista a Geraldo Sarno. Durante a conversa, Noronha falou sobre o impacto desse episódio em sua carreira e como a compra da câmera para a Universidade da Paraíba acabou sendo mal interpretada. Ele explicou que, embora sua intenção fosse usá-la para fins artísticos, o equipamento foi visto como um símbolo de apoio ao comunismo, o que acabou gerando uma série de problemas e, no fim, a total inutilização do aparelho. Para ele, foi uma grande perda, pois “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 *apud* Baggio, 2015, p. 96).

matérias jornalísticas como fonte de informação para alimentar seus documentos. A reportagem noticiava a intenção de Noronha, junto ao crítico Jurandy Moura e ao escritor José Bezerra Filho, de criar uma empresa produtora de filmes em João Pessoa. O projeto previa adaptações literárias, como *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *Fogo*, de Bezerra Filho, além da conclusão de curtas-metragens inacabados. Ao documentar essa iniciativa cultural, o SNI ilustrava como até mesmo ações aparentemente inofensivas no campo cultural poderiam ser tratadas como suspeitas, em consonância com a estratégia de vigilância e repressão do regime. Assim, o dossiê não apenas reforça a acusação de subversão contra Noronha, definindo-o como “**Agitador**” — em oposição a Vladimir Carvalho, rotulado como “**Comunista**” —, mas também revela os mecanismos usados pelo regime para controlar e vigiar o cenário cultural.

FIGURA 9: Recorte do prontuário de Noronha, destacando a reprodução de matéria do jornal *A União*.



Fonte: ARE_ACE_3737_82. Fundo SNI – Agência Recife.

Ainda no mesmo dossiê consta a informação de que, em 1967, foi requisitada ao Comando do 15º Regimento de Infantaria uma cópia do filme *Aruanda*, apreendido durante a Revolução de 1964. O material foi então encaminhado à 7ª Região Militar, onde permanecia à época. *Aruanda* é mencionado ainda em outro documento do SNI, o ACE 36656, de 1983, que apresenta um panorama geral de grandes centros urbanos brasileiros que continuavam a exibir filmes com conteúdos considerados impróprios pelo regime. Conforme registrado no documento:

Continuaram as exibições, nas grandes cidades brasileiras, de filmes com conteúdo pornográfico e outros de natureza sócio-política adversa. Estes últimos, em sua maior parte, foram exibidos nas capitais do Norte e Nordeste e davam ênfase à

exploração do homem, à pobreza e teciam críticas a órgãos governamentais (**AC_ACE_36656_83. Fundo SNI - Agência Central**).

No referido documento, os filmes são classificados em duas categorias: políticos e pornográficos. Para cada uma dessas categorias, são listadas as cidades onde ocorreram as exibições, os filmes apresentados e um resumo do conteúdo de cada um. Na categoria dos filmes políticos, estão citadas as cidades de Belém, Fortaleza, Salvador, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro e João Pessoa. Já na categoria dos filmes pornográficos, aparecem Sobral, Juazeiro do Norte, Aracati, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Campo Grande, Manaus, Goiânia, Boa Vista, Aracaju e São Paulo, além das cidades de Belém, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro e Salvador, que também aparecem na categoria política.

Em João Pessoa, além de *Aruanda* — que o documento descreve como um filme que apresenta a figura do retirante nordestino, com os tambores simbolizando o sofrimento do homem em sua busca por uma conexão com a escravidão negra — o dossiê também cita outros filmes, considerados incompatíveis com a ideologia do regime, que foram projetados na cidade:

“GADANHO”, PEDRO NUNES e JOÃO DE LIMA, mostra as atividades de cata lixo, inserindo trechos de discurso do Presidente FIGUEIREDO. O filme procura comparar as pessoas aos abutres existentes no local da filmagem.

“PALHAÇO DEGOLADO”, de JOMARD MUNIZ DE BRITO, apresenta cenas de um palhaço que, aos gritos pelas ruas, critica o regime e a democracia.

“A LUA LUTA POR LULA”, de JOMARD MUNIZ DE BRITO, mostra a liderança exercida por LUÍS INÁCIO LULA DA SILVA, junto aos metalúrgicos, cartazes do PT e o povo pedindo eleições diretas (**AC_ACE_36656_83. Fundo SNI - Agência Central**).

Essas quatro produções ilustram como o cinema autoral nordestino, desde *Aruanda* (1959), desenvolveu uma linguagem crítica e independente, que se intensificou com a popularização do Super-8 e o documentário de viés social, especialmente na virada dos anos 1970 para os 1980. *Aruanda* foi pioneiro ao registrar, de forma crua e direta, a vida dentro do quilombo Olho d’Água da Serra do Talhado, localizado em Santana do Sabugi, na Paraíba. O filme expõe as condições de extrema precariedade em que viviam as famílias que habitavam o quilombo, oficialmente isoladas do resto do Brasil e ainda marcadas pelas heranças da escravidão. O foco na vida desses descendentes de quilombolas e a representação das adversidades cotidianas, como a luta por direitos e a preservação da identidade cultural, tornaram *Aruanda* uma produção inovadora e uma referência para o cinema de denúncia social. Essa abordagem inspiraria filmes subsequentes que, como *Aruanda*, buscavam dar visibilidade a questões sociais e culturais do Nordeste.

Gadanho (1979), como mencionamos em nosso segundo capítulo, é uma das três obras pioneiras do Cinema Direto na Paraíba, e aparece aqui citado pelo SNI por sua abordagem simbólica da marginalização social, ao contrapor imagens de catadores de lixo em João Pessoa com discursos oficiais do regime. Já Jomard Muniz de Britto, figura central do Movimento Super-8 em Pernambuco, é lembrado no documento por dois de seus filmes mais representativos. Em *O Palhaço Degolado* (1977), o diretor encarnou um palhaço que percorre as ruas em protesto, num gesto de crítica corrosiva à repressão política e à elite intelectual local, especialmente à obra de Gilberto Freyre. O filme se passa na antiga Casa de Detenção do Recife, espaço simbólico por ter abrigado presos políticos durante a ditadura. Em *A Lua Luta por Lula* (1981), Jomard constrói uma alegoria da esperança popular, associando imagens do então líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva à metáfora da lua em luta por democracia, numa homenagem às novas lideranças emergentes e ao movimento por eleições diretas no início dos anos 1980.

Complementando o panorama dos documentos produzidos pelo órgão sobre o campo cinematográfico, destaca-se o **ACE 12801**, elaborado em 1981 pela **DSI do MEC**, com grau de sigilo **Confidencial**, assim como os demais. Intitulado “**Atuação de cineclubs nas universidades**”, o documento tem por objetivo registrar a expansão, em 1981, da atuação de cineclubs em instituições de ensino superior, especialmente na divulgação de filmes com teor crítico ao governo. Para isso, enumera diversas cidades e os respectivos cineclubs em atividade, mencionando ainda os títulos exibidos. São citados, por exemplo, o Cineclube Lanterninha Aurélio, vinculado à Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria (CESMA); o Cineclube Macunaíma, ligado à Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE); o Cineclube Tirol, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); entre outros.

Há ainda referências a cineclubs atuantes na Paraíba, sobre os quais o documento afirma o seguinte:

f. Na Universidade Federal da Paraíba existe, somente, o Cineclube do Diretório Acadêmico do Campus de AREIA.

Os tipos de filmes lá exibidos são em geral, contestatórios. O referido cineclube passa por sérias dificuldades financeiras, por causa do reduzido número de assistentes.

Na cidade de JOÃO PESSOA, funciona o TEATRO LIMA PENANTE, ligado à Coordenação de Extensão Cultural da UFPB (COEX), subordinada à Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários (PRAC). O TEATRO LIMA PENANTE tem convênio com o Cineclube "RUY GUERRA" de CAMPINA GRANDE. Esse convênio visa a divulgação da arte cinematográfica e suas obras mais "polêmicas", de difícil aceitação comercial, a um restrito número de pessoas. As películas, antes de serem exibidas, são comunicadas ao Departamento de Censura da Polícia Federal.

Foram exibidos no TEATRO LIMA PENANTE:

-“O ENCOURAÇADO POTEMKIN”, russo;

- “A GREVE”, russo;
- “UMBERTO D”;
- “A BALADA DO SOLDADO”, russo;
- “A RALÉ”, japonês.

A repercussão junto à comunidade universitária tem sido pouca.

O Cineclube “RUY GUERRA”, com sede em CAMPINA GRANDE, é dirigido pelo bacharel RONALDO DINOÁ.

Os professores BRENO ANDRADE DE MATTOS e FRANCISCO PEREIRA DA SILVA JÚNIOR, do Núcleo de Artes Contemporâneas (NAC/UFPB), estão tentando fundar o Cineclube das Trincheiras, já tendo apresentado proposta (**AC_ACE_12801_81. Fundo SNI - DSF/MEC**).

Além de ser revelador observar, mais uma vez, o esforço recorrente dos agentes do SNI em estabelecer vínculos entre atividades culturais e influências de países socialistas — como neste trecho específico, em que são destacados três filmes de origem russa —, chama atenção o próprio foco do documento: a atuação dos cineclubes. Tal escolha temática ganha especial relevo quando se considera o contexto paraibano, onde, segundo aponta o Relatório da Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB, 2017), o cineclubismo foi uma movimentação bastante comum durante a década de 1960, mobilizando setores da juventude como espaço de lazer e debate político.

Embora esse movimento tenha perdido força após o golpe de 1964, ele voltou a ganhar fôlego com a reorganização do movimento estudantil, especialmente a partir da retomada do DCE da UFPB em 1976. O fato de esse documento do SNI ter sido produzido já no início dos anos 1980 sugere, portanto, não apenas a continuidade dessas práticas, mas também sua rearticulação em um novo contexto político. Ainda assim, o próprio dossiê menciona dificuldades enfrentadas pelos cineclubes, como a escassez de recursos e a redução de público, sugerindo que, embora o cineclubismo não tivesse mais o mesmo alcance de décadas anteriores, seguia sendo visto como uma forma potencial de contestação e, por isso, continuava sob vigilância dos órgãos de segurança.

Nesse contexto de reorganização e resistência, cineclubes foram criados em cidades paraibanas, como João Pessoa e Campina Grande, demonstrando que essas experiências seguiram mobilizando estudantes, professores e artistas em torno do cinema como ferramenta crítica e de formação política.

Em João Pessoa, destacou-se o Cineclube da UFPB, fundado em outubro de 1976 como desdobramento direto do Ciclo de Debates promovido pelo Departamento Cultural do DCE entre julho e agosto daquele ano. Seu funcionamento era sustentado por um quadro de sócios que contribuíam com uma mensalidade simbólica. As sessões, realizadas na sede do DCE, atraíam um público numeroso e eram sempre seguidas de debates. Os filmes exibidos

seguiam uma linha política e estética marginal, promovendo a articulação entre arte e crítica social.

Em Campina Grande, o cenário foi igualmente dinâmico. Entre 1975 e 1979, funcionou o Cineclube Humberto Mauro, com sede no Colégio Pio XI, fundado pelo professor Rômulo Azevedo, com a participação de José Umbelino Brasil e Bráulio Tavares. Outro núcleo relevante foi o Cineclube Ruy Guerra, mencionado no documento do SNI, fundado em 1976 por Ronaldo Dinoá, com a participação dos irmãos Rômulo e Romero Azevedo. Em 1982, passou a ser coordenado pelo professor Josemir Camilo de Melo, do então Campus II da UFPB (atualmente Universidade Federal de Campina Grande – UFCG), que relatou à CEVPM-PB que os filmes exibidos eram criteriosamente selecionados por seu valor cultural e político.¹⁵³

As experiências dos cineclubes paraibanos, como os de João Pessoa e Campina Grande, evidenciam como o cinema permaneceu como uma linguagem estratégica para a articulação de discursos dissidentes e práticas culturais críticas durante os anos finais da ditadura. Tais iniciativas demonstram a continuidade e vitalidade do movimento cineclubista na Paraíba, que, apesar da vigilância do SNI, manteve-se como um espaço relevante de formação crítica, sobretudo entre estudantes e intelectuais. A existência de vários cineclubes evidencia o vigor do movimento, que não apenas resistiu à repressão, mas também se reinventou em novas formas, alinhando o cinema com a luta política e cultural. A análise do documento do SNI revela, portanto, o caráter desafiador e a importância dessas iniciativas no contexto de repressão e vigilância, ao mesmo tempo que destaca a constante supervisão dos órgãos de repressão sobre as atividades culturais que se distanciavam da normatividade imposta pelo regime.

3.2 Teatro: expressão política sob cerco do autoritarismo

Desde o início da ditadura militar em 1964, o teatro destacou-se como uma das expressões artísticas mais combativas e vigilantes diante do autoritarismo. Por sua natureza coletiva, pública e crítica, tornou-se rapidamente um alvo da repressão, sendo monitorado de perto pelos órgãos de segurança e informação, como o SNI. Não por acaso, foi justamente do

¹⁵³ Sobre a importância dos cineclubes na Paraíba, ver: PARAÍBA. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba. **Relatório final/** Paraíba. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba; Paulo Giovani Antonino Nunes. *et al.* João Pessoa: A União, 2017, 748p.

teatro que emergiu uma das primeiras manifestações culturais de contestação ao regime: o espetáculo *Opinião*, de 1964, que reuniu nomes como Nara Leão, João do Vale e Zé Keti em uma montagem marcada pela crítica social e pela denúncia das desigualdades. Essa capacidade de articulação entre arte e política fez com que o teatro continuasse sendo acompanhado com atenção redobrada, inclusive em suas manifestações nos estados, como a Paraíba, onde os documentos do SNI revelam o esforço sistemático de vigilância sobre grupos, artistas e espetáculos locais.

Um dos documentos que ajudam a entender o quanto o teatro estava na mira dos órgãos de repressão é o **ACE 92823**, classificado como **Confidencial** e produzido em **1976** pelo **Gabinete** do SNI. Apesar do título — “**Atividades subversivas dos veículos de comunicação social – II Festival Internacional de Teatro**” —, o documento fala muito pouco sobre o festival em si. O foco principal é uma análise mais ampla da cultura e dos meios de comunicação como espaços de atuação da esquerda. O texto afirma que havia uma estratégia internacional, ligada ao chamado Movimento Comunista Internacional (MCI), para ocupar esses setores, e que no Brasil isso vinha sendo feito de forma lenta e progressiva. O teatro aparece como uma das áreas mais sensíveis nesse processo:

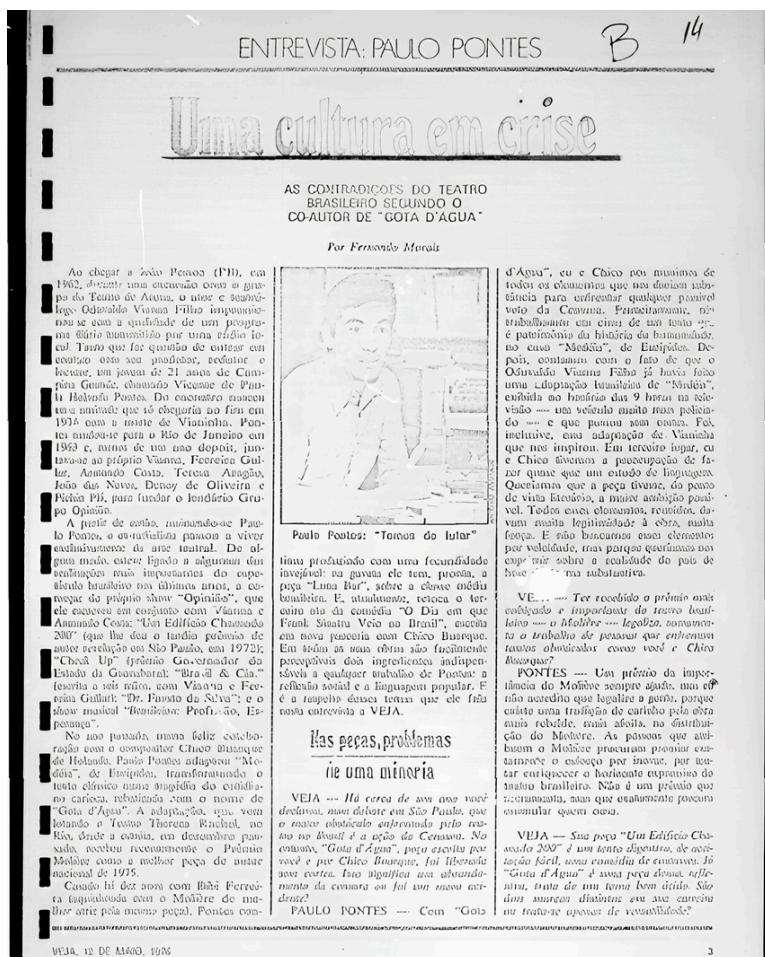
b. No teatro, os palcos passaram a ser usados como armas na batalha de denegação ao atual regime, o que explica as inúmeras peças que tiveram sua apresentação proibida pela Censura Federal. Paralelamente, a imprensa infiltrada passou a explorar a ideia-força "teatro é cultura" (ANEXO B) e, ao tempo em que critica as ações da Censura, acusando-a de cercear a criatividade dos autores e de prejudicar a formação cultural do povo, valoriza os escritores e artistas contestadores (**AC_ACE_92823_76. Fundo SNI - GAB/SNI**).

A avaliação do SNI é de que o teatro, mesmo dependendo de recursos públicos para sobreviver, se tornava um dos principais meios de crítica ao regime e de propagação de ideias marxistas. Até mesmo o Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão do próprio Estado, é criticado por premiar peças consideradas ofensivas à moral e que, segundo os agentes que redigiram o documento, incitariam a luta de classes. O documento também afirma que setores da imprensa e do meio artístico, ao criticar a censura e defender autores e espetáculos considerados subversivos, estariam, na visão do SNI, engajados numa estratégia de deslegitimar o regime e enfraquecer sua autoridade perante a opinião pública.

É nesse cenário que aparece, como anexo do documento, uma entrevista concedida por Paulo Pontes à revista *Veja*, publicada na edição de 12 de maio de 1976. A entrevista foi xerocada e anexada ao relatório como exemplo daquilo que o SNI entendia como parte da ação ideológica da esquerda na cultura. A inclusão da entrevista de Paulo Pontes no relatório

revela como o SNI mantinha atenção sobre figuras públicas do meio teatral com projeção nacional, mesmo quando suas origens estavam fora dos grandes centros. Pontes, paraibano, já era um nome reconhecido no cenário teatral brasileiro, e sua entrevista foi tratada pelo SNI como parte daquilo que os analistas viam como discurso ideológico ligado à esquerda cultural. Ao incluir a fala de Pontes no documento, o SNI deixa claro que estava atento não apenas às obras em si, mas também ao que os artistas diziam publicamente — como parte do que consideravam um esforço maior de mobilização e convencimento da opinião pública.

FIGURA 10: Primeira página da entrevista de Paulo Pontes à revista *Veja*, reproduzida no dossiê do SNI como parte da análise sobre o meio teatral.



Fonte: AC_ACE_92823_76. Fundo SNI - GAB/SNI.

Nos trechos da entrevista dada por Paulo Pontes à *Veja*, o autor reafirma a censura como um dos principais entraves ao desenvolvimento do teatro no país. Ao comentar a liberação de *Gota d'Água* — peça escrita em parceria com Chico Buarque —, Pontes aponta que ambos se precaveram contra possíveis vetos ao se apoiarem em um texto clássico da

dramaturgia ocidental, no caso *Medéia*, de Eurípides. Segundo ele, essa escolha conferia uma base sólida à peça e funcionava como estratégia para evitar a intervenção dos censores.

A entrevista também aborda a nomeação de Orlando Miranda para a direção do SNT, o que, segundo Pontes, representava um avanço em relação à ausência de uma política cultural nos anos anteriores. No entanto, ele critica a limitação dessa política, baseada quase exclusivamente na concessão de recursos materiais, sem um projeto mais amplo para o teatro brasileiro.

Em outro momento, Pontes reflete sobre o papel da cultura diante da complexidade da sociedade da época. Embora reconheça a censura como um fator central de contenção, aponta também para um sentimento de impotência entre os artistas, atribuído à dificuldade da cultura em acompanhar as transformações em curso no país. Nesse sentido, sugere que o campo cultural enfrentava não apenas barreiras externas, mas também impasses internos em sua capacidade de elaboração crítica.

A presença da entrevista no dossiê reforça o modo como o SNI interpretava esse tipo de posicionamento como parte de uma ação ideológica mais ampla. Ainda que os trechos destacados não contenham declarações abertamente panfletárias, o teor das falas de Pontes foi lido como manifestação de um discurso crítico ao regime. Para os agentes responsáveis pelo documento, mesmo posicionamentos moderados ou reflexivos, quando veiculados por artistas com projeção nacional, podiam contribuir para desgastar a legitimidade do governo.

Outra menção significativa a Paulo Pontes aparece em um documento produzido pela **Agência Central** do SNI, em **1980**, por ocasião da apresentação da peça *Gota d'Água*, escrita por ele em parceria com Chico Buarque (**ACE 6821/80**). A montagem estava prevista para ocorrer em Brasília no dia 21 de abril, como parte das comemorações do aniversário da cidade, com a presença confirmada da primeira-dama Dulce Figueiredo. O relatório descreve o enredo da peça — inspirado na tragédia *Medéia*, de Eurípides — e contextualiza os personagens no ambiente de uma comunidade de baixa renda, explicitando as críticas sociais presentes na narrativa. Ainda que o texto tivesse sido liberado pela censura em 1975, com validade até 1980, os agentes do SNI enfatizam que a obra, mesmo após cortes e modificações, mantinha um “conteúdo contundente” de contestação ao regime. A peça é apresentada como incitação à revolta, com críticas indiretas às políticas habitacionais do governo, especialmente ao modelo adotado pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). O documento também destaca o histórico de Pontes como autor identificado com a ideologia de esquerda, aproximando-o de nomes como Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Mesmo já falecido, Pontes é alvo de vigilância póstuma, sendo citado em tom de alerta, inclusive com a

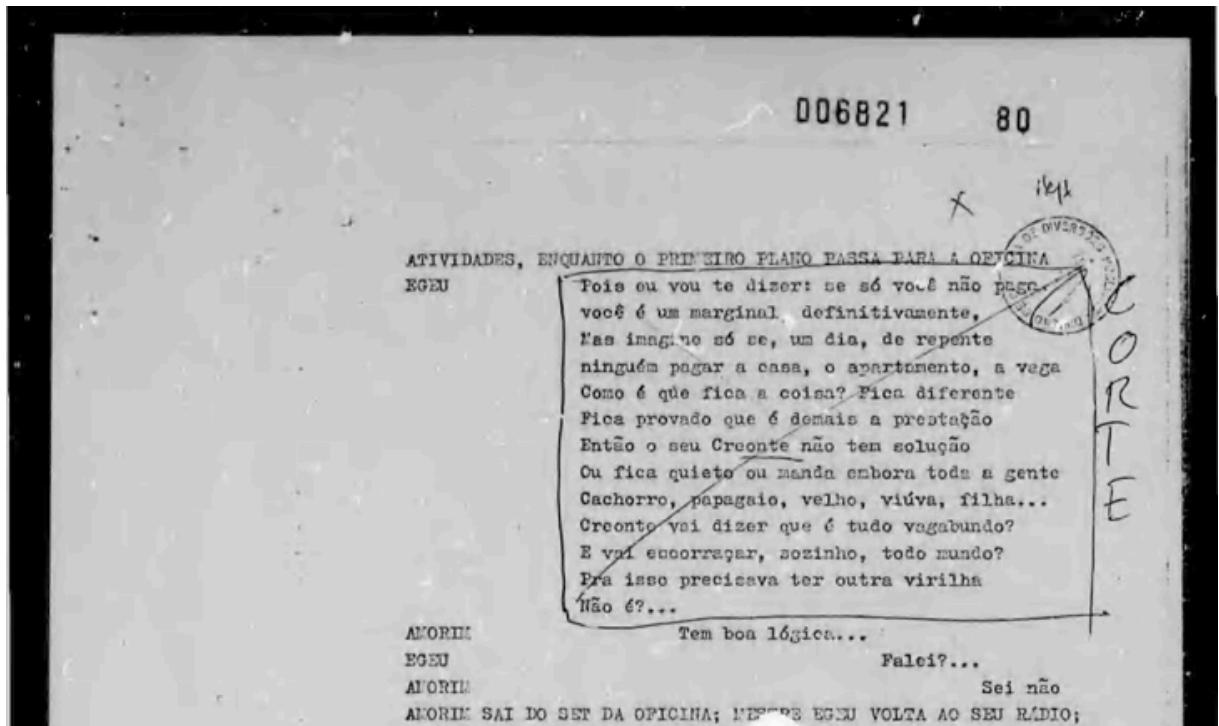
tentativa de diferenciá-lo de outro homônimo que teria envolvimento direto com ações armadas. A atenção dedicada a essa peça e a seu autor evidencia, mais uma vez, como a vigilância sobre a cultura e seus criadores ultrapassava os limites da censura textual, envolvendo avaliações ideológicas minuciosas e o monitoramento contínuo de suas repercussões públicas.

Um exemplo concreto do tipo de supressão promovida pela censura está no próprio roteiro da peça, anexado ao documento do SNI. Nele, uma das falas do personagem Egeu, líder politizado da comunidade, aparece marcada com indicação de corte. A fala censurada articula uma crítica direta às políticas habitacionais, convocando a resistência coletiva contra os despejos:

Egeu: "Pois eu vou te dizer; se você não paga, você é um marginal definitivamente,
 Mas imagine só se, de repente ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga
 Como é que fica a coisa? Fica diferente
 Fica provado que é demais a prestação
 Então o seu Creonte não tem solução
 Ou fica quieto ou manda embora toda a gente
 Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha...
 Creonte vai dizer que é tudo vagabundo?
 E vai escorraçar, sozinho, todo mundo?
 Pra isso precisava ter outra virilha
 Não é?..." (AC_ACE_6821_81. Fundo SNI - Agência Central).

O corte dessa fala revela a sensibilidade do regime a qualquer discurso que articulasse críticas econômicas e possibilidade de mobilização popular. Embora o texto da peça tenha sido oficialmente liberado pela censura em 1975, o dossiê de 1980 traz, como anexo, um roteiro com indicações de supressão, entre elas a fala do personagem Egeu. A inclusão desse material sugere que, mesmo anos após sua liberação, a peça seguia sendo observada com desconfiança pelos órgãos de vigilância, que buscavam reiterar sua leitura como potencialmente subversiva. Assim, a peça continuava sob suspeita, não apenas pelo conteúdo textual, mas pelos sentidos que poderia mobilizar em diferentes contextos de recepção.

FIGURA 11: Indicação de corte feita no roteiro da peça *Gota d'Água*, anexo ao documento ACE 6821/80. O trecho sublinhado e riscado corresponde à fala do personagem Egeu.

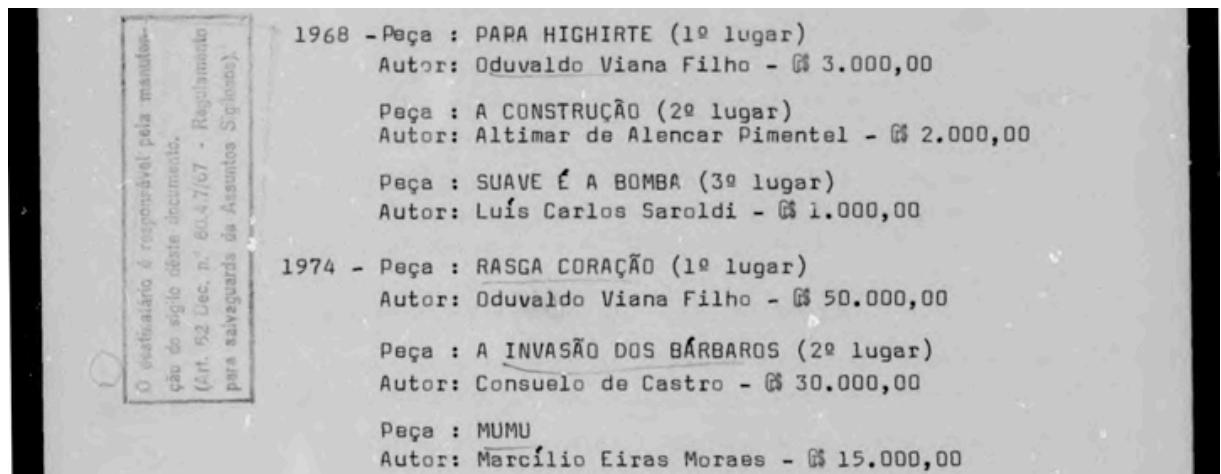


Fonte: AC_ACE_6821_81. Fundo SNI - Agência Central.

Essa leitura ideológica também orientava a forma como o SNI observava o funcionamento das instituições culturais do próprio Estado. O SNT, já mencionado criticamente no dossiê que apresentava a entrevista de Paulo Pontes, volta a ser alvo em outro documento daquele mesmo ano, o ACE 101417, cujo foco são as peças e filmes premiados pelo SNT, INC e Embrafilme. No caso do teatro, o documento apresenta editais e portarias de 1976 que regulavam a concessão de prêmios e apoios, além de listar obras contempladas em diferentes edições do prêmio. Embora o foco do documento seja apenas apresentar os nomes das produções reconhecidas, o registro dessas obras, algumas das quais com temáticas críticas ao regime, reflete a preocupação dos órgãos de repressão em monitorar e documentar as produções culturais que, sob o pretexto de apoio institucional, poderiam dar visibilidade a manifestações dissidentes.

Entre as peças listadas como premiadas, chama atenção *A Construção*, do paraibano Altimar de Alencar Pimentel — nome de grande relevância no teatro paraibano do período e já recorrente em nosso segundo capítulo. A peça foi contemplada com o segundo lugar no Prêmio Serviço Nacional de Teatro, criado, segundo o documento, em dezembro de 1963, interrompido em 1968 — justamente o ano em que *A Construção* foi reconhecida — e retomado apenas em 1974. Conforme o documento, a premiação rendeu ao autor o valor de 2.000 cruzeiros.

FIGURA 12: Recorte do ACE 101417 em que a peça *A Construção*, de Altímar de Alencar Pimentel, aparece como vencedora do segundo lugar no Prêmio do Serviço Nacional de Teatro, edição de 1968.



Fonte: AC_ACE_101417_76. Fundo SNI - Agência Central.

De acordo com Silva (2014), *A Construção* é uma peça que aborda o misticismo religioso e a exploração dos fiéis, com a trama ambientada em Juazeiro do Norte. A história segue um beato falso que se aproveita da boa fé popular para enganar os romeiros. Embora tenha sido premiada, a peça enfrentou forte censura. Inicialmente, foi proibida pela Polícia Federal, sendo considerada uma sátira à Igreja Católica. Após ajustes no texto e negociações, a peça foi finalmente autorizada a ser encenada, com uma apresentação no Museu de Arte Moderna (MAM). Contudo, a obra ainda passou por mais análises censórias, o que resultou em cortes e restrições adicionais. A peça, portanto, não apenas refletia uma crítica social, mas também enfrentou grande resistência por parte do regime, o que torna ainda mais relevante sua menção no documento do SNI, ainda que o mesmo se restrinja ao reconhecimento de seu prêmio, sem avaliar ou discutir o conteúdo crítico de sua narrativa.

A centralidade de Altímar no monitoramento cultural do regime é confirmada por outro documento, produzido em 1981 pela **Agência Recife** do SNI, cujo assunto é simplesmente “**Altímar de Alencar Pimentel**”.¹⁵⁴ Trata-se de um prontuário que reúne informações políticas e profissionais do autor ao longo das décadas de 1960 e 1970, revelando o grau de vigilância reservado a ele. O documento recupera seu envolvimento sindical ainda em 1963, quando teria presidido uma reunião de trabalhadores portuários em Cabedelo, e aponta sua defesa, naquele período, de uma República Sindicalista e da Revolução Cubana. Menciona também sua atuação como diretor do Teatro Santa Rosa, como conselheiro do

¹⁵⁴ ACE 2205/81.

Conselho Estadual de Cultura da Paraíba e, a partir de 1976, como assessor cultural da Reitoria da UFPB, a convite do reitor Lynaldo Cavalcanti.

Sobre a peça *A Construção*, o documento registra que sua estreia foi vetada pelo Departamento de Polícia Federal, embora não apresente os fundamentos da decisão. A informação nº 584-I-E/2 do IV Exército, de 9 de junho de 1969, à qual o prontuário faz referência, classifica a obra como “de caráter subversivo”. A proibição foi noticiada pelo jornal Correio da Paraíba em 17 de abril de 1969, que informou a suspensão da montagem de um grupo carioca que preparava a estreia nacional da peça. A repercussão da censura e o teor crítico atribuído ao texto ajudam a explicar o lugar que Altímar Pimentel passou a ocupar no radar dos órgãos de informação, reforçando o quanto produções contempladas por mecanismos oficiais de fomento ainda assim podiam ser alvo de repressão direta.

Além de Alencar, outra dramaturga, dessa vez não paraibana, mas que se apresentou no estado e foi alvo da vigilância do SNI, foi Ruth Escobar. A atriz e produtora de teatro, que fundou o Teatro Ruth Escobar em São Paulo em 1963, tornou-se um símbolo da resistência à ditadura militar. Seu teatro foi palco de diversas produções, incluindo *Revista do Henfil*, uma peça de Henrique de Souza Filho (Henfil) e Oswaldo Mendes, que estreou em 1978. A produção, além de ser um marco artístico, também tinha um forte peso político, visto que Henfil foi uma das figuras mais representativas da luta contra o regime militar, participando da campanha pela "anistia ampla, geral e irrestrita" e apoio seu irmão Herbert de Souza (Betinho), exilado devido à repressão.¹⁵⁵

A peça, que percorreu diversas cidades do Brasil, foi apresentada em locais diversos como sindicatos, favelas, praças públicas e também em presídios. Sua trajetória foi documentada em dois documentos do Fundo SNI, ambos relacionados à vigilância das apresentações no Nordeste.

O primeiro documento, o ACE N.º 365/79, datado de **14 de maio de 1979**, trata especificamente da turnê de *Revista do Henfil* no Nordeste, com ênfase nas apresentações realizadas em Recife, no Teatro Santa Isabel, e no Presídio de Itamaracá, onde a peça foi assistida por presos políticos e comuns. O documento também relata o apoio de Dom Hélder Câmara, que marcou presença em uma das apresentações.

¹⁵⁵ Sobre a respectiva peça, ver: PATRIOTA, Rosangela. Ruth Escobar e a cena teatral da década de 1970 - exercícios de liberdade e práticas de resistência. In: MENEZES, Lená Medeiros de; PAGNOTTA, Chiara. (Org.). **Pontes Europa e América (XIX - XXI) - Histórias de migrações e mobilidades**. 1ed. Rio de Janeiro: LABIMI - UERJ, 2018, v. 1, p. 203-222.

FIGURA 13: Foto de Ruth Escobar e Dom Hélder Câmara, anexada no documento, registrando o cumprimento entre os dois durante uma das apresentações de *Revista do Henfil* em Recife.



Fonte: ARE_ACE_365_79. Fundo SNI - Agência Recife.

Além disso, o ACE menciona um bilhete encontrado em Recife, indicando que a peça seria apresentada em Campina Grande (PB) com o objetivo de arrecadar fundos para o Comitê Brasileiro pela Anistia e para as greves de professores no estado. O documento revela que, em 10 de maio de 1979, a peça foi de fato apresentada em Campina Grande, e os ingressos para o evento continham os slogans "Todo o apoio à luta dos professores" e "Anistia ampla, geral e irrestrita".

FIGURA 14: Cópia do ingresso da apresentação de *Revista do Henfil* em Campina Grande, anexada ao documento, com os dizeres "Todo o apoio à luta dos professores" e "Anistia ampla, geral e irrestrita", evidenciando o apoio político expresso durante o espetáculo.



Fonte: ARE_ACE_365_79. Fundo SNI - Agência Recife.

O segundo documento, o ACE N.^o 2030/79, datado de **6 de junho de 1979**, detalha a continuidade da vigilância sobre a peça, especificamente nas apresentações realizadas em João Pessoa (PB) nos dias 11 e 12 de maio de 1979. O dossiê aponta que Ruth Escobar teria feito modificações no texto original, apesar das advertências prévias sobre os cortes exigidos pelo regime. Segundo o documento, durante as apresentações, foi lido um manifesto de apoio à greve dos professores da Paraíba, e 50% da renda do espetáculo teria sido destinada ao fundo da greve. O documento reforça, portanto, a vigilância sobre a peça e o envolvimento de Ruth Escobar em atividades políticas de oposição ao regime.

Um último documento, de 1984, revela como o teatro continuava sendo objeto de vigilância sistemática por parte do Serviço Nacional de Informações, mesmo às vésperas da redemocratização: o **ACE 42288**. Redigido pelo Gabinete do Ministro do SNI, o dossiê menciona apresentações realizadas em várias capitais brasileiras como formas de “propaganda adversa”, acusando as montagens de veicular críticas sociais, morais e econômicas ao regime. Em João Pessoa, duas peças são citadas: *Os Réus da Sociedade*, de Antônio Martins, apresentada pelo Grupo de Teatro dos Estudantes de Alagoa Grande, que abordava a exclusão de prostitutas, homossexuais e outros grupos marginalizados do convívio social; e *Guionar sem rir, sem chorar*, de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, encenada pelo Teatro Móvel Paschoal Carlos Magno, com direção de Flávio Peixoto e Kleber Cesteiro e Matos, ligado a movimentos sindicais. A peça, segundo o SNI, apresentava “uma situação econômica caótica geradora de conflitos, que são vividos por um personagem, que, ao ser chamado diante de uma autoridade, mansamente, expõe todas as suas queixas contra o sistema socioeconômico “que manipula o nosso povo”¹⁵⁶. A dramaturgia de Lourdes Ramalho caracteriza-se pelo compromisso com a problemática social brasileira, além de se desdobrar à procura das raízes ibéricas nordestinas, frequentemente evidenciando tensões entre o feminino e o masculino (Andrade, 2005). O alcance de sua obra ultrapassou os limites da Paraíba, sendo encenada em diversas regiões do Brasil e premiada também no exterior.

O documento também evidencia tensões entre diferentes instâncias do aparelho repressivo. Ao mencionar a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DCDP/DPF) e denunciar a suposta conivência do Conselho Superior de Censura (CSC), o documento explicita um embate entre órgãos responsáveis pela repressão cultural: “Todo este trabalho tem sido, constantemente, prejudicado pelo CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA (CSC), que libera, praticamente, todas as peças

¹⁵⁶ Serviço Nacional de Informações. Documento ACE 42288, 1984. Gabinete do Ministro. Assunto: Propaganda Adversa. Teatro.

vetadas pelo DCDP/DPF¹⁵⁷. Mais do que um inventário de espetáculos, o dossiê projeta o teatro como espaço de risco político e de conflito entre os próprios agentes da repressão, ao mesmo tempo em que lamenta o apoio estatal à produção teatral, inclusive por meio de financiamento direto: “A grande maioria das peças teatrais apresentadas no BRASIL recebe financiamento subsidiado e, se de teatro amador, recebe o patrocínio a fundo perdido, do INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS (INACEN)”¹⁵⁸.

3.3 Música: diversidade estética e influência social

Ainda que a música tenha conseguido, em certa medida, driblar a censura por meio de figuras de linguagem, como a metáfora, ela foi atentamente observada pelo regime militar, devido ao seu alto potencial crítico e à sua capacidade de mobilizar o público em torno de causas coletivas. Por isso, vários artistas do campo musical tornaram-se alvos da repressão, como foi o caso de Chico Buarque. Além dos músicos, eventos como os festivais da canção também se tornaram alvo de controle, já que, conforme observa Marcos Napolitano (2004), transformaram-se em espaços de contestação ao regime, unindo artistas e plateias insatisfeitas com a repressão imposta pela ditadura.

Embora esse aparato repressivo tenha se voltado principalmente contra a canção popular, símbolo maior da politização musical no período, é importante reconhecer que o controle não se restringiu à MPB. Grande parte dos estudos sobre música e ditadura privilegia esse universo, mas o olhar do regime também alcançou outros segmentos, como o da música erudita. Exemplo disso são os casos dos maestros José de Lima Siqueira e Pedro Pereira dos Santos, cujas trajetórias revelam que a vigilância estatal sobre o campo musical extrapolava os limites da canção de protesto.

Figura central no esforço de construção de uma identidade musical brasileira, José de Lima Siqueira nasceu em 1907, na cidade de Conceição, no sertão paraibano. Teve seus primeiros contatos com a música sob a orientação do pai, maestro da banda Cordão Encarnado, que lhe ensinou teoria musical e o introduziu ao trompete. Aos 20 anos, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou no antigo Instituto Nacional de Música, concluindo o curso de Composição e Regência em 1933. Desenvolveu uma carreira expressiva como compositor e regente, tanto no Brasil quanto no exterior. Foi idealizador e

¹⁵⁷ AC_ACE_42288_84. Fundo SNI - GAB/SNI.

¹⁵⁸ Idem.

um dos fundadores da Ordem dos Músicos do Brasil, além de uma figura incomparável do mundo cultural brasileiro.¹⁵⁹

Sua obra procurou fundir elementos da música erudita com temas e ritmos oriundos da tradição popular, especialmente do Nordeste, em um movimento alinhado ao nacionalismo musical que se consolidava no Brasil ao longo do século XX. A partir da década de 1940, sua produção passou a incorporar de forma mais sistemática elementos do folclore, com destaque para influências indígenas, negras e caboclas, dando origem a peças que buscavam representar a diversidade cultural brasileira através de uma instrumentação rica e expressiva. Canções inspiradas em poemas de autores como Manuel Bandeira também integraram seu repertório, revelando uma busca constante por diálogo entre literatura e música (Vaccari, 2012).

Ainda assim, apesar da extensão e da qualidade de sua obra, sua presença na historiografia musical segue reduzida. A escassez de estudos acadêmicos recentes e a limitada circulação de sua produção, em especial no meio universitário, contribuem para a permanência de um certo apagamento de sua figura, frequentemente ausente das análises mais difundidas sobre a música erudita no Brasil.

No caso de Siqueira, os documentos indicam que a vigilância do regime se intensificou principalmente devido à sua atuação tanto no exterior, em países da chamada Cortina de Ferro, quanto no Brasil, com seu envolvimento em organizações e representações culturais associadas ao bloco soviético ou ao comunismo de forma geral. Um indicativo claro disso é o ACE 63814, de 1973, proveniente da **Agência Rio de Janeiro** do SNI, cujo assunto é direto: “**José de Lima Siqueira – Ligações com soviéticos**”.

O conteúdo do dossiê elaborado pelo SNI reforça essa percepção ao reunir uma série de antecedentes considerados comprometedores. O maestro aparece associado, ao longo de décadas, a figuras, eventos e instituições ligadas ao campo da esquerda. Entre os registros destacados estão declarações elogiosas a Luiz Carlos Prestes — como a publicada em 1945 na revista *O Cruzeiro*, na qual teria afirmado: “Considero Luiz Carlos Prestes, grande homem, um homem que poderia prestar ao Brasil serviços inestimáveis em civismo e de luta [...] É de

¹⁵⁹ Sobre a vida e obra do maestro e compositor José Siqueira, ver: PARAÍBA. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba. **Relatório final/** Paraíba. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba; Paulo Giovani Antonino Nunes. *et al.* João Pessoa: A União, 2017, 748p.; VACCARI, Pedro Razzante. “Foi numa noite calmosa”: por uma interpretação das Oito Canções Populares Brasileiras de José Siqueira sob uma perspectiva sócio-histórica. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM**, 2., 2012, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2012. p. 1639-1647.

homens assim [...] que o Brasil precisa” — e sua presença em manifestações de apoio ao líder comunista nos anos seguintes.¹⁶⁰

Siqueira também teria participado de encontros como o Congresso Nacional de Intelectuais, realizado em 1948, de “inspiração comunista”, segundo o próprio documento, e comparecido como convidado de honra aos Festivais Mundiais da Juventude pró-Paz e Amizade realizados em Varsóvia (1955) e Moscou (1957), organizados por entidades ligadas à União Soviética. Entre outros registros, o documento cita sua adesão ao Instituto de Intercâmbio Cultural Brasil-URSS, sua presença em eventos promovidos pela embaixada soviética — como um coquetel oferecido pelo embaixador Andrey Pomim em 1965 —, além de sua participação em júris e atividades promovidas por publicações ou órgãos ligados à cultura soviética. Conforme destaca o dossiê, o maestro “vem mantendo contatos com seus colegas da União dos Compositores da URSS, tratando de assuntos relacionados com a organização de concertos e gravações de obras de compositores brasileiros que ele próprio interpretaria”.

As informações reunidas indicam que o maestro manteve, ao longo de sua trajetória, vínculos constantes com ambientes identificados pelo regime como ideologicamente adversários. Assim, ainda que sua atuação estivesse no campo da música erudita, distante da visibilidade imediata da canção popular, Siqueira passou a ser considerado uma figura de risco — não tanto por seu repertório artístico, mas pelo conjunto de suas relações políticas e culturais.

Essas relações, inclusive, fizeram com que Siqueira sofresse diretamente os efeitos dos atos de exceção do regime. O documento do SNI destaca: “O epigrafado, Presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, através da Rádio Mayrink Veiga (Cadeia da Legalidade), promoveu a leitura de manifesto apoiando João Goulart”. Por essa e outras razões, foi alvo de investigações, tendo a Comissão de Investigação registrado em 1964 sua decisão de “propor que o epigrafado seja destituído das funções de Presidente do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, sem prejuízo das medidas administrativas e das sanções penais cabíveis”. No mesmo ano, foi efetivamente destituído por ato institucional: “O epigrafado [...] foi destituído pelo AI de 09-10-64 – DO nº 196, de 09-10-64”. Posteriormente, em 1969, foi aposentado do cargo de professor catedrático da Escola de Música da UFRJ, com base no AI-5, “com proventos proporcionais ao tempo de serviço”.

¹⁶⁰ Todas as informações e transcrições citadas foram extraídas do documento ARJ_ACE_63814_73, disponível no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), Fundo SNI – Agência Rio de Janeiro.

Proibido de lecionar, gravar e reger, encontrou abrigo na extinta União Soviética, onde regeu a Orquestra Filarmônica de Moscou e participou como jurado de grandes concursos internacionais de música. Foi também em Moscou que boa parte de sua obra foi editorada e preservada, enquanto no Brasil o regime militar se encarregava de retirá-lo da história. José de Lima Siqueira faleceu em 1985, no Rio de Janeiro, deixando um legado musical que permanece pouco reconhecido no país que ajudou a representar musicalmente.

Outro artista impactado pelas ações da ditadura foi Pedro Pereira dos Santos, natural de Manaus. Segundo o **ACE 1261, de 1980, da Seção de Informações da Superintendência Regional da Polícia Federal na Paraíba:**

O nominado, quando exercia o cargo de professor de canto orfeônico do colégio estadual de João Pessoa, teve seu contrato rescindido por ato governamental, datado de 05.10.64, acolhendo decisão da Comissão Estadual de Investigação e com fundamento no parágrafo 1 do artigo 7º do Ato Institucional nº 1, de 09.04.64, tendo sido suspenso seus direitos políticos por decreto publicado em 07.10.64, em razão da prática de atividades subversivas (**ARE_ACE_1261_80. Fundo SNI - Agência Recife**).

Ainda nos primeiros meses após o golpe civil-militar de 1964, o governo da Paraíba aderiu rapidamente às diretrizes repressivas do novo regime. Em abril daquele ano, o então governador Pedro Gondim criou, por meio do Decreto nº 5.340, a Comissão Estadual de Investigações, destinada a apurar condutas consideradas incompatíveis com a "segurança nacional" e com o que se definia como defesa da ordem democrática. No curto período de atuação da comissão — cerca de seis meses — diversos servidores públicos estaduais e municipais foram afastados, tiveram seus contratos suspensos ou não renovados. Entre os atingidos, estava o maestro e professor Pedro Pereira dos Santos.

Pedro Santos havia ingressado no serviço público estadual em 1958, lecionando na Escola de Música Antenor Navarro. À frente da Orquestra Sinfônica da Paraíba, também se destacou por sua proximidade com setores dinâmicos da vida cultural paraibana, envolvendo-se com iniciativas ligadas ao teatro — como o Teatro de Estudantes e o Movimento Popular de Arte — e ao cinema. Durante breve passagem pelo Rio de Janeiro, em 1959, pôde se aproximar de outros circuitos culturais, mas foi em João Pessoa, após seu retorno no ano seguinte, que consolidou sua atuação como figura influente na cena artística local, participando de atividades que incluíam literatura, cineclubes, programas de rádio e livrarias.

Mesmo com o passar dos anos, sua imagem permaneceu vinculada à militância cultural e política. Em 1980, embora eleito vice-diretor do Centro de Ciências Humanas,

Letras e Artes (CCHLA) da UFPB, foi impedido de assumir o cargo. Conforme registrado pelo relatório final da Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba, a medida teria sido motivada por informações reunidas por órgãos de vigilância do regime, que o vinculavam a reuniões de caráter político realizadas em um escritório localizado na Praça 1817, em João Pessoa, sede do PCB na Paraíba, como aponta o Relatório da Comissão Municipal da Verdade de João Pessoa.¹⁶¹ Pedro Santos também era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, o que contribuiu para que continuasse sendo alvo de desconfiança por parte das autoridades.¹⁶²

Outro episódio emblemático, também registrado pela vigilância estatal, revela como a arte, aliada a movimentos sociais e à Igreja progressista, desafiava os limites impostos pela censura durante o regime militar. Trata-se do ACE 332, de 1979, que trata do Encontro do Comitê de Continuidade das Jornadas Internacionais por uma Sociedade Superando as Dominações, realizado entre os dias 8 e 14 de julho daquele ano, no Centro de Treinamento de Miramar (CENTREMAR), em João Pessoa. Segundo o documento, o evento reuniu cerca de 90 pessoas, entre brasileiros e estrangeiros, representando 22 países, com o objetivo de “compartilhar as experiências e reflexões vividas” e discutir “perspectivas, possibilidades e modalidades de prosseguimento do trabalho [...] no sentido de libertar o homem das dominações”.

A escolha da capital paraibana como sede do encontro deveu-se à atuação da Arquidiocese da Paraíba, em especial de Dom José Maria Pires, Dom Marcelo Pinto Carvalheira e Vanderley Caixe, este último coordenador do Centro de Defesa dos Direitos Humanos, com destaque para a “ação desencadeada pelos mesmos em defesa dos rurícolas da propriedade ‘Alagamar’”. O evento, que se estendia das 7h15 às 22h, ocorreu “sob forte esquema de segurança montado”, e a triagem dos participantes ficava a cargo da Irmã Maria Dolores Cordeiro de Melo, responsável pela recepção no CENTREMAR.

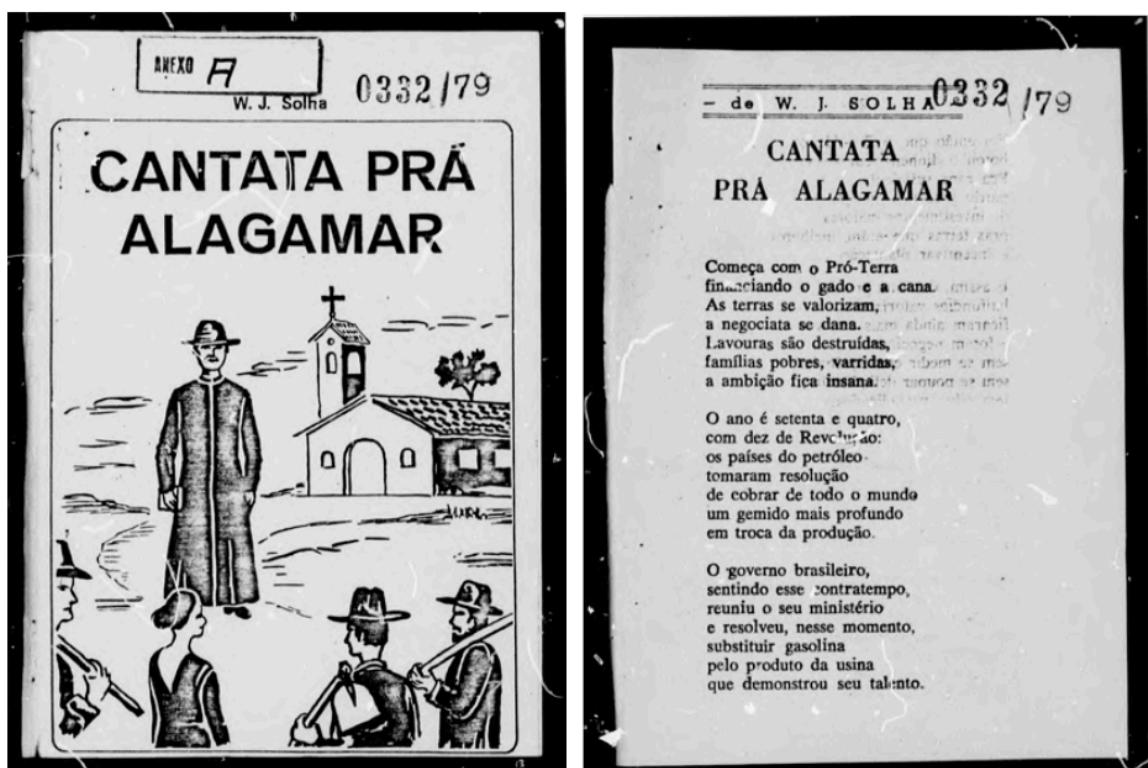
Dentre as atividades mais relevantes do encontro, destacou-se a realização, no dia 12 de julho, às 20h30, da *Cantata prá Alagamar*, na Igreja de São Francisco, em João Pessoa. O ato reuniu cerca de 500 pessoas, entre elas importantes figuras da Igreja Católica, como Dom Ivo Lorscheiter, então presidente da CNBB, Dom José Maria Pires e Dom Marcelo Pinto Carvalheira, além dos participantes das Jornadas. Dirigida pelo maestro José Alberto Kaplan,

¹⁶¹ Essa informação remete a um informe da Assessoria de Segurança e Informações da UFPB, datado de 22 de maio de 1981 (INFO nº 286).

¹⁶² As informações aqui mencionadas encontram respaldo no Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória da Paraíba (CEVPM-PB), que documenta aspectos relevantes da repressão e da resistência no estado.

que também musicou a obra, a apresentação contou com a participação de diversos corais paraibanos — incluindo o da UFPB e o do maestro Clóvis Pereira —, além de um declamador e um jogral. Segundo o dossiê do SNI, Dom José Maria Pires realizou uma “explanação sobre a apresentação da Cantata” no início do espetáculo, cuja dramaturgia, escrita por S. J. Solha, foi distribuída em quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol), permitindo que os estrangeiros acompanhassem a encenação “atentamente”, promovendo, inclusive, discussões “em vários idiomas” sobre o tema. A Cantata, que evocava a luta dos camponeses da propriedade Alagamar, foi recebida com entusiasmo e “aplaudida entusiasticamente” ao final, marcando o entrelaçamento entre arte, religiosidade e militância social no contexto da resistência cultural ao regime.

FIGURA 15: Reprodução de duas páginas do exemplar da *Cantata Prá Alagamar* anexado ao ACE 332/79, produzido pela Agência Recife do SNI.



Fonte: ARE_ACE_332_79. Fundo SNI - Agência Recife.

Composta em 1978, em João Pessoa, a obra é resultado da parceria entre o maestro argentino José Alberto Kaplan e o escritor paulista radicado na Paraíba, Waldemar José Solha, a partir de uma iniciativa do arcebispo da Paraíba, Dom José Maria Pires, que desejava dar

visibilidade à resistência dos camponeses da Fazenda Grande Alagamar, situada entre os municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix. O conflito começou após a morte do proprietário Arnaldo Araújo Maroja, em 1975, quando os novos donos da terra tentaram expulsar centenas de famílias que ali viviam há gerações, levando à mobilização de setores da Igreja Católica, movimentos populares e artistas engajados.¹⁶³

A obra tem raízes no Hino de Alagamar, composto pelo camponês Severino Izidro, e estrutura-se como uma narrativa épica construída sobre gêneros poéticos populares, como o martelo-agalopado e a gemedeira. Composta por 23 movimentos, a Cantata apresenta uma sonoridade nordestina e incorpora elementos do folclore regional — baião, xaxado e cantigas de roda —, com arranjos para flautim, cravo, órgão, cordas e percussão típica (pandeiro, triângulo e zabumba). Sua forma musical abrange narrador, jogral, solistas (soprano e tenor), coro misto e conjunto instrumental. Kaplan, então regente da Camerata Universitária da UFPB, optou por não comprometer oficialmente o grupo universitário na montagem, em razão do teor político da obra, mas contou com a adesão voluntária da maioria de seus integrantes.¹⁶⁴

As primeiras apresentações da Cantata ocorreram em junho e julho de 1979, em igrejas católicas de João Pessoa e Itabaiana, em um clima de forte tensão. A encenação mais importante foi justamente a realizada na Igreja de São Francisco, na capital paraibana — evento registrado no documento do SNI — que reuniu cerca de 500 pessoas. A presença de autoridades eclesiásticas, aliada à leitura do texto em vários idiomas por estrangeiros, garantiu certa margem de segurança diante da vigilância estatal e da censura prévia a espetáculos públicos. A escolha da Igreja como espaço para a encenação foi estratégica, ampliando o alcance da mensagem e protegendo o evento da repressão.

Desafiando frontalmente as regras da censura, a *Cantata prá Alagamar* foi gravada no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música, no Recife, e lançada no final de 1979 pela gravadora Marcus Pereira, sem ter sido submetida ao crivo da Polícia Federal. Sua circulação nacional, com reportagens e críticas em jornais e revistas de grande porte, constituiu um feito inédito para uma obra artística de teor abertamente crítico ao regime. Nesse sentido, a Cantata não apenas denunciava um conflito agrário concreto, mas também

¹⁶³ Para mais informações sobre o conflito de Alagamar, ver: CANTALICE, Dulce Maria Barbosa. **Capital, Estado e conflito: questionando Alagamar**. João Pessoa: Fiplan, 1985.

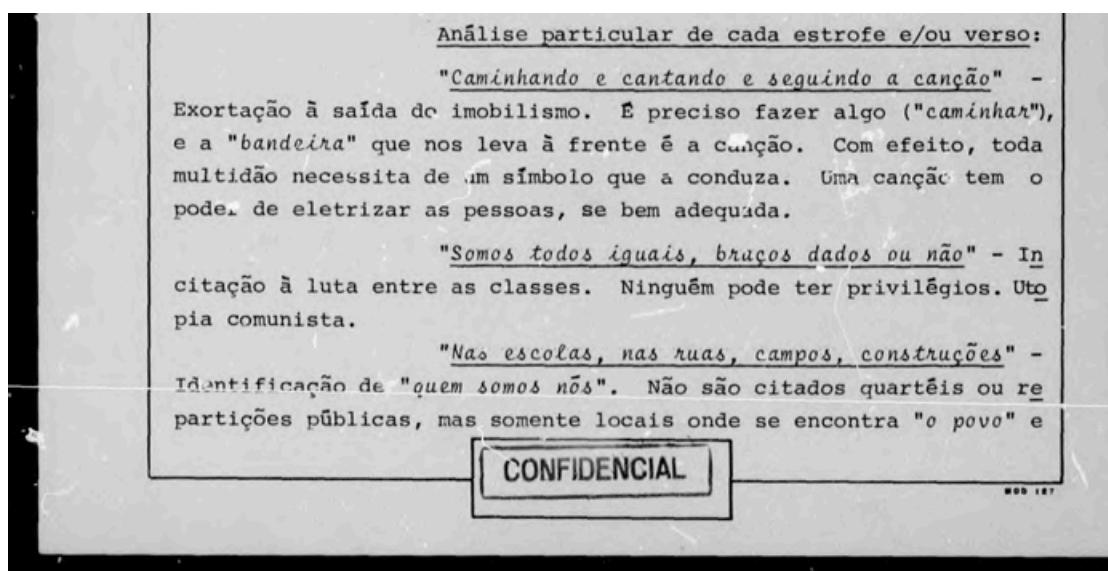
¹⁶⁴ Sobre a Cantata, ver: CABRAL, N. D. A.; SILVA, C. W. “Bem-aventurados os pacificadores”: Dom José Maria Pires e a Cantata pra Alagamar. **RELIGARE: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES DA UFPB**, v. 17, p. 617-650, 2020.

simbolizava, em sua própria existência e difusão, a possibilidade de romper os limites impostos pela censura e pelo autoritarismo.

A *Cantata prá Alagamar* tornou-se, assim, um marco da arte engajada na Paraíba, fruto da colaboração entre um maestro judeu, um escritor ateu e um arcebispo católico, e representa um testemunho artístico de resistência política, enraizado na cultura popular nordestina e voltado à transformação social. Sua dimensão simbólica ultrapassa os eventos narrados, inscrevendo-se na história da música brasileira como uma das mais importantes expressões de denúncia social e enfrentamento à ditadura militar por meio da arte.

Dois anos após o documento sobre o Encontro do Comitê de Continuidade das Jornadas Internacionais por uma Sociedade Superando as Dominações, a **Agência Central** do SNI produziu, em 1981, um dossiê que analisava uma Ordem do Dia assinada pelo Ministro da Aeronáutica por ocasião do 17º aniversário do golpe de 1964. No pronunciamento, o ministro encerrava seu discurso com o verso final da canção “*Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*” — “Quem sabe faz a hora, não espera acontecer” — dirigindo-se simbolicamente a Luiz Carlos Prestes. O gesto causou estranhamento por fazer referência a uma música censurada e associada à resistência. Embora o ministro não tenha comentado o conteúdo da letra, a Agência Central do SNI elaborou o dossiê, que detalhava a música de Geraldo Vandré estrofe por estrofe, buscando demonstrar seu potencial mobilizador contra o regime.

FIGURA 16: Trecho do ACE 15423, na parte em que é iniciada a análise da letra da canção *Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores)*.



Fonte: AC_ACE_15423_81. Fundo SNI - Agência Central.

A linguagem adotada no documento revela o esforço do regime em enquadrar o cantor — e, por extensão, a própria canção — dentro de uma lógica de subversão comunista, ao mesmo tempo em que busca reapropriar-se de seus símbolos. O documento caracteriza Vandré como autor de músicas “ditas ‘de protesto’”, cuja obra é interpretada como um instrumento de mobilização e incitação à luta de classes. A capa do álbum *Hora de Lutar* é destacada como sugestiva, por apresentar “lutadores de capoeira executando alguns movimentos”. A canção “*Aroeira*” também é mencionada como de “cunho contestatório e incitando luta de classes”. Além disso, o texto associa Vandré a uma série de episódios políticos — como a exclusão do serviço público, a assinatura de carta aberta ao presidente, a participação em comícios e festivais internacionais — sempre sublinhando sua suposta militância ideológica e o caráter subversivo de suas ações.

A análise da canção “*Caminhando*” (ou “*Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*”) ocupa parte central do documento, com um tom didático e vigilante. Os versos são esmiuçados um a um, em uma leitura que projeta sobre cada estrofe uma intenção doutrinária. Segundo o dossiê, o verso “Somos todos iguais, braços dados ou não” representaria uma “utopia comunista”, enquanto “Pelas escolas, nas ruas, campos, construções” indicaria a tentativa de excluir os militares da noção de povo. A canção seria, portanto, uma peça de agitação, com a “mensagem mais forte” resumida no refrão: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, interpretado como “apelo ao sentimento coletivista” e “insinuação simples, concisa, como devem ser as mensagens transmitidas dentro do enfoque da persistência”.

Geraldo Vandré iniciou sua trajetória artística no início dos anos 1960, inicialmente influenciado pelo movimento da Bossa Nova. Seu ingresso no Centro Popular de Cultura (CPC) se deu por meio de Carlos Lyra, que o estimulou a se politizar e a migrar do canto intimista para uma música comprometida com a construção de uma cultura nacional, popular e democrática, alinhada à luta social. O CPC buscava transformar a arte em instrumento da revolução social, e Vandré foi absorvendo progressivamente essa perspectiva.

De acordo com Oliveira (2008), sua obra pode ser dividida em três fases principais: a primeira, marcada pelo lirismo e intimismo da Bossa Nova; a segunda, em que há uma incorporação maior de elementos regionais, rurais e folclóricos, como toadas, modas de viola e frevo, com temas voltados à realidade social e à coletividade; e a terceira, em que predomina a canção de protesto, com um compromisso explícito de retratar as injustiças do campo e da cidade, especialmente na região nordestina, embora ainda mantenha traços da Bossa Nova.

A canção "*Caminhando*" (mais conhecida como "*Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*"), composta em 1968, é emblemática nesse contexto. Ela se tornou um hino espontâneo da resistência à ditadura militar, apesar de sua simplicidade melódica e textual. A música combina uma letra direta e clara, sem figuras de linguagem complexas, com uma melodia simples de fácil assimilação, o que ajudou a difundir sua mensagem de esperança e resistência. Apesar do conteúdo convocar à luta, o efeito geral da canção é mais de conforto e encorajamento do que de uma incitação imediata à ação.

Esse trabalho consolidou Vandré como símbolo da música participante e da resistência cultural ao regime, ainda que o compositor tenha negado ter sido preso ou torturado e tenha buscado, mais tarde, distanciar-se da imagem de mártir político. De acordo com Oliveira (2008), Vandré afirmava querer ser apenas um poeta e que sua obra traduzia sua poesia, não uma incitação à luta armada ou um ativismo político direto.

Esse dossier revela não apenas a preocupação do regime em monitorar e interpretar atentamente as manifestações culturais de resistência, mas também seu esforço para desacreditar e neutralizar símbolos que pudessem inspirar mobilização popular. Ao dissecar a obra de Vandré, a Agência Central do SNI buscava não só identificar ameaças ideológicas, mas também reconfigurar o significado dessas manifestações, tentando aprisioná-las na lógica da subversão para justificar a repressão e reafirmar seu controle sobre o imaginário social.

Essa estratégia de vigilância e controle simbólico, centrada na deslegitimação de artistas que expressavam descontentamento ou promoviam a reflexão crítica, não se restringia ao campo da canção de protesto mais tradicional, como a de Vandré. Ela se estendia também a expressões artísticas associadas à experimentação estética e à ruptura de padrões, como o tropicalismo. Nesse contexto, é revelador observar como o aparato repressivo tratou figuras como Gilberto Gil, cuja atuação pública combinava inovação musical, engajamento político e interlocução direta com amplos setores da juventude urbana.

Um documento produzido pela **Agência Recife** do SNI revela que o cantor e compositor baiano também esteve sob observação do aparato repressivo na Paraíba. Trata-se do **ACE 1826, de 1981**, referente a um espetáculo realizado por Gil em 24 de junho daquele ano, no Clube Astréa, em João Pessoa. Artista central no movimento tropicalista — ao lado de Caetano Veloso —, Gil já havia se tornado, desde os anos 1960, uma figura associada a manifestações artísticas de conteúdo político e inovador esteticamente.

O documento menciona que, durante o show, foram identificados casos de uso de substâncias ilícitas entre o público, e aponta que o artista teria feito convites à mobilização social, com apelos à participação em movimentos de caráter crítico ao regime. Um panfleto

foi distribuído no local, intitulado Liberdade para os jornalistas do HP¹⁶⁵, no qual se questionava a condenação de três jornalistas — Pedro de Camargo, Cláudio Cardoso de Campos e Ricardo Lessa Rodrigues — com base na Lei de Segurança Nacional. O texto também fazia duras críticas ao contexto político da época, incluindo menções ao “terrorismo organizado pelos DOI-CODIs” e à manipulação eleitoral por parte do governo (ARE_ACE_1826_81. Fundo SNI – Agência Recife).

O episódio indica como a repressão operava não apenas pelo controle direto das manifestações artísticas, mas também pela tentativa de associar comportamentos considerados desviantes — como o uso de drogas — a práticas políticas subversivas, reforçando o discurso moralizante do regime. Expressões como “viciado”, frequentemente utilizadas nos relatórios do SNI, apareciam lado a lado com termos como “comunista” ou “esquerdista”, formando um léxico da ameaça à ordem.

O conteúdo do panfleto distribuído no evento deixa evidente o grau de insatisfação presente em setores da sociedade. Nele, lê-se:

“Realmente não estamos conformados com a situação nacional, como aliás, não está todo o povo brasileiro. Como poderíamos, nós e a esmagadora maioria do país, conformar-se com o descalabro atual, com a crise econômica, com o desemprego, com as truculências cometidas contra os trabalhadores, com as perseguições à imprensa, com a impunidade do terrorismo organizado pelos DOI-CODIs, com a corrupção desenfreada, com a entrega de nossas riquezas às multinacionais, com as cínicas manobras governamentais para manipular as eleições em 82?”
(ARE_ACE_1826_81. Fundo SNI – Agência Recife).

A menção direta aos DOI-CODIs — órgãos encarregados da repressão mais violenta do período, incluindo prisões ilegais, torturas e execuções — reforça a percepção, já presente em diversos setores da sociedade civil, de que o aparelho repressivo não apenas permanecia ativo, mas simbolizava a continuidade da violência institucional num momento em que se intensificavam as pressões por abertura política.

Ainda que o engajamento político de artistas como Gilberto Gil tenha recebido atenção do aparato de vigilância da ditadura, ele não foi um caso isolado. Diversos outros nomes da música popular brasileira, a exemplo da paraibana Elba Ramalho, também estiveram sob acompanhamento do SNI, sobretudo a partir dos anos 1980, quando os ventos da abertura política se tornavam mais intensos. A presença recorrente da cantora paraibana em eventos de oposição ao regime ou de promoção de pautas democráticas, bem como o conteúdo de algumas de suas interpretações musicais, levaram os órgãos de informação a classificá-la

¹⁶⁵ Trata-se do jornal “Hora do Povo”, do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8).

como uma figura de risco simbólico, cujo alcance junto ao público poderia fomentar críticas ao regime ou reforçar discursos alternativos ao oficialismo.

O ACE 24608, produzido pela **Agência Central** do SNI, registra o show *Canta Brasil II*, ocorrido em 30 de abril de 1982, no estádio Beira-Rio, em Porto Alegre. Com patrocínio da Rede Globo e da imprensa local, o espetáculo teve a renda revertida ao Centro Brasil Democrático (CEBRADE), entidade que o dossiê associa à frente do PCB. A participação de artistas como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Nara Leão, Toquinho e Elba Ramalho conferiu ao evento não apenas visibilidade, mas também um conteúdo simbólico de contestação e solidariedade com movimentos de esquerda, tanto no Brasil quanto na América Latina. A menção, pelo SNI, ao consumo de drogas e álcool por parte do público e dos artistas, bem como à distribuição de panfletos ligados ao movimento sindical e à fundação da CUT, revela o esforço em construir uma narrativa de subversão moral e ideológica em torno daquelas manifestações. Ainda assim, o próprio relatório reconhece o êxito do evento e sua capacidade de mobilização em massa — cerca de 60 mil pessoas estiveram presentes —, o que o torna exemplar do uso da música como instrumento de ação política.

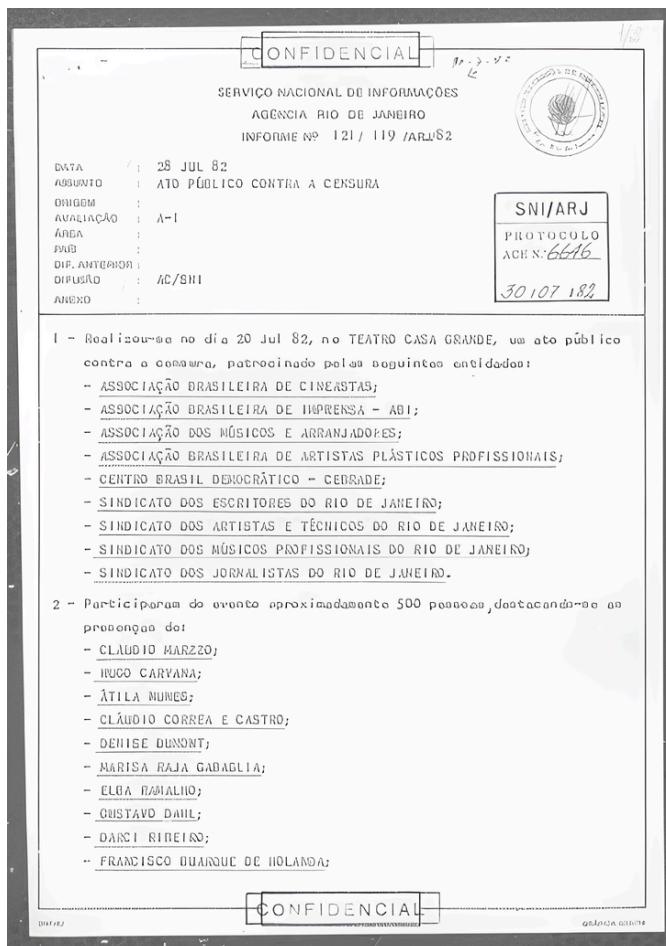
FIGURA 17: Reprodução de uma das páginas do jornal *Zero Hora* (30 de abril de 1982), incluída no Anexo I do ACE 24608. A foto mostra, da esquerda para a direita, os cantores Nara Leão, Paulinho da Viola, Elba Ramalho, Simone e Erasmo Carlos, alguns dos artistas que participaram do show *Canta Brasil II*.



Fonte: AC_ACE_24608_82. Fundo SNI - Agência Central.

Poucos meses depois, o **ACE 6646**, produzido pela **Agência Rio de Janeiro** do SNI, registra a realização de um Ato Público Contra a Censura no Teatro Casa Grande, no dia 20 de julho de 1982. O evento, que contou com o apoio de diversas entidades da sociedade civil, como a Associação Brasileira de Cineastas e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), reuniu cerca de 500 pessoas, incluindo figuras de destaque como Chico Buarque, Darcy Ribeiro e Elba Ramalho. As propostas discutidas na ocasião, como o uso simbólico da tarja preta por artistas e jornalistas, a criação de um Conselho Nacional contra a Censura e sugestões de reforma no Conselho Superior de Censura, indicam o grau de articulação de setores da cultura e da intelectualidade contra os mecanismos autoritários ainda em vigor. A participação de Elba no evento sinaliza seu alinhamento com tais pautas e sua disposição em se expor politicamente, mesmo em um contexto ainda marcado por mecanismos repressivos.

FIGURA 18: Uma das páginas do ACE 6646, produzido pela Agência Rio de Janeiro do SNI, que registra a participação de Elba Ramalho em ato público contra a censura, realizado no Teatro Casa Grande, em 20 de julho de 1982. A página passou por edição digital apenas para aprimoramento de sua nitidez.



Fonte: ARJ_ACE_6646_82. Fundo SNI - Agência Rio de Janeiro.

Dois anos depois, em 1984, com a campanha pelas Diretas Já em plena efervescência, o nome de Elba Ramalho voltou a ser citado em documentos do SNI, entre os quais o ACE 40419, que trata da organização do grande comício de 25 de janeiro, na Praça da Sé, em São Paulo. A listagem de presenças prováveis e possíveis revela a composição plural do movimento, que congregava desde líderes partidários como Lula, Miguel Arraes e Brizola, até artistas consagrados, como Fernanda Montenegro, Chico Buarque e a própria Elba. A inserção da cantora entre esses nomes evidencia não apenas sua popularidade e influência cultural naquele momento, mas também sua adesão a pautas progressistas, em especial à luta pela redemocratização por meio do voto direto para presidente. A associação entre cultura e política ganha aqui contornos explícitos, com a música e os artistas funcionando como catalisadores de mobilização social e como elo entre o campo simbólico e o engajamento prático.

Por fim, o ACE 42334, também de 1984, aponta para uma outra dimensão da atuação política de Elba Ramalho: o conteúdo das canções por ela interpretadas. A música *Nordeste Independente*, composta por Bráulio Tavares e Ivanildo Vila Nova, e incluída em uma de suas apresentações no Canecão, no Rio de Janeiro, é apontada como portadora de “protesto separatista”.

"Já que existe no Sul, este conceito
De que o Nordeste é ruim, seco e ingrato
Já que existe a separação de fato
É preciso torná-la de direito
Quando um dia isto for feito
Todos os dois vão lucrar imensamente
Começando a vida diferente
Da que a gente até hoje tem vivido
Imagine o BRASIL ser dividido
e o Nordeste ficar independente"

(AC_ACE_42334_84. Fundo SNI - Agência Central).

O trecho destacado na letra apresenta uma crítica à desigualdade regional e à desvalorização do Nordeste, imaginando a independência da região como forma de romper com a lógica discriminatória imposta por centros hegemônicos do Sul e Sudeste. A declaração final de Elba no show — “Povo do meu Brasil, políticos brasileiros: não pensem que vocês nos enganam, porque nosso povo não é besta” — reforça o tom crítico da performance. O documento relata que a censura vetou a execução pública da música em rádios e televisões, mas admite a dificuldade de controlar sua circulação, especialmente diante da crescente popularidade da cantora. Assim, a interdição da canção revela tanto os limites do controle estatal em uma conjuntura de abertura quanto a persistência do Estado em tentar sufocar manifestações culturais que, ainda que simbólicas, colocavam em xeque a narrativa oficial sobre unidade nacional e desenvolvimento.

Reunidos, os quatro documentos permitem traçar um perfil político-cultural de Elba Ramalho nos anos finais da ditadura, revelando seu engajamento com a pauta democrática, sua vinculação a eventos promovidos por organizações de esquerda e sua disposição em vocalizar, por meio da arte, críticas às desigualdades sociais e regionais do país. Ao lado de outros artistas que desempenharam papel fundamental naquele contexto, sua trajetória expressa a potência da música popular como forma de resistência simbólica, instrumento de mobilização e denúncia, e espaço privilegiado de afirmação identitária e política.

3.4 Artes Plásticas: uma presença discreta no panorama da repressão

Em contraste com as outras manifestações artísticas abordadas, para as quais foram identificados vários documentos produzidos pelo SNI, no campo das artes plásticas localizamos apenas um registro. A existência desse único documento não permite afirmar que houve vigilância sistemática sobre essa área, tampouco exclui a possibilidade de que outros registros ainda não tenham sido encontrados. Isso porque o documento em questão trata, sobretudo, de um relatório de atividades de uma organização, no qual uma exposição de arte figura como uma das ações realizadas, e não como objeto específico de controle direto. Ainda assim, sua análise é relevante tanto pelo caráter inédito do material quanto pelo que pode revelar sobre as prioridades da atuação do SNI.

O documento, **ACE 3284**, foi produzido em **1982** pela **Agência Recife** do SNI, com base em informações da Agência do Rio de Janeiro, e refere-se ao Centro de Defesa dos Direitos Humanos/Assessoria e Educação Popular (CDDH/AEP), sediado em João Pessoa. Trata-se de um relatório das atividades referentes ao ano de 1981, no qual constam as principais frentes de atuação da entidade, incluindo assessoria jurídica, apoio a movimentos populares, atividades educacionais, culturais e articulação com outras organizações do Nordeste. O relatório inicia-se com um poema em homenagem a Zé Silvino, camponês assassinado naquele ano, evidenciando o tom engajado da publicação e sua ênfase na mobilização popular.

Mataram você
 Para calar sua voz
 Para que você não esteja
 Nunca mais entre nós.
 Mas na memória do seu povo
 E na lembrança de sua gente
 Sua voz permanece
 Como uma boa semente.
 Semente que há de germinar
 Na terra que lhe viu nascer
 Que viu seu sangue correr
 Suas idéias não de ficar.
 Essas idéias vão crescer
 Crescer e se multiplicar
 Espalhar-se por todos os campos
 Do sertão até o mar.
 Do campo às cidades
 O povo vai se unir
 E este sistema de exploração
 Um dia há de cair.
 A luta pela terra
 Continua e cresce de verdade

Acrescida de outras bandeiras
Por mais PAZ, PÃO e LIBERDADE.
(De J. de Sousa , companheiro
de Zé Silvino, camponês morto
na luta em 1981)
(ARE_ACE_3284_82. Fundo SNI - Agência Recife).

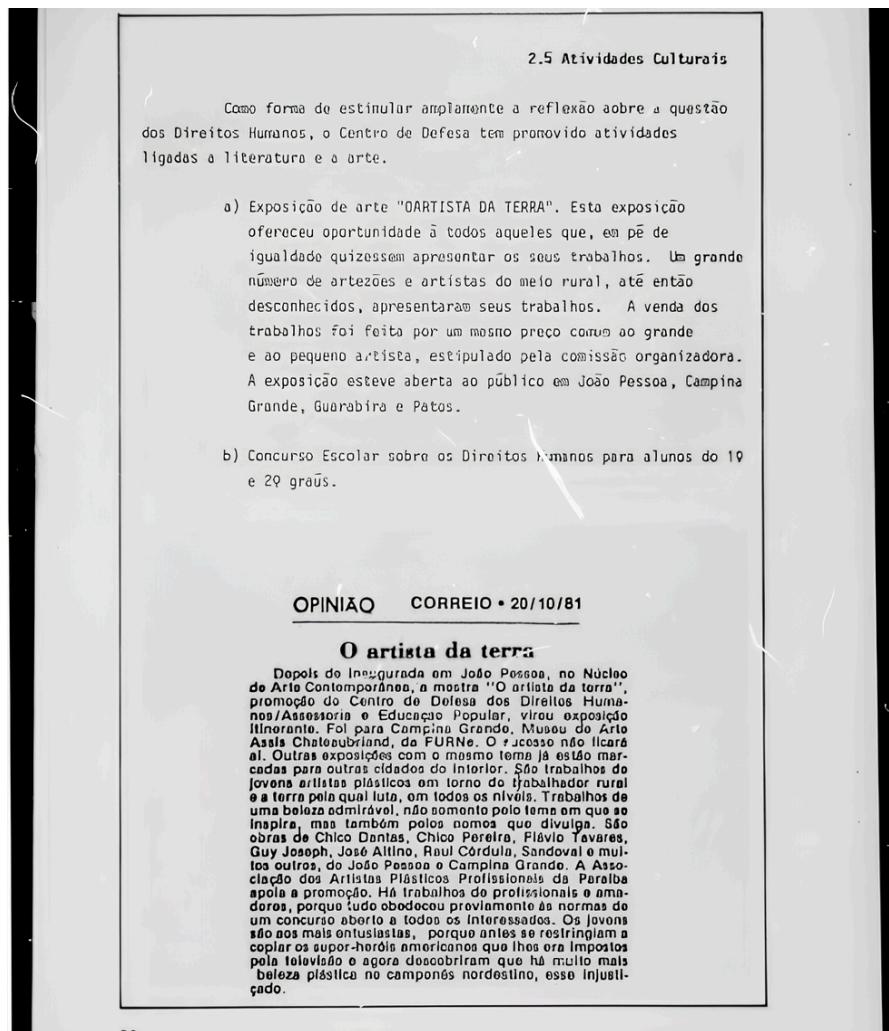
Criado em julho de 1980, a partir de um desdobramento do CDDH — vinculado à Arquidiocese da Paraíba — por iniciativa de Vanderley Caixe, no contexto da luta contra a expulsão de famílias da Fazenda Mucatu, na zona da mata paraibana, agravada pela modernização da agricultura e pela expansão da monocultura da cana-de-açúcar, o CDDH/AEP assumiu desde o início um papel central na defesa jurídica dos trabalhadores rurais e na mobilização para que os sindicatos retomassem seu caráter combativo, fragilizado desde o golpe de 1964. Com o tempo, o Centro ampliou sua estrutura e transformou-se em entidade civil com participação plural e forte enraizamento nos movimentos populares.

Entre as ações mencionadas no relatório, constam duas atividades culturais promovidas pela entidade, entre elas a exposição itinerante “*O Artista da Terra*”, que percorreu João Pessoa, Campina Grande, Guarabira e Patos. Reunindo obras de artistas profissionais e amadores, do campo e da cidade — como Chico Dantas, Flávio Tavares, Guy Joseph, Raul Córdula, entre outros —, a mostra teve apoio da Associação dos Artistas Plásticos Profissionais da Paraíba e ofereceu espaço para a expressão estética de jovens até então marginalizados do circuito artístico, valorizando temas como o trabalhador rural e a luta pela terra. Embora não tenha sido objeto de vigilância específica, sua presença no documento da entidade, reproduzido integralmente pelo SNI, indica como manifestações artísticas de viés popular e engajado podiam, mesmo que de forma indireta, entrar no radar do aparato repressivo.

Segundo nota publicada no *Correio da Paraíba*, também transcrita no relatório, a mostra teria promovido uma inflexão nos repertórios simbólicos dos jovens artistas, que passaram a encontrar na realidade social local o eixo central de sua criação, em contraste com modelos impostos pela televisão. Ainda que a exposição figure como uma entre várias atividades do Centro, seu registro permite inferir a atenção dos órgãos de segurança ao potencial mobilizador das artes visuais, sobretudo quando vinculadas à denúncia social e à organização popular.

FIGURA 19: Folha do relatório de atividades de 1981 do Centro de Defesa dos Direitos Humanos/Assessoria e Educação Popular (CDDH/AEP), sediado em João Pessoa, na qual são listadas as atividades culturais promovidas pela entidade naquele ano. Dentre elas destacam-se: a) a exposição itinerante *O Artista da Terra*; b)

um concurso escolar sobre os Direitos Humanos voltado a alunos do 1º e 2º graus. Abaixo, reprodução da matéria publicada no *Correio da Paraíba*, em 20 de outubro de 1981, sobre a realização da exposição.



Fonte: ARE_ACE_3284_82. Fundo SNI - Agência Recife.

Dessa forma, o documento reforça a compreensão de que, mesmo áreas possivelmente menos visadas pelo aparato repressivo, como as artes plásticas, podiam ser monitoradas sempre que suas práticas se articulassem com discursos de contestação e engajamento político. Essa hipótese se baseia na ideia de que, ao contrário da música, do cinema e do teatro — linguagens de maior difusão e assimilação —, as artes plásticas atuam com códigos e linguagens menos imediatos, o que pode ter dificultado sua apreensão pelos mecanismos tradicionais de censura e repressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos expor a construção autoritária da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964, focando em um dos seus principais aparatos: a rede de vigilância, sobretudo no órgão principal dessa cadeia, o SNI. Assim, ao longo do nosso primeiro capítulo, apresentamos brevemente como se deu a entrada dos militares no poder, a partir da ocupação do principal cargo do Poder Executivo, a Presidência da República, que, no decorrer de 21 anos, foi ocupada por cinco nomes do alto escalão militar: Humberto de Alencar Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo. Com condutas diferenciadas — ora ditas “mais moderadas”, ora ditas “mais duras” —, esses nomes ajudaram a erguer um tipo de Estado pautado pela repressão sistemática contra aqueles que, em maior ou menor grau, mostravam-se diferentes dos seus ideais de nacionalismo e desenvolvimento para com o Brasil.

Contra esses indivíduos, severas medidas foram tomadas, como a perseguição por meio da chamada comunidade de informações — rede comandada pelo SNI —, onde nomes de diversas pessoas foram fichados como agitadores, comunistas, esquerdistas, entre outras definições, cujo foco central era, resumidamente, taxá-las como inimigas do regime e, contra elas, iniciar uma caçada escrupulosa. Caçada essa que atingiu vários grupos de pessoas, como políticos, camponeses, religiosos, intelectuais e, não menos importante, artistas — figuras sobre as quais focamos neste trabalho.

Para tanto, buscamos, antes de trabalhar com a documentação do SNI sobre essas figuras, apresentar, em nosso segundo capítulo, a cena cultural paraibana durante todo o período da ditadura, para que fosse possível não apenas notar semelhanças ou diferenças com o que acontecia no panorama cultural nacional, mas também identificar pessoas, eventos e instituições culturais que marcaram aquele período e que poderiam estar presentes nos dossiês produzidos pelo Serviço. Como dissemos em nossa Introdução, a montagem desse panorama não foi fácil, uma vez que quase não existem trabalhos sobre e/ou que abarquem esse tema, o que nos fez recorrer ao periódico mais antigo em circulação no estado da Paraíba, o jornal *A União*, para que, com ele e por meio desses poucos trabalhos acadêmicos, pudéssemos construir essa cena cultural paraibana entre 1964 e 1985.

Assim, concretizada essa cena — envolvida por nomes como Archidy Picado, Raul Córdula, Carlos Aranha, Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, Dida Fialho e Livardo Alves; por instituições como o NAC, NUDOC e NTU; e por eventos como o I EPMMPB, I

FENAT e I FENATA —, voltamo-nos ao nosso terceiro e último capítulo, direcionado ao trabalho com os documentos do Fundo SNI. Com esse fundo, pesquisamos e selecionamos documentos que abordavam, direta ou indiretamente, artistas e eventos das quatro expressões artísticas: teatro, música, cinema e artes plásticas. Com esses dossiês, pudemos observar, além dos nomes que foram fichados pelo órgão, a organização dos documentos, com cabeçalhos contendo campos como Assunto, Origem, Sigilo etc., e os seus modos de escrita.

Ainda que diferentes órgãos compusessem a comunidade de informações e diferentes pessoas (no que se refere a aspectos físicos e mesmo formacionais) ocupassem o cargo de agentes de informações, a ideologia que os permeava era a mesma: a luta contra o perigo vermelho. Essa mesma ideologia, portanto, fez com que houvesse familiaridades na redação desses documentos, repletos de estratégias discursivas orientadas, em síntese, para a inculpação. Da vida dessas pessoas vigiadas, tais agentes buscavam colher informações que, somadas, constituíam, para eles, o que era a representação de perigos para a segurança nacional, segundo os princípios de um regime que englobava, entre outros, a manutenção de uma sociedade una, longe de convicções externas e alheias.

Pudemos observar isso nos documentos trabalhados em nosso capítulo final, que envolveram, por exemplo, filmes com temáticas subversivas reproduzidos em João Pessoa; cineastas com atuações ligadas ao Partido Comunista na Paraíba, como Vladimir Carvalho e Linduarte Noronha; e cantores interpretando músicas com temáticas separatistas e em prol da resistência imediata e coletiva contra a ditadura.

Desse modo, embora com um número menor de documentos encontrados sobre a temática da cultura paraibana em relação àqueles produzidos pelo SNI sobre o campo político paraibano (Soares, 2020), por exemplo, acreditamos que, em nenhum momento, a nossa análise sobre a vigilância do SNI à cultura paraibana foi afetada. É do ofício do historiador a busca por trabalhar, da melhor forma, com suas fontes, extraindo delas não apenas o máximo de informações, mas também comparando-as com o que advém de outras fontes. E foi isso que buscamos fazer ao longo desta dissertação.

Portanto, Vigiar, Informar e Reprimir: A mira do Serviço Nacional de Informações sobre a Cultura Paraibana (1964-1985) buscou demonstrar que o campo cultural da Paraíba, assim como os de grandes centros urbanos, também foi objeto de observação e controle por parte dos órgãos de vigilância da ditadura militar. Mais do que indicar a presença dessas ações, o trabalho procurou evidenciar o entrelaçamento entre *vigiar*, *informar* e *reprimir* como dimensões articuladas de uma mesma lógica repressiva. Vigiar significava recolher informações por meio da atuação de agentes infiltrados ou da escuta sistemática das

atividades culturais. Informar consistia na produção de dossiês a partir dessas informações, classificando indivíduos e grupos como “agitadores” ou “esquerdistas”. A partir daí, entrava em cena a repressão: os documentos produzidos serviam para justificar perseguições, impedir nomeações para cargos públicos e impor constrangimentos diversos àqueles que foram alvo da vigilância. Além disso, o próprio ato de espionagem já operava como forma de intimidação e cerceamento da liberdade de expressão.

REFERÊNCIAS

Fontes

BRASIL. Serviço Nacional de Informações (SNI). **Fundo Serviço Nacional de Informações (SNI)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

Periódicos

A UNIÃO (João Pessoa, PB). João Pessoa: Empresa Paraibana de Comunicação, 1964-1985. Coleção consultada na sede do jornal *A União*.

Bibliografia

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1989.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos EMBRAFILME. **Alceu (PUCRJ)**, v. 8, p. 173-183, 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf. Acesso em: 02 abr. 2025.

ANDRADE, Fabiana Oliveira. A estrutura do Serviço Secreto na ditadura militar: a formação dos agentes secretos na Escola Nacional de Informações. **Em tempo de Histórias (PPGHIS/UnB)**, n.º 24, Brasília, Jan-Jul 2014, pp. 120-138. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/14829/13150>. Acesso em: 10 dez. 2023.

ANDRADE, Valéria. A força das anáguas: matizes da hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: **Reflexões sobre cena** / Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (organizadores). Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

ANTUNES, Priscila C. B. **SNI e ABIN: Uma Leitura da Atuação dos Serviços Secretos Brasileiros ao longo do Século XX**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 2001.

ARAÚJO FILHO, Arôdo Romão de. **O “milagre” da Paraíba: a construção do I Festival de Inverno de Campina Grande (1976)**. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2018.

BAFFA, Ayrton. **Nos porões do SNI**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989

BAGGIO, Eduardo Túlio. O Pensamento Realista e Humanista de Linduarte Noronha. **Revista Científica/FAP**, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1412/766>. Acesso em: 21 abr. 2025.

BARROS, José d’Assunção. “História Social e retorno do político”. In: SCHURSTER, Karl; SILVA, Giselda Brito; MATOS, Júlia Silveira. **Campos da Política – Discursos e Práticas**. São Paulo: LP – Books, 2012.

BAUER, Caroline Silveira.; GERTZ, René E. “Fontes sensíveis na história recente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orga.) **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015.

BECHARA, G. N.; RODRIGUES, H. W. Ditadura militar, atos institucionais e Poder Judiciário. **Justiça do Direito (UPF)**, v. 29, p. 587-605, 2015. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rjd/article/view/5611/3826>. Acesso em: 12 jan. 2024.

BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp. 349-363.

BOBBIO, Norberto. **Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

BONET, Luciano. Anticomunismo. In: BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.) **Dicionário de Política**. Brasília: Editora da Unb, 1998. pp. 34-35.

BORGES, Nilson. “A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares”. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.) **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, vol. 4), pp. 13-42.

CABRAL, N. D. A.; SILVA, C. W. “Bem-aventurados os pacificadores”: Dom José Maria Pires e a Cantata pra Alagamar. **RELIGARE: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES DA UFPB**, v. 17, p. 617-650, 2020.

CANTALICE, Dulce Maria Barbosa. **Capital, Estado e conflito: questionando Alagamar**. João Pessoa: Fiplan, 1985.

CATOIRA, Thaís. **Informação e arte: memórias e representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea na Paraíba**. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

CAVALCANTE, R. M. B. Polícia Civil e Serviço Reservado da PM: campo de tensões. **Confluências**, v. 16, p. 85-105, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/confluencias/article/view/34472/19875>. Acesso em: 21 dez. 2024.

CHAVES, A. P. D. Peça teatral “Trate-me Leão” e a juventude urbana da década de 1970. In: 31º Simpósio Nacional de História: História, Verdade e Tecnologia, 2021, Rio de Janeiro. **Anais do 31º Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021. v. 1. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2024-07/1721278800_d40270d9f06b3ec15d62612bd52e7821.pdf. Acesso em: 18 mai. 2024.

CHIRIO, Maud. **A política nos quartéis: revoltas e protestos de oficiais na ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório**. Brasília: CNV, 2014, V. 1, 976p. Disponível em: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 04 nov. 2023.

COSTA, Matheus Pereira da. **O estado da Paraíba na mira do Serviço Nacional de Informações (SNI): sindicatos urbanos sob vigilância (1979-1987)**. 2023. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

D'ARAÚJO, Maria Celina; JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 14-51.

DIAS, Elissandra Maria Costa Dias. **Vigilância e controle: atuação do SNI sobre a comunidade acadêmica da Universidade Federal da Paraíba (1964-1985)**. 2021. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

EGYPTO, Diogo José Freitas do. **“Não é a antimúsica, é a música em movimento!”: uma história do grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004)**. 2015. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FEITOSA, André Fonseca. **Documentário e Cultura Histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê (1971)**. 2014. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lúcia de Almeida Neves (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964 - 1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, Olga Larissa Vieira. **"Onde termina a justiça social e começa a subversão?" Igreja católica progressista e movimentos sociais no campo sob a vigilância do SNI na Paraíba (1975-1985)**. 2020. 266 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. **Topoi (Online): revista de história**, v. 3, p. 251-286, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/HK5PxXm9dSBk9NKvt7P9kJq/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 07 fev. 2025.

_____. **Como eles agiam: Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização**. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, v. 4, p. 135-178.

FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de M; ARAUJO, Maria Paula; QUADRAT, S. V (Orgs). **Ditadura e Democracia na América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2008. v. 1.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio: A história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula (1927-2005)**. Rio de Janeiro: Record, 2005, 577p.

FREITAS, M. A. "Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns - notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro". In: **Texto**, Porto Alegre, v. 01, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3639/4440>. Acesso em: 17 jul. 2024.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. **Dimensões: Revista de História da UFES**, v. 32, p. 79-110, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/8319/5902>. Acesso em: 07 fev. 2025.

GARCIA, Vitor. Os documentos da comunidade de informações e segurança nos anos ditatoriais (1964–1985): uma análise crítica. In: STAMPA, Inez Terezinha; SÁ NETTO, Rodrigo de (Org.). **Arquivos da repressão e da resistência: comunicações do I Seminário Documentar a Ditadura**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2013. p. 146–153. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes-1/ArquivosdaRepressoedaResistencia.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2025.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Expedito Pedro. **O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba**. João Pessoa: Ideia, 2014.

ISHAQ, Viven; FRANCO, Pablo E.; SOUSA, Teresa E. de. **A escrita da repressão e da subversão, 1964-1985**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

JOFFILY, Mariana. A “verdade” sobre o uso dos documentos dos órgãos repressivos. **Dimensões**, Vitória, v. 32, 2014, p. 2-28. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/8316/5899>. Acesso em: 5 jun. 2025.

_____. Direito à informação e direito à vida privada: os impasses em torno do acesso aos arquivos da ditadura militar brasileira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/t5ysKQMnC94MRBKWnvsGBvb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 jun. 2025.

JULLIARD, Jacques. A Política. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novas Abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 180-196.

LAGOA, Ana. **SNI: como nasceu, como funciona**. São Paulo Brasiliense, 1983.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos).

LE GOFF, Jacques. “A Política Será Ainda A Ossatura Da História?”. In LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983, p.221-242.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 113–153.

LUSTOSA, Victor Soares. **Onde cantam as cigarras: os festivais de arte de Areia e a problemática da cultura brasileira nos anos 1970**. 2017. 203 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

MAIA, T. A. **Os Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. 1. ed. São Paulo: Instituto Itaú Cultural/ Iluminuras, 2012. v. 1. 236p .

MARTINS FILHO, João Roberto. **O Palácio e a Caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)**. São Carlos-SP: Editora da UFSCar, 1995.

_____. Tortura e ideologia: os militares brasileiros e a doutrina da *guerre révolutionnaire* (1959–1974). In: SANTOS, C. M.; TELLES, E.; TELLES, J. de A. (Orgs.). **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**, volume I. São Paulo: Hicitec, 2009, p.182.

MATTEUCCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (orgs.) **Dicionário de Política**. Brasília: Editora da Unb, 1998. pp. 1114-1116.

MENDES, C. F. O teatro, a besteira e a cultura da crítica. In: **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT)**, 2009, Salvador. V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT). Salvador: Programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade, 2009.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar – cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, 448 p.

_____. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109 - 137, jan./mar. 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018109/8070>. Acesso em: 26 jun. 2025.

_____. **Em guarda contra o perigo vermelho. O anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

_____. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **Cultura Política na História: Novos Estudos**. Belo Horizonte: Argumentum, 2009, pp. 13-37.

NAPOLITANO, M. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141/1280>. Acesso em: 02 mar. 2024.

_____. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia da cultura brasileira antes do Golpe de Estado de 1964. **História Unisinos**, v. 18, p. 418-428, 2014. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2014.183.01/4367>. Acesso em: 13 mar. 2024.

_____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas (UNICAMP)**, v. 37-38, p. 25-56, 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670/8967>. Acesso em: 26 mar. 2024.

_____. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. (Coleção Entr(H)istória).

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 0, p. 35, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/SKxjtDKT4NWvxCvprS5WQsD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr. 2024.

_____. “Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1969). In FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão. **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (As esquerdas no Brasil, Vol. 2), pp.587-617.

_____. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. **Estudos Avançados**, v. 28, p. 41-58, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/6jkqB5cLmBpXN4Jm8kt7QHj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 03 set. 2025.

. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**. 1ed. Bauru: EDUSC, 2004, v. 1, p. 203-216.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA (IMPRESSO)**, São Paulo, v. 18, n.35, p. 53-75, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QzhptqD6H8fdCnkms36Gx7H/?lang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2024.

NASCIMENTO, Talita Hanna Cabral. **Do fragmento à reorganização: movimento estudantil da UFPB (1975-1979)**. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

OLIVEIRA, F. A. Vandrê: o mito que só queria ser poeta. In: CITTADINO, Monique; GONÇALVES, Regina Célia. (Org.). **Historiografia em diversidade: Ensaios de História e Ensino de História**. 1ed. Campina Grande: Editora Universitária/UFCG, 2008, v. 1, p. 241-262.

PADRÓS, Enrique Serra. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In FICO, Carlos. *et al.* **Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 152.

PARAÍBA. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba. **Relatório final/ Paraíba**. Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba; Paulo Giovani Antonino Nunes. *et al.* João Pessoa: A União, 2017, 748p.

PATRIOTA, Rosangela. Ruth Escobar e a cena teatral da década de 1970 - exercícios de liberdade e práticas de resistência. In: MENEZES, Lená Medeiros de; PAGNOTTA, Chiara. (Org.). **Pontes Europa e América (XIX - XXI) - Histórias de migrações e mobilidades**. 1ed. Rio de Janeiro: LABIMI - UERJ, 2018, v. 1, p. 203-222. Disponível em: <https://ojs.latic.uerj.br/ojs/index.php/PEAL/article/view/132/77>. Acesso em: 03 mai. 2025.

PRADO, L. C. D.; EARP, F. S. S. O “milagre” brasileiro. Crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 224-253.

QUADRAT, Samantha Viz. A preparação dos agentes de informação e a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). **VARIA HISTÓRIA**, Belo Horizonte, vol. 28, no 47, jan/jun 2012, 23p. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/6KjwJ5V5XB3NsVwBpvDVRXr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 dez. 2023.

REIS, J. C. O lugar da teoria-metodologia na cultura histórica. In: OLIVEIRA, Carla Mary S.; MARIANO, Serioja Rodrigues Cordeiro. (Org.). **Cultura histórica e ensino de história**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014, p.p 11-38.

RÉMOND, René. “Uma história presente”. In RÉMOND, René. (Org.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996, pp. 13-36.

REZNIK, Luís. **Democracia e segurança nacional: a polícia política no pós-guerra**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

RIDENTI, M. S. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 110-145.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2a. ed. rev. e ampl.. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 450p.

SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral. **Entre práticas e representações: O Centro Estudantil Campinense como espaço de formação (1948-1964)**. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2015.

_____. **O Centro Estudantil Campinense: práticas educacionais, culturais e políticas em Campina Grande-PB (1945-1964)**. 2020. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

SILVA, Rosa Maria Carlos e. **A arte censurada: teatro e ditadura no Estado da Paraíba nos anos de 1964 a 1988**. 2014. 202 f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

SOARES, Maria Tereza Dantas Bezerra. **A política paraibana vigiada: políticos e militantes sob os olhos do SNI (1964-1985)**. 2020. 229 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

SOUZA, Amilton Justo de. **É o meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)**. 2010. 327 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

SOUZA, Leandro Cunha de. **Cinema direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real**. 2016. 119 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

TEIXEIRA DA SILVA, F.C. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org.). **O tempo do regime autoritário [recurso eletrônico]: ditadura militar e redemocratização Quarta República (1964-1985)**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, pp. 335-378.

VACCARI, Pedro Razzante. “Foi numa noite calmosa”: por uma interpretação das Oito Canções Populares Brasileiras de José Siqueira sob uma perspectiva sócio-histórica. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM**, 2., 2012, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2012. p. 1639-1647. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2591/1919>. Acesso em: 13 mai. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.