



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI**  
**CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**DANIELLE CRISTINA RIBEIRO BRITO**

**O ÚLTIMO ATO:**  
**O TEATRO BRASILEIRO, A CENSURA E A RESISTÊNCIA CULTURAL DE**  
**JOAQUIM LOPES SARAIVA**

**PARNAÍBA-PI**

**2025**

**DANIELLE CRISTINA RIBEIRO BRITO**

**O ÚLTIMO ATO:  
O TEATRO BRASILEIRO, A CENSURA E A RESISTÊNCIA CULTURAL DE  
JOAQUIM LOPES SARAIVA**

Artigo apresentado à Universidade Estadual do Piauí, Campus Professor Alexandre Alves de Oliveira - Parnaíba, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Augusto dos Santos Ribeiro

**PARNAÍBA-PI  
2025**



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI  
CONSELHO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO  
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA  
COORDENAÇÃO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA



**ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
(conforme RESOLUÇÃO CEPEX 014/2011 de 13 de maio de 2011)

Aos vinte e quatro dias do mês de junho de dois mil e vinte e cinco, às 10 horas, na sala virtual do Google Meet <<https://meet.google.com/wei-kwfm-vja>>, na presença da banca examinadora, presidida pelo professor **Felipe Augusto dos Santos Ribeiro** e composta pelos seguintes professores membros: **Flávia Ribeiro Veras** e **Idelmar Gomes Cavalcante Junior**, a aluna **Danielle Cristina Ribeiro Brito** apresentou o Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) na graduação de Licenciatura em História, como elemento curricular indispensável à colação de grau, tendo como título: **O Último Ato: o teatro brasileiro, a censura e a resistência cultural de Joaquim Lopes Saraiva**. A banca examinadora reunida em sessão reservada deliberou e decidiu pela aprovação da candidata. Eu, professor Felipe Augusto dos Santos Ribeiro, na qualidade de presidente da banca lavrei a presente ata que será assinada por mim, pelos demais membros e pela aluna apresentadora do trabalho.

Obs.: A banca examinadora atribuiu a nota 9,0 ao referido TCC.



Documento assinado digitalmente

FELIPE AUGUSTO DOS SANTOS RIBEIRO

Data: 24/06/2025 23:16:51-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

Prof. Dr. Felipe Augusto dos Santos Ribeiro  
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)  
Presidente da Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente

FLAVIA RIBEIRO VERAS

Data: 02/07/2025 02:06:39-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Flávia Ribeiro Veras  
Instituto Federal do Pará (IFPA)  
Membro da Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente

IDELMAR GOMES CAVALCANTE JUNIOR

Data: 25/06/2025 12:44:49-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

Prof. Dr. Idelmar Gomes Cavalcante Junior  
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)  
Membro da Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente

DANIELLE CRISTINA RIBEIRO BRITO

Data: 01/07/2025 09:21:42-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

Danielle Cristina Ribeiro Brito  
Discente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

---

Av. Nossa Senhora de Fátima, 1350 – Bairro de Fátima – Parnaíba-PI – CEP 64202-220  
Fone: (86) 3321-1800 – E-mail: [historia@phb.uespi.br](mailto:historia@phb.uespi.br) – Site: <https://uespi.br/>

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas passaram na minha vida para que esse trabalho se concretizasse. Gostaria de começar agradecendo ao professor Felipe Augusto dos Santos Ribeiro, por aceitar essa empreitada com paciência e muito conhecimento; ao professor Idelmar Cavalcante Gomes, que começou esse projeto comigo e, com seu rico conhecimento em teatro e paciência, me apoiou; ao Saraiva, que topou dividir suas experiências e material para pesquisa, sempre me recebendo com carinho em sua casa e teatro, me apresentando um pouco do seu mundo de teatrólogo; aos meus amigos de graduação, que me fizeram manter as forças para concluir essa etapa da minha vida: Gabriele, Viviane, Nathan, Andreia, Luana e todos que participaram comigo dessa graduação; ao nosso grupo do WhatsApp (Operárias), que se formou em 2019, um trabalho que até hoje se mantém de pé e onde dividíamos as alegrias e tristezas da graduação; aos meus pais, Antonia Alves Ribeiro e Clodomir dos Santos Brito, que me deram apoio emocional, amor, carinho e ajuda financeira para me manter em outra cidade por tantos anos; à minha madrinha Jesus Ribeiro e à minha tia Izaura Ribeiro, que por muitas noites me esperaram chegar tarde da faculdade, me apoiaram e me incentivaram a não desistir; à minha vó Raimunda Ribeiro, que eu amava muito e que já não reside mais nesse plano e sempre brincava comigo, perguntando se eu já estava indo para a escola de novo; aos meus outros avós, Clodovel e Ana Maria, que eu amo muito, me apoiaram e me deram carinho; à minha tia Luciana, que sempre estava disposta a me ajudar; à minha amiga de longa data, Eduarda Santos, que mesmo à distância estava sempre se fazendo presente, me dando conselhos e amor, e não me deixando desistir; à minha amiga Pamela, que, mesmo longe, sempre me deu conselhos e apoio; ao meu amigo Sávio Medeiros, que morou comigo e estava sempre me alegrando e me dando carinho em momentos difíceis; aos meus amigos Teobaldo e Nathany, conterrâneos e vizinhos queridos; à minha namorada Mirna Beatriz, que dividiu comigo os anseios e incertezas da graduação, sempre me acalmando e trazendo amor e carinho para minha vida; aos meus pets, Pixana, Bildo e Leleco, que em noites de trabalho sempre estavam comigo, me trazendo paz e amor; a todos os professores do curso, Danilo, Mary, Fernando, Yuri que contribuíram para a minha formação. Obrigada, de verdade, a todos que sempre estiveram comigo e acreditaram na minha capacidade.

## **O Último Ato: o teatro brasileiro, a censura e a resistência cultural de Joaquim Lopes Saraiva**

Danielle Cristina Ribeiro Brito

**RESUMO:** O artigo analisa o teatro brasileiro no contexto da ditadura militar e a trajetória do teatrólogo piauiense Joaquim Lopes Saraiva, bem como as dificuldades encontradas ao longo dos anos no cenário do teatro brasileiro em meio aos obstáculos, particularmente quando migrou para Brasília, Distrito Federal (DF). Um dos períodos que atravessa a carreira de Saraiva é o período da ditadura militar (1964-1985). Esse período marcado pela censura deixou marcas nas produções artísticas da época e nos meios de comunicação. As peças teatrais que surgiram nessa época começaram a ser censuradas, já que muitas delas tinham o objetivo de denunciar as repressões do governo que anulavam o direito de expressão. Joaquim Saraiva foi um dos sujeitos que sofreu com a grande repressão da censura em sua vida e em suas produções artísticas. Através de uma abordagem que dialoga com a trajetória artística de Saraiva e o cenário do teatro brasileiro, busca-se compreender a resistência cultural desse teatrólogo, que mesmo após retornar ao Piauí por questões de saúde vive a postergar o seu “último ato”: inaugurou um teatro na cidade de Parnaíba em 2018 e segue resistindo na trincheira cultural.

**Palavras-chave:** Teatro Brasileiro; Ditadura Militar; Joaquim Lopes Saraiva; Parnaíba–PI.

### **Introdução**

No Brasil, o teatro passou por diversas transformações ao longo das décadas, sempre incorporando em seus debates questões culturais e políticas do país. Contudo, foi durante o período da ditadura militar (1964–1985) que o teatro brasileiro viveu um intenso embate entre a censura e a luta pela liberdade de expressão.

Esta pesquisa analisa a trajetória de vida e a carreira artística de Joaquim Lopes Saraiva, teatrólogo piauiense, como uma via para compreender os desafios de se profissionalizar no teatro brasileiro em meio à repressão e às dificuldades estruturais do país. A escolha de Saraiva como objeto de estudo se justifica não apenas pela relevância de sua produção cultural, mas também pela escassez de registros acadêmicos que valorizem artistas de fora dos grandes centros urbanos. Seu percurso ilustra de forma exemplar as tensões vivenciadas pelo golpe militar de 1964.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota a história oral como eixo central, a partir de uma entrevista semiestruturada realizada com Joaquim Lopes Saraiva em 29 de Abril de 2024, na cidade de Parnaíba. A entrevista foi gravada em áudio,

transcrita e utilizada como fonte de análise. Complementarmente, o estudo se apoia na análise de seu acervo pessoal composto por roteiros de peças, documentos de censura, programas de espetáculos, recortes de jornais e fotografias. Como afirma Le Goff (2003, p. 49): “Tal como o passado não é a história, mas seu objeto, a memória também não é a história, mas um de seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração da história”.

A entrevista é entendida aqui como “um exercício espiritual, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida” (Bourdieu, 1997, p. 704). Além da entrevista, foram analisadas as peças teatrais de Saraiva como expressões artísticas e fontes de pesquisa. “Quando historiadores orais se sentam diante de artistas e ligam seus gravadores, passam a explorar um processo de constante auto-questionamento, dimensão central da atividade criativa” (Smith, 2012, p. 92)

No campo da historiografia cultural, o acervo de um artista se insere como um testemunho material da produção simbólica de uma época, revelando tanto os processos criativos quanto os limites impostos por contextos repressivos. Segundo Santos e Meireles (2017, p.17), “a noção de representação está ligada à noção de que algo pode ser reapresentado, re-simbolizado no real (e sobre o real). Em outras palavras, imagens e discursos representam o mundo, representam o real através de seu aspecto simbólico”. No caso de Saraiva, tais documentos permitem identificar os embates enfrentados por artistas que atuaram durante a ditadura militar, particularmente no que diz respeito à vigilância do Estado sobre o conteúdo das obras e à interdição de manifestações consideradas subversivas.

Dessa forma, o acervo pessoal de Joaquim Saraiva não apenas enriquece a narrativa construída a partir de sua entrevista, mas também atua como um espaço de memória encarnada nos vestígios do fazer teatral. Sua análise permite estabelecer conexões entre experiência biográfica, produção artística e contexto histórico, contribuindo para uma leitura mais complexa e situada da história do teatro brasileiro em tempos de autoritarismo.

Esta pesquisa foi dividida em três tópicos principais. O primeiro aborda como o teatro entrou na vida de Joaquim Lopes Saraiva, que desde a infância teve contato com as apresentações teatrais que passavam por sua cidade natal, Floriano, no Piauí.

Posteriormente, sua mudança para Teresina marcou o início de sua experiência com a rádio, o que ampliou seu envolvimento com a arte. Mais tarde, ao se mudar para Brasília, Saraiva consolidou sua trajetória como teatrólogo. Lá, cursou Rádio e TV na UnB, aprofundando seus conhecimentos em comunicação e arte, ao mesmo tempo em que atuava em peças e filmes, tanto como ator quanto como diretor.

No segundo momento, busca-se traçar um panorama do teatro brasileiro durante o período da ditadura militar, relacionando esse contexto com a trajetória de Saraiva. Nesse período, ele enfrentou repressão e teve algumas de suas peças censuradas, o que refletiu os desafios vividos por artistas engajados politicamente.

Por fim, o terceiro tópico trata de seu retorno ao Piauí por questões de saúde, sem nunca abandonar o teatro. Foi nesse contexto que, em 2018, construiu o Teatro Saraiva, enfrentando diversas dificuldades para mantê-lo em funcionamento, chegando até mesmo a anunciar sua venda. Ainda assim, permanece firme em seu desejo de seguir com sua carreira de teatrólogo em sua terra natal

## **O teatro na vida de Joaquim Lopes Saraiva**

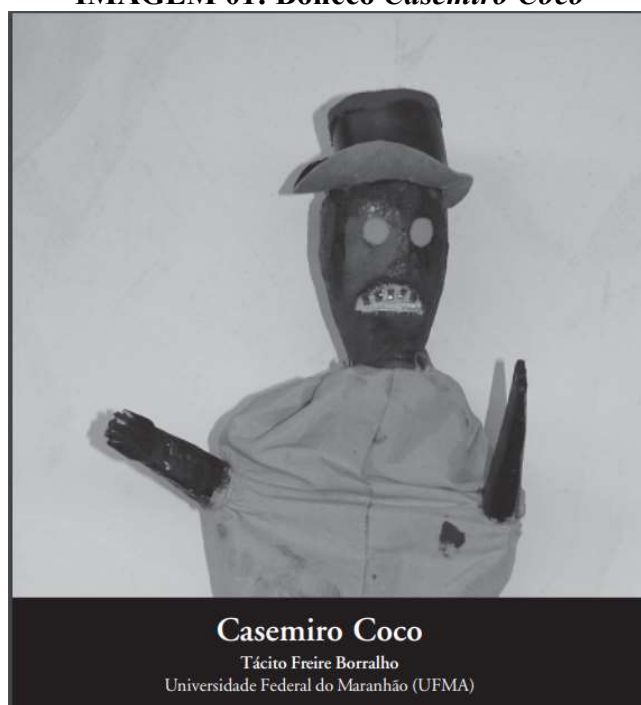
Joaquim Lopes Saraiva nasceu em 23 de setembro de 1949 na cidade de Floriano, estado do Piauí. Em sua trajetória de vida profissional, é um importante ator e diretor de Teatro que nos dias atuais reside na cidade de Parnaíba, também no Piauí. Em entrevista (Saraiva, 2024), o teatrólogo relatou que desde cedo foi impactado pela arte cênica e isso o motivou a seguir com esse ofício

Seu primeiro contato com o teatro ocorreu em sua cidade natal, quando um grupo cênico itinerante passou por lá. Foi nessa ocasião que assistiu a apresentações do teatro mambembe, onde conheceu figuras marcantes, como o boneco *Casemiro Coco*, que despertaram sua fascinação pela arte.

Esse tipo de teatro popular, presente especialmente no Nordeste brasileiro, tem raízes em manifestações tradicionais como os pastoris e os presépios de fala. Inicialmente ligados a festas religiosas, esses espetáculos, com o tempo, passaram a incorporar elementos mais descontraídos e até profanos, como destaca Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame:

[...] o teatro de bonecos também conhecido pelo nome das suas personagens centrais como Babau, Casemiro Côco ou João Redondo. Os bonecos são predominantemente de luva, com cabeças esculpidas em madeira: os traços faciais são marcados por narigões, bocas e lábios salientes pintados em cores vivas e sem preocupações naturalistas. Porém, são as características de conduta e caráter que os assemelham: são irreverentes, justiceiros, desafiam as autoridades, principalmente as judiciais, eclesiásticas e políticas, buscam provocar o riso na plateia e resolvem seus conflitos quase sempre com o recurso da pancadaria (Amaral; Beltrame, 2013, p. 397).

#### **IMAGEM 01: Boneco *Casemiro Coco***



Boneco do Sr. Zé Boneca, residente no município de Zé Doca (MA). Fotografia: Ivan Veras. Acervo: Grupo Casemiro Coco – Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Disponível em <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701032007145/7987>>.

Acesso em: 4 jun. 2025.

Esse tipo de encenação, mesmo sem uma intenção abertamente política, já trazia elementos de crítica social e contestação simbólica. Em localidades com baixo investimento estatal à época, como Floriano, esses espetáculos se tornavam um dos poucos meios acessíveis de expressão artística e formação cultural coletiva. O teatro de rua desempenhou um papel fundamental como instrumento de difusão cultural e crítica social. Em 1959, ano em que o próprio Saraiva relata ter sido alfabetizado aos 10 anos de idade, o país vivia sob o governo de Juscelino Kubitschek, cuja política desenvolvimentista promovia a industrialização e a modernização urbana, mas não



resolvia plenamente os déficits sociais acumulados, especialmente nas regiões mais pobres (Padilha, 2024).

Nesse cenário, formas populares de expressão, como o teatro mambembe e os espetáculos de bonecos, tornaram-se meios acessíveis de entretenimento e de transmissão de valores e questionamentos sociais. Mais do que diversão, essas apresentações promoviam uma vivência cultural coletiva em lugares onde a presença do Estado, em termos de políticas educacionais e culturais, era escassa. Assim, o envolvimento de Saraiva com o teatro desde a infância não apenas revela seu despertar artístico, mas também ilustra o papel vital dessas práticas teatrais na construção da consciência crítica e na formação cultural de populações marginalizadas pelas políticas oficiais da época.

E aí eu fui vendo, só assistindo, assistindo. Quando lá meu foi alfabetizado só os 10 anos de idade, aí eu tomei gosto pela leitura. Só que era proibido pegar livros na biblioteca. Era um tempo já complicado, já começava a ter aquela noção de a gente não podia ter acesso a leitura porque era proibido, não só porque não tinha livros suficientes, não tinha bibliotecas, como também porque era proibido até ler a bíblia (Saraiva, 2024).

Embora Saraiva relate que havia restrições, a falta de livros também refletia carência estrutural das escolas do interior, com fiscalização que visava evitar extravio. Essa era uma realidade comum em diversas regiões do Brasil nos anos 1950, especialmente em áreas rurais e entre as camadas mais pobres da população, essa situação limitava as oportunidades de desenvolvimento pessoal e social, perpetuando ciclos de desigualdade que vivia o Brasil o acesso à informação e ao conhecimento é frequentemente restringido, pois pode levar ao questionamento e à contestação do poder estabelecido.

Ao longo do século XX, o teatro brasileiro passou por profundas transformações, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais do país. Em meados do século, os palcos brasileiros eram dominados por companhias profissionais de perfil moderno, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em São Paulo na década de 1940. O TBC teve grande impacto ao trazer montagens sofisticadas, atores profissionais e influências europeias, especialmente italianas e francesas.

Contudo, esse padrão eurocêntrico gerou críticas de setores do próprio meio artístico. Intelectuais como Ruggero Jacobbi e grupos de estudantes defendiam a

valorização da dramaturgia nacional, questionando a dependência cultural em relação aos modelos estrangeiros. Foi nesse contexto de crítica que emergiram novas propostas estéticas e políticas no teatro brasileiro.

Um dos marcos dessa renovação foi o Teatro de Arena de São Paulo, criado em 1953 por José Renato Pecora. O Arena propôs romper com o palco italiano tradicional, adotando uma configuração circular para aproximar atores e público. Além da forma, a companhia inovou no conteúdo, privilegiando textos brasileiros e abordando temas sociais urgentes, como desigualdade, reforma agrária e autoritarismo. Peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, tornaram-se símbolos desse teatro engajado.

É importante frisar que Joaquim Lopes Saraiva não fez parte desses grupos paulistas, mas formou-se artisticamente num Brasil em que essas experiências circulavam como referência e influência. Mesmo em regiões distantes como o Piauí e o Distrito Federal, artistas acompanhavam, admiravam ou dialogavam com essa cena oriunda de regiões com maior destaque.

Além do Arena, outros grupos se consolidaram como polos de resistência cultural durante a ditadura, como o Teatro Oficina e o Grupo Opinião. Eles buscavam estratégias para driblar a censura oficial e manter viva uma crítica social nos palcos, seja por meio de textos alegóricos, clássicos universais ou linguagens populares.

O desejo de encenar peças brasileiras existia desde o início, segundo o diretor, mas foi apenas no ano seguinte ao da fundação, ainda durante a fase de armação no Museu, que o grupo encenou sua primeira montagem de autor nacional: *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, para cuja direção convidou-se Sérgio Britto. A estratégia de alternar peças estrangeiras e nacionais era mais um dos pontos que aproximavam o Arena, em seu período inicial, das formas de trabalho usuais no TBC (Betti, 2013, p. 176).

Ainda sem sede específica para funcionar o Teatro de Arena inicialmente passa a ficar em um espaço cedido pelo Museu de artes Moderna, José Pecora fundador e diretor tinha se formado recentemente na Escola de Arte Dramática (EAD), que era localizada no prédio do TBC, segundo Betti (2013) a afinidade que ligava os grupos ia além da mera ocupação do espaço, e José Renato e o Teatro de Arena também compartilhavam da mesma afinidade isso se mostrava a partir das peças que ambos os grupos colocavam em cena:

A iniciativa partiu de José Renato Pécora (1926-2011), jovem diretor recém-formado pela Escola de Arte Dramática (EAD), e teve como inspiração a estrutura norte-americana de teatro sem proscênio, no qual a área de encenação é circular, central e circundada pelos assentos destinados ao público (Betti, 2013, p. 175).

#### **IMAGEM 02: Teatro de Arena de São Paulo**



Acervo Funarte – Reprodução: Gilson Camargo

Disponível em <<https://teatropolitico60.wordpress.com/2010/01/29/teatro-de-arena-sao-paulo-1955/>>.

Acesso em 30 Mai. 2025.

O Teatro de Arena inovava em diversos aspectos. A configuração de seu espaço cênico, com o palco no centro e a plateia ao redor, eliminava a “quarta parede”, aproximando atores e espectadores e criando uma atmosfera de maior interação. Essa proposta estética se alinhava ao objetivo de democratizar o acesso à cultura e levar o teatro a um público mais amplo.

O Teatro de Arena de São Paulo faz pensar imediatamente no abraqueiramento do palco brasileiro, através do incentivo ao autor nacional. A partir de 1958, com eles não usam black-tie, de Guarnieri, ficava estabelecida a sua especificidade. Além da nacionalização dos cartazes, o grupo deixou sua marca no abandono do palco italiano em troca de um local não especializado, dessacralizando o tradicional teatro e enriquecendo o cotidiano artístico (MAGALDI, 1984). O Arena passou por várias fases, sempre em diálogo com o contexto sócio-histórico brasileiro, e o golpe de 1964 é ponto fundamental para a sua história (Klafke, 2016, p. 15).

Nesse panorama mais amplo, vale também mencionar a influência do Movimento Tropicalista, que nos anos 1960 e 70 incorporou elementos da cultura

popular, da música e do teatro para questionar a moralidade conservadora e a repressão política. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa atuavam em shows com forte conteúdo social e dialogavam com linguagens teatrais mais experimentais.

Embora Saraiva não tenha integrado formalmente esses movimentos ou companhias, ele viveu num período em que essas linguagens e posturas se irradiavam pelo país, criando um clima de contestação que influenciava mesmo os grupos de outras regiões, inclusive amadores.

Os cantores da Bossa Nova, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil participaram de shows com conteúdo social que alcançaram um público alargado. De uma forma geral, os espetáculos não eram idealizados para um público intelectualizado, mas dirigiam-se ao grande público que aderiu com entusiasmo. Resumindo, os maiores logros do Arena consistem no descobrimento de temas nacionais para a dramaturgia, em iniciar uma dramaturgia nacional e um teatro político brasileiro (Ferreira, 2018, p. 136).

O Nordeste brasileiro também desempenhou um papel fundamental na modernização do teatro, desafiando as convenções tradicionais e incorporando elementos da cultura popular em suas produções. A região foi berço de importantes artistas e grupos teatrais que contribuíram para a renovação da cena nacional. Um dos nomes mais influentes nesse processo foi Ariano Suassuna, dramaturgo, romancista e poeta que dedicou sua vida a celebrar e difundir a cultura popular nordestina. Suassuna, junto ao Teatro Amador Pernambucano, trouxe para os palcos elementos da tradição popular, como a literatura de cordel, o mamulengo e a música regional, criando uma linguagem cênica original e engajada com as raízes culturais do Nordeste.

Obras como *Auto da Compadecida* (1955) consagraram Suassuna como um dos grandes dramaturgos brasileiros, reconhecido por sua capacidade de fundir o erudito e o popular, o trágico e o cômico, criando um universo teatral rico e plural. Outro nome fundamental foi Hermilo Borba Filho, diretor e dramaturgo pernambucano que fundou o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN). Borba Filho se dedicou a formar atores e a criar um teatro popular enraizado nas tradições nordestinas, buscando uma linguagem própria e uma maior identidade cultural.

O piauiense Francisco Pereira da Silva também se destacou com sua adaptação do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Ao

ambientar a história no sertão nordestino, Pereira da Silva trouxe para o teatro a realidade social e cultural do interior do país, ampliando o repertório temático e a diversidade de vozes presentes na dramaturgia brasileira.

A contribuição de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Ariano Suassuna ao teatro bastaria para inscrever essa arte como uma das pilastras mais relevantes da cultura brasileira. Os três desbravaram ou redescobriram territórios que continuam a ser explorados, investigados, reinventados. No futuro, o século XX, e mais especificamente as décadas de 1940 e 1950, certamente serão vistas como um momento de virada em que o palco passou a ambicionar mais que a graça simples da comédia de costumes e a malícia brejeira do teatro de revista. Essa dramaturgia inscreveu o Brasil no território da modernidade, encaminhando a cultura cênica local para um patamar de reelaboração de linguagens que permite ao teatro capturar e retratar o espírito de um povo (Guzik, 2013, p. 143).

Ainda em Floriano, Saraiva começou sua carreira profissional em uma rádio local, onde fazia programas de variedades musicais. Ao mudar-se para a capital Teresina para concluir o segundo grau, Saraiva continuou trabalhando em rádio, na Rádio Difusora Teresina<sup>1</sup>. Entretanto, ao buscar cursos superiores na capital, depara-se com a limitada oferta na área de comunicação. As opções se restringiam a Filosofia ou Letras:

Eu estava em Floriano, aí fez o até o primeiro ano do científico e Floriano? E lá em Floriano já trabalhava no rádio, rádio profissional, fazia programas de disc jovens, que é aqueles programas de variedades musicais, né? E faria, e fazia também o jornalismo. Aí me veio aquela ideia de fazer também jornalismo. Tava na veia, tava no sangue. E aí chegando em Teresina, eu fui trabalhar, trabalhei na Rádio Difusora Teresina e aí fez o segundo e terceiro ano em Teresina e tal, tomar o gosto pelo que dizia o rádio. Eu fui fazer procurar um curso voltado para comunicação social e Teresina não tinha, não tinha jornalismo, não tinha nenhum curso de comunicação, nem de rádio, de nada nesse sentido, tinha que fazer filosofia ou fazer letras. E aí eu fui pra Brasília pensando que lá eu podia fazer, que lá tinha outras faculdades, lá podia ter a opção de fazer jornalismo (Saraiva, 2024).

Diante da inexistência do curso de Jornalismo em Teresina, área de seu interesse à época, Joaquim Lopes Saraiva decide, em 1971, ainda sob o contexto repressivo da ditadura militar, mudar para Brasília com o objetivo de ingressar na UnB. No entanto, ao chegar à capital federal, se depara com o recente fechamento do curso de Jornalismo na instituição, reflexo das intervenções autoritárias do regime

---

1A Rádio Difusora de Teresina Ltda foi instalada oficialmente no dia 13 de julho de 1946, mas só foi ao ar, operando em ondas largas (ZYQ-3), em 18 de julho de 1948 (Nascimento, 2006).

militar nas universidades. Diante desse cenário, opta por matricular no curso disponível no momento: Rádio, TV e Cinema, área pela qual também nutria afinidade e que lhe permitiria manter vínculo com a comunicação e as artes.

Aí em 71 eu fui pra Brasília, procurando esse curso de... voltado pra jornalismo, voltado pra comunicação. E pra minha surpresa, quando eu cheguei em Brasília, foram proibidos pela Polícia Federal, pelo Exército, pelo Ministério das Comunicações, que era controlado pela Polícia Federal, controlado pelo Exército, controlado pela Polícia do Governo. Eles acabaram extinguindo os cursos de jornalismo (Saraiva, 2024).

### **Palcos silenciados: a censura em cena**

Após o golpe militar de 1964, o panorama do teatro profissional brasileiro, à primeira vista, não sofreu transformações radicais. As companhias seguiam em funcionamento e a produção teatral parecia manter-se. No entanto, essa aparente estabilidade ocultava uma vigilância, censura e repressão. A sociedade civil, cada vez mais cerceada em seus direitos, assistia à consolidação de um regime autoritário que restringia severamente as liberdades de expressão e manifestação artística.

O Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, representou o auge do autoritarismo no regime militar brasileiro. Concebido como instrumento para eliminar a oposição política e consolidar o poder executivo, o AI-5 concedeu ao presidente da República poderes extraordinários para fechar o Congresso Nacional, cassar mandatos parlamentares e suspender o direito de *habeas corpus* em crimes políticos.

Além de legitimar a censura prévia sobre jornais, livros, músicas e artes cênicas, o AI-5 fortaleceu os órgãos de repressão responsáveis pela vigilância e perseguição de opositores. Destacam-se o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), com atuação em nível estadual, e o Departamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), que coordenava investigações, prisões, torturas e desaparecimentos em todo o país.

Apesar da repressão, o teatro brasileiro não se calou. Ao contrário, desenvolveu estratégias criativas para continuar criticando o regime. Entre os principais expoentes

dessa resistência estão o *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, o *Teatro de Arena*, com Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e o *Grupo Opinião*, no Rio de Janeiro, que reunia nomes como Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes.

Esses grupos produziram obras marcantes que enfrentaram a censura direta. Um exemplo emblemático é a peça *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque, encenada pelo Teatro Oficina, que foi violentamente atacada. Outra peça fundamental é *Liberdade, Liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que usava colagens de textos históricos para discutir a opressão, e que foi também alvo da censura. Já o Teatro de Arena levou aos palcos *Arena Conta Zumbi* (1965), texto de Boal e Guarnieri que resgatava figuras históricas da resistência negra para simbolizar a luta contra a repressão contemporânea.

Como destaca a pesquisadora Iná Camargo Costa, “o teatro político dos anos 60 e 70 se constituiu como espaço de denúncia e de pedagogia revolucionária, reinventando a linguagem cênica para driblar a censura e convocar o espectador à ação” (Costa, 1986). Esse esforço de resistência cênica também se refletiu na criação do Teatro de Resistência, que agregava artistas dispostos a desafiar os limites impostos pelo regime.

A repressão atingiu diretamente muitos artistas. Augusto Boal foi preso e posteriormente exilado. José Celso Martinez Corrêa também enfrentou perseguições. Ainda assim, o teatro se manteve como um dos poucos espaços de elaboração crítica e simbólica da realidade brasileira, desafiando o autoritarismo com inteligência, arte e coragem.

Em suma, o teatro brasileiro em 1964, especialmente após o AI-5, tornou-se um território de combate simbólico. Embora sujeito à censura e à repressão, consolidou-se como um instrumento fundamental de resistência política e afirmação da liberdade de expressão, desempenhando um papel crucial na formação de uma consciência crítica durante os anos mais sombrios da ditadura.

O novo instrumento autoritário armou o Estado de poderes extraordinários, tal como o primeiro AI, editado em 1964. No entanto, diferente do primeiro Ato, o AI-5 não tinha prazo de expiração e poderia abrir caminho para ditadura eterna dos militares (Motta, 2018, p. 196).

Saraiva menciona que frequentava uma república estudantil chamada Caparaó, quando ainda era estudante em Brasília, onde moravam vários amigos, um deles sendo Ayrton Félix Batista, jovem e comunista que desapareceu em 30 de abril de 1972, poucos dias antes de fazer um ato de panfletagem em Taguatinga–DF contra o regime ditatorial da época. Saraiva relata que seu amigo Ayrton nunca foi encontrado e para ele o seu desaparecimento está associado à repressão da ditadura militar.

Aí, me chamaram lá nessa sala e eu tinha que dizer que não era comunista. Não, você é comunista. Você é amigo do padre tal? Sou! Ele é comunista. Eu não sabia. Você é amigo da Freira Tal? Sou. Ela é comunista. Eu não sabia. Eu não sabia mesmo. Você é amigo do Ayrton Félix Batista? Ayrton Félix Batista? Vai fazer em 1972, se eu calcular aí. Quatro menos dois? Quatro menos dois? Dois. Vai fazer quanto? Quarenta e dois, já, né? Em 1972, no dia 30. O Ayrton era comunista. Você é amigo do Ayrton que sou? Ele é comunista. É. Então, você é amigo dele. Sou amigo dele. Mas não sou comunista. O Ayrton Félix fazendo um adendo aqui foi Ayrton sumiu no dia 30 de abril de 1972, porque a gente ia panfletar no dia 1º de maio em Taguatinga uns papéis panfletos, panfletagem mermo, contra a ditadura, contra a repressão (Saraiva, 2024).

As consequências foram assustadoras, marcando um endurecimento da ditadura militar, levando ao fechamento de partidos políticos, perseguição de intelectuais e artistas, e ao aumento da violência contra opositores. Além disso, o AI-5 teve impacto na economia, com o governo adotando medidas intervencionistas e centralizadoras. O AI-5 aprofundou o autoritarismo e a repressão política, configurando-se como um golpe dentro do golpe que marcou a história da ditadura militar brasileira. Um longo caminho de lutas e resistências foi trilhado nas produções teatrais que representavam o cenário social de luta e repressão, ao lado de perseguições, torturas e assassinatos por parte do regime vigente. Joaquim Lopes Saraiva descreve as dificuldades enfrentadas pelos artistas da época:

A gente não podia fazer teatro pra gente grande. Só pra gente pequena, só pra criança, só infantil. Porque era proibido manifestar qualquer pensamento que mexesse com os adultos, que sacudisse, que balançasse a consciência dessas pessoas com crítica (Saraiva, 2024).

A censura imposta pelo governo autoritário restringia severamente a produção cultural, e o teatro não foi exceção. Em muitos casos, as autoridades permitiam apenas a encenação de peças infantis, consideradas inofensivas do ponto de vista político. No entanto, como relata Joaquim Saraiva, nem mesmo o teatro voltado ao público infantil



escapava do crivo da repressão, evidenciando a abrangência e o rigor do controle estatal sobre as manifestações artísticas. Diante desse cenário opressor, os artistas passaram a adotar estratégias criativas para driblar a censura e manter viva a prática teatral.

Saraiva, por exemplo, optou por encenar obras clássicas do repertório universal, como *Medeia*, *Édipo Rei* e *Antígona*, recorrendo à linguagem simbólica e à atemporalidade desses textos como forma de escapar da perseguição direta. Essa escolha não era aleatória: ao abordar temas como o poder, a justiça e a tragédia humana por meio de narrativas distanciadas do contexto brasileiro imediato, os artistas conseguiam transmitir mensagens críticas de maneira velada. Assim, a repressão imposta pelo regime não apenas impediu o livre exercício da criação artística, como também obrigou os criadores a desenvolverem mecanismos de resistência estética e simbólica para continuar se expressando.

Diante da impossibilidade de cursar jornalismo devido à repressão da ditadura militar, Saraiva adapta-se à realidade e ingressa no curso de Administração Pública na ] Sua paixão pela comunicação, porém, permaneceu acesa. Impulsionado por esse desejo, ele continuou seus estudos e posteriormente se formou em Rádio, TV e Cinema pela mesma instituição. Essa visão repressora não se limitava ao jornalismo, mas atingia também o teatro, com diversas peças censuradas e grupos teatrais perseguidos.

No período democrático entre 1946 e 1964, a censura, embora presente, atuava com menor intensidade, focando principalmente em questões morais. Com o golpe de 1964, a censura se intensificou e se voltou para questões políticas, com o objetivo de silenciar qualquer forma de oposição ao regime.

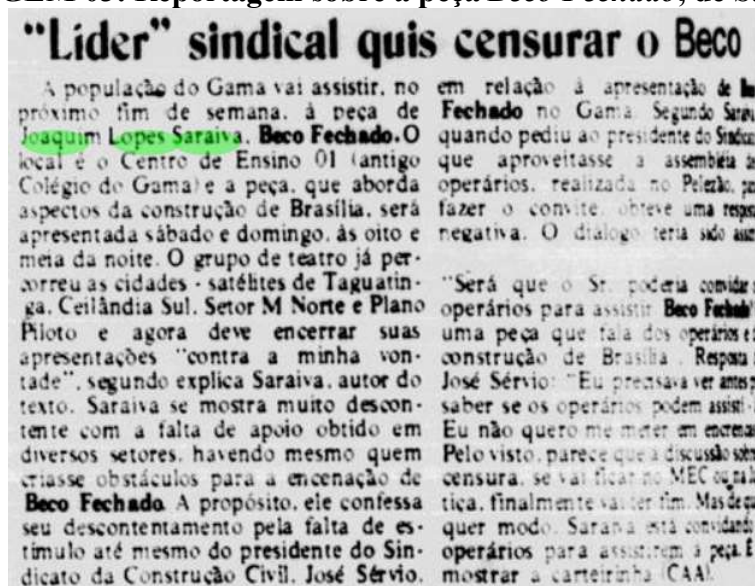
A prática da censura no Brasil remonta ao período colonial, mas ganhou novos contornos a partir da chegada da corte portuguesa ao país em 1808. Com a transferência da família real, foram criadas diversas instituições administrativas, inclusive mecanismos de controle sobre a circulação de ideias. Ao longo das décadas seguintes, diferentes departamentos passaram a exercer funções de regulação e fiscalização do conteúdo artístico, cultural e jornalístico.

Entretanto, foi durante a ditadura militar que a censura se institucionalizou. Nesse período, foram criados órgãos específicos com a finalidade de controlar e restringir a produção cultural e a liberdade de expressão, com foco em manter a ordem ideológica imposta pelo regime.

Em 1968, ano marcado pelo endurecimento do regime com a promulgação do AI-5, foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Este órgão era responsável por examinar e aprovar previamente materiais como peças teatrais, filmes, músicas, programas de rádio e televisão, entre outras formas de expressão artística.

Complementarmente, foi instalado o Conselho Superior de Censura, vinculado ao Ministério da Justiça. Sua função era atuar como instância recursal, revisando decisões relativas à censura e elaborando diretrizes para o funcionamento do sistema censor em todo o território nacional. Esses mecanismos configuraram uma das formas mais efetivas de repressão cultural durante a ditadura militar

### IMAGEM 03: Reportagem sobre a peça *Beco Fechado*, de Saraiva



Fonte: Correio Braziliense, 31 de agosto de 1979, p. 22.

Acervo: Biblioteca Nacional

Em entrevista concedida ao *Correio Braziliense* em agosto de 1979, o dramaturgo piauiense Joaquim Saraiva revelou os entraves impostos pelo regime militar à circulação de sua peça *Beco Fechado*, que abordava a construção de Brasília e as contradições sociais invisibilizadas durante esse processo. Ao procurar o presidente do sindicato dos trabalhadores da construção civil, José Sêrvio, para organizar uma apresentação da peça aos operários, Saraiva recebeu uma resposta simbólica da censura indireta: “preciso ver antes se os operários podem assistir”. Essa fala, aparentemente cautelosa, revela, na verdade, o grau de controle e vigilância ideológica ao qual estavam

submetidas até mesmo instituições que, em tese, deveriam proteger os interesses da classe trabalhadora.

A partir do golpe militar, os sindicatos no país passaram a sofrer intervenções do governo federal em suas diretorias, consideradas “subversivas”. Houve intensa repressão às práticas do movimento sindical do período pré-1964, com impedimento de candidaturas com esse perfil, maior controle sobre as eleições sindicais e um forte incentivo ao sindicalismo mais assistencialista. Assim, muitos dirigentes sindicais foram cooptados ou domesticados pelo regime por meio do chamado “peleguismo”, termo utilizado pela oposição sindical durante a ditadura para descrever a prática de nomeação de líderes sindicais e até mesmo aqueles eleitos que eram alinhados ao governo, atuando mais como moderadores do conflito social do que como defensores das pautas da classe trabalhadora.

Observa-se nesse contexto uma significativa repressão aos movimentos de resistência organizados por parte dos trabalhadores, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970. Essa inibição está diretamente relacionada aos mecanismos de controle implementados pela ditadura, que, além de censurar as artes e os meios de comunicação, buscou interferir e dominar o campo das relações de trabalho.

Como apontam Correa e Fontes (2016, p. 143), “a ditadura, inclusive, não ficou alheia a esse processo e tomou medidas concretas para angariar o apoio do mundo do trabalho”. Inspirado parcialmente no legado da Era Vargas, especialmente na ditadura do Estado Novo (1937-1945), período em que o governo brasileiro buscou estreitar os laços com o operariado por meio do corporativismo e do trabalhismo, os governos militares buscaram promover uma espécie de “novo trabalhismo”, mantendo parte da tradição anterior, porém submetida à nova política econômica de viés liberal, inclusive com programas de assistência médica e educacional junto aos sindicatos em detrimento dos debates por melhorias salariais.

Em estudo recente, Heliene Nagazava (2015) mostrou como o principal ministério do período Vargas-Goulart, o coração do trabalhismo, foi sendo sistematicamente desmontado pelos ministérios da Fazenda e do Planejamento, condutores da política econômica, a partir do governo de Castelo Branco (1964-1967) (Correa; Fontes, 2016, p. 144).

Assim, muitos líderes sindicais passaram a colaborar com o governo, abandonando pautas autônomas e enfraquecendo a capacidade de resistência da classe

trabalhadora. A vigilância institucional do sindicalismo foi, portanto, uma das estratégias centrais do regime para manter o controle social e evitar a formação de opositores no interior das massas laborais.

O caso citado por Saraiva ilustra, portanto, como essa política de cooptação não apenas impediu greves ou mobilizações, mas também se estendeu ao campo da cultura, impedindo que os trabalhadores tivessem acesso a manifestações artísticas com potencial crítico.

Além disso, a repressão à arte foi uma das frentes mais agressivas da política autoritária. O teatro, como espaço tradicional de crítica e reflexão, foi constantemente vigiado, censurado e esvaziado. Assim, peças que abordavam temas sociais, históricos ou políticos, mesmo de maneira indireta, eram frequentemente impedidas de circular.

No caso de *Beco Fechado*, a resistência inicial não partia de uma comissão oficial de censura, mas de um sindicato capturado por essa lógica autoritária, o que torna o episódio ainda mais simbólico: o veto partia de um agente interno, supostamente representante dos próprios operários retratados na peça. Esse tipo de repressão revela como o regime militar construiu uma rede complexa de controle, na qual a censura deixava de ser apenas um ato direto do Estado para se tornar uma prática cotidiana, mediada por figuras públicas e instituições sociais diversas.

Ao bloquear o acesso dos trabalhadores à peça de Saraiva, o sindicato agiu como extensão do Estado autoritário, colaborando para a manutenção do silêncio político e cultural. Joaquim Saraiva não era um caso isolado, mas expressão concreta de uma engrenagem repressiva mais ampla, que instrumentalizava sindicatos, censurava artistas e restringia a circulação de ideias. Nesse sentido, o teatro político encontrou na ditadura não apenas a repressão direta do aparato estatal, mas também uma repressão difusa, infiltrada em espaços que, sob uma ordem democrática, deveriam fomentar a liberdade e a pluralidade cultural.

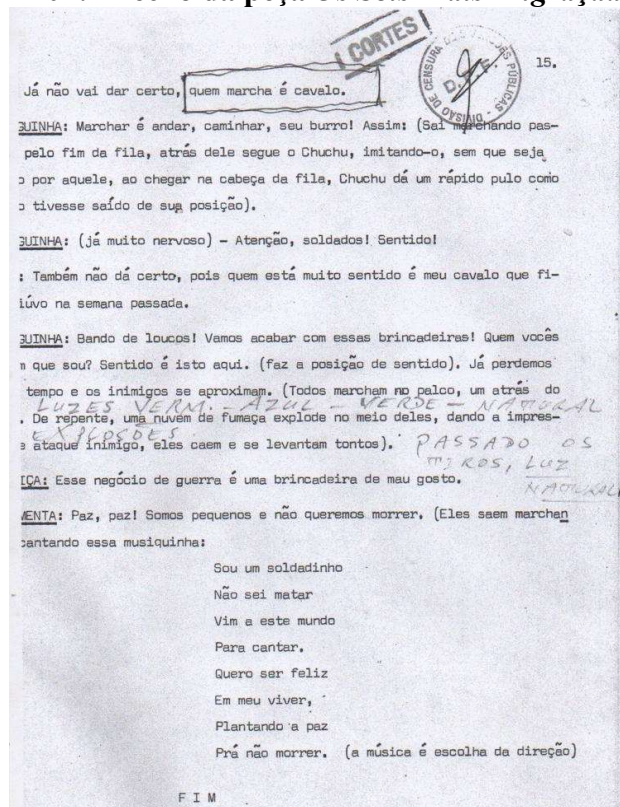
### **Reinventando o palco: a resistência cultural frente aos desafios do teatro brasileiro**

Joaquim Lopes Saraiva conta com uma gama de peças, filmes e documentários em sua carreira artística. Neste tópico, iremos explorar as principais obras que compõem sua trajetória profissional e artística. Saraiva despontou como ator, diretor e autor,

demonstrando sua versatilidade pelas artes. Em 1976, no Teatro Comunidade, no DF, ele assumiu a tripla função em *Os Seis Mais Engraçados*, obra que marcou o início de sua carreira como diretor. Ao longo dos anos 70, participou de diversas produções em Brasília, como *Dona Patinha Vai Ser Miss* (1975), de Artur Mala, *Pliplaimundo no Circo* (1975), de Cassiano Nunes, e *Sambatal* (1975), de Paulo Afonso da Silva, atuando em grupos como o *Mensagem* e o *Teatro Gruta*.

Saraiva retrata os desafios que o teatro enfrentava diante a censura, atingindo até mesmo peças infantis. A sua obra *Os Seis Mais Engraçados* (1976), que abordava temas como meio ambiente, solidariedade e os malefícios da guerra, teve parte de seu texto censurada devido à frase “Quem marcha é cavalo”, considerada subversiva pelos censores. Saraiva descreve um processo de censura complexo e intrincado durante a ditadura militar, que ia além da análise prévia dos textos pelo órgão de fiscalização. Mesmo após a aprovação formal, as peças teatrais sofriam rigoroso controle, com “negociações” e alterações impostas às pressas, muitas vezes de forma verbal, antes ou até mesmo durante as apresentações.

#### IMAGEM 04: Trecho da peça *Os Seis Mais Engraçados* (1976)



Fonte: Joaquim Lopes Saraiva

Acervo: coleção disponibilizada Joaquim Lopes Saraiva

Em alguns casos, relatou Saraiva, as peças eram apresentadas previamente apenas para militares, que tinham o poder de aprovar ou vetar o espetáculo antes que ele chegasse ao público. Essa prática demonstra o controle minucioso e arbitrário exercido pela ditadura sobre as manifestações artísticas, limitando a liberdade de expressão e cerceando o debate de ideias.

**IMAGEM 05: Capa da peça *Os Seis Mais Engraçados* (1976)**

ATENÇÃO	DISTRIBUIÇÃO
<p>ATENÇÃO</p> <p>A PROGRAMAÇÃO DO ESPETÁCULO A QUE SE REFERE ESTE TEXTO ESTÁ SUJEITA À APROVAÇÃO PRÉVIA DO SCOP/SR-DRE</p>	
<p><i>OS SEIS MAIS ENGRAÇADOS</i></p>	
<p><i>Joaquim Lopes Saraiva</i></p>	
<p>Serviço Gráfico do DFF - 35</p>	

Fonte: Joaquim Lopes Saraiva

Acervo: coleção disponibilizada Joaquim Lopes Saraiva

A necessidade de negociar o texto com os militares, mesmo após a aprovação da censura oficial, revela a atmosfera de insegurança e medo que pairava sobre os artistas. A qualquer momento, uma peça podia ser proibida ou modificada, sob a alegação de conter conteúdo subversivo ou ameaçar a “ordem nacional”. Essa constante vigilância e interferência do regime militar na produção artística criava um clima de autocensura e



inibia a criatividade. Os artistas se viam obrigados a recorrer a metáforas, eufemismos e outras estratégias para burlar a censura e conseguir levar suas obras ao público.

Sobre as peças teatrais, fui obrigado a fazer peças infantis, mas tive problemas com a Censura Federal, órgão da Polícia Federal. Viam chifres em cabeça de cavalo. A peça infantil de minha autoria *Os Seis Mais Engraçados*, retratando questões como meio ambiente, solidariedade, convivência em grupo, amizade e os malefícios das guerras, com leveza e humor, teve parte de seu texto censurado numa frase dita por um personagem que manda os outros marcharem, e um deles responde: “Quem marcha é cavalo”. Alegação do Censor Federal é que quando o filho de um policial, que tivesse assistido à peça, chegasse em casa iria fazer chacota com seu pai (Saraiva, 2024)

As imagens 04 e 05 representam formulários oficiais do Serviço Público Federal, mais precisamente da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão vinculado ao Ministério da Justiça durante o regime militar, responsável pelo controle prévio de conteúdos artísticos e midiáticos no Brasil. Os documentos analisados referem-se à peça *Os Seis Mais Engraçados*,

A peça *Os Seis Mais Engraçados*, de Saraiva, constitui um exemplo expressivo da interação entre cultura popular e repressão política durante o regime militar brasileiro. Escrita com o objetivo de divertir o público infantil, a peça adota o estilo de comédia pastelão inspirado em modelos como *Os Trapalhões*, com humor físico, trocadilhos e situações exageradas que provocam o riso de forma direta e acessível. Apesar do caráter aparentemente ingênuo, essa produção foi alvo de censura oficial em Brasília, revelando os limites impostos à criação artística mesmo em espetáculos destinados a crianças. Em uma cena cômica, um personagem ironiza dizendo “quem marcha é cavalo”, parodiando de forma simples o ato de marchar e evocando uma crítica implícita à disciplina militar. Tal frase foi considerada ofensiva ou subversiva pelos censores, que determinaram seu corte, evidenciando o grau de intolerância do regime a qualquer forma de escárnio, ainda que indireto ou infantil, contra símbolos militares. Esse episódio demonstra não apenas o caráter autoritário e paranoico da ditadura, mas também a força potencialmente subversiva do humor popular, capaz de veicular críticas por meio da brincadeira.

O próprio título da peça, que sugere uma abordagem leve e humorística, não impediu sua submissão ao crivo do Estado, evidenciando que mesmo produções de caráter aparentemente cômico eram potencialmente vistas como ameaças à ordem moral

e política estabelecida. Nesse sentido, a análise desse formulário como fonte documental permite refletir sobre a tensão entre criação e repressão, bem como sobre os mecanismos administrativos da censura que operavam no cotidiano dos artistas brasileiros durante a ditadura.

Outra obra importante da carreira de Saraiva que demonstra a dificuldade de se fazer teatro, principalmente nos anos de ditadura militar, foi *Barrela*, obra adaptada de Plínio Marcos, importante dramaturgo brasileiro. Saraiva fala de como a obra demonstrava a importância de representar os marginalizados, a peça gira em torno da chegada de um jovem preso a uma cela, apelidado de “Barrela”, que se torna alvo de abuso sexual por parte dos outros detentos.

A peça escancara, sem qualquer filtro, a realidade desumana do sistema carcerário, expondo as relações de poder, a brutalidade como forma de sobrevivência e a perda da dignidade humana. Através de diálogos e personagens marginalizados, Plínio Marcos denuncia a violência institucionalizada e questiona a própria noção de justiça:

Eu passei 10 anos com um texto do Plínio Marcos chamado *Barrela* na minha cintura, com medo de perder o texto, porque esse texto não era publicado em qualquer lugar, era um texto de edição de bolso, aquelas edições pequenas. Eu carregava aqui na cintura, carreguei durante 10 anos, e só montei isso em 1987 (Saraiva, 2024).

Além do teatro, Saraiva participou de vários filmes. Participou da produção do documentário *Césio 137: Pesadelo de Goiânia, no ano de 1990*, em parceria com Roberto Pires, idealizador e diretor da obra, que aborda o grave acidente radioativo ocorrido em 1987. Saraiva também foi diretor, roteirista e produtor do filme *Defunto Vivo*, um curta-metragem em 16mm, premiado no 25º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, em 1992.

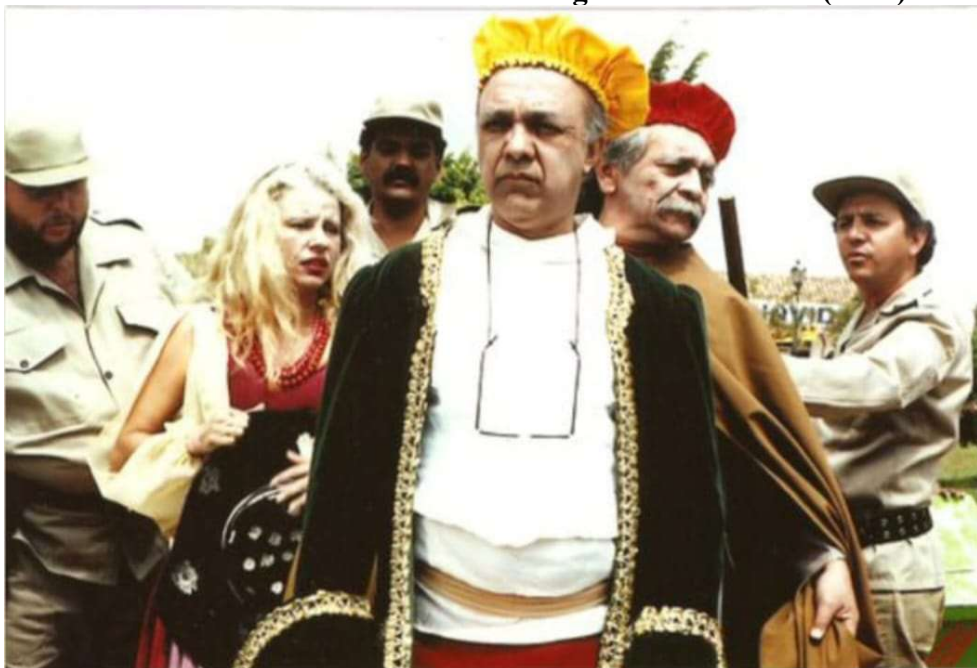
Saraiva contava com a participação de muitas figuras importantes para o meio cultural brasiliense e brasileiro em suas obras. Um deles foi Andrade Junior, dramaturgo, natural do Ceará, que contracenou com Saraiva em *Barrela* e também em seu curta-metragem de 16mm *O Último Ato*, de 1997, que narra a saga de uma trupe teatral mambembe composta por três artistas que, em meio à dura realidade da repressão militar no Brasil, encontram na arte uma forma de resistência e esperança, como um



importante testemunho da resistência artística e da busca por liberdade em um período conturbado da história brasileira.

Foi a maior censura que eu sofri. Que é o filme *Último Ato*. O nome já é de *Último Ato*. Agora vocês não têm mais o que se queixar, não. Agora vocês vão de se apresentar. Olha lá o teatro lá para vocês. Era o camburão lá para levar a gente. Era uma censura assim, ó... (Saraiva, 2024).

**IMAGEM 06: Cena do curta-metragem *O Último Ato* (1997)**



De boina amarela é Andrade Junior. Saraiva está de boina vermelha.

**Fonte:** Arquivo pessoal Joaquim Lopes Saraiva (2024)

A escolha por destacar neste trabalho as obras *Os Seis Mais Engraçados*, *Barrela* e *O Último Ato* de Joaquim Lopes Saraiva se justifica plenamente por sua relevância histórica e por sua centralidade na trajetória pessoal do autor durante o período da ditadura militar. Essas obras não são apenas manifestações artísticas isoladas, mas testemunhos concretos das tensões entre criação cultural e repressão política em um dos momentos mais autoritários da história brasileira. Em especial, marcaram a vivência de Saraiva ao evidenciarem como o teatro, mesmo em registros populares ou dirigidos ao público infantil, podia se tornar alvo de vigilância e censura quando desafiava, ainda que de forma sutil ou satírica, os valores militares. Ao serem analisadas em conjunto, as peças permitem iluminar as estratégias de resistência simbólica desenvolvidas no palco e revelam como sua produção teatral foi atravessada

pelas contradições e pelas violências do regime, constituindo um rico objeto de estudo para compreender as dimensões pessoais, artísticas e políticas do fazer teatral no contexto ditatorial.

### **Postergando o seu “último ato”: Saraiva e o teatro em Parnaíba**

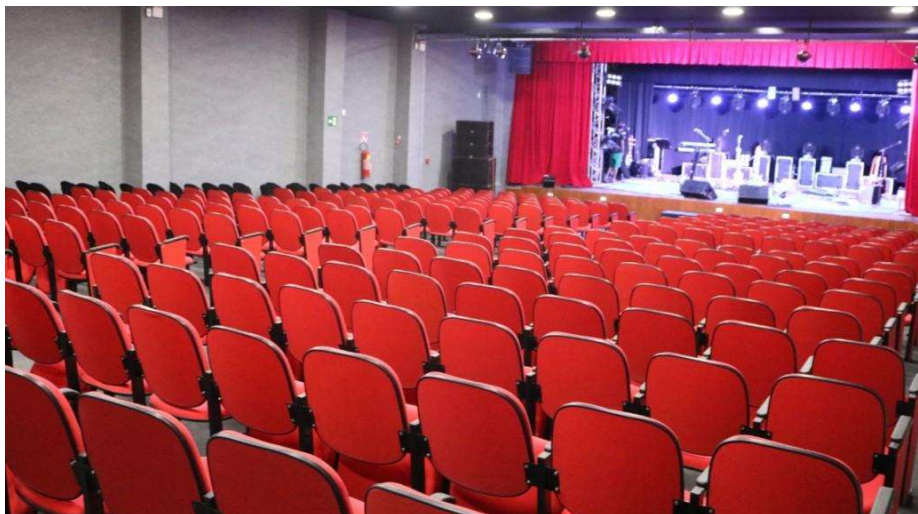
O retorno Saraiva ao estado do Piauí ocorreu após um diagnóstico de câncer, inicialmente considerado terminal pelos médicos. Após submeter a tratamento médico na cidade de Teresina, obteve remissão do quadro clínico, tornando sua morada fixa na cidade de Parnaíba. A mudança marcou uma nova fase de sua atuação

Foi nesse contexto que surgiu o projeto do Teatro Saraiva, inaugurado em 2018. Seu prédio dispõe de espaços amplos e salas destinadas a diversos cursos para receber diversas linguagens artísticas, pensando na integração dos artistas locais. A princípio a construção foi financiada pelo próprio Saraiva, onde posteriormente foi fechada uma parceria com a Secretaria da Cultura do Estado do Piauí (SECULT-PI) para as finalizações da obra. Segundo o site da própria secretaria, o Teatro Saraiva é o segundo maior do estado:

Com capacidade para mais de 300 lugares, o Teatro Saraiva, em Parnaíba, abre as portas como o segundo maior teatro do Piauí. O espaço foi idealizado e construído pelo ator e diretor Joaquim Lopes Saraiva, um entusiasta cultural. Numa parceria firmada com o Governo no Estado, através da Secretaria de Estado da Cultura – SECULT, as obras foram concluídas e o sonho do Sr. Saraiva se tornou uma realidade (Lima, 2018).

O teatro inaugurado por Saraiva representava uma grande ambição simbólica: manter viva a prática teatral no interior do Piauí, oferecendo à comunidade local acesso a espetáculos, oficinas e debates culturais. Apesar das inúmeras dificuldades financeiras e estruturais, e até mesmo da ameaça de venda do teatro por inviabilidade de manutenção, o projeto reafirma o compromisso de Saraiva com o teatro como ferramenta de transformação social e expressão identitária. Sua trajetória, marcada por resistência à censura, migração forçada e luta por espaços alternativos de criação, é refletida na construção e manutenção do Teatro como um gesto de persistência artística diante das adversidades.

**IMAGEM 07: Foto do interior do Teatro Saraiva**



**Acervo:** Teatro Saraiva (2018)

Disponível em <<https://teatrosaraiva.com.br/noticias/inauguracao-do-teatro-saraiva/>>.

Acesso em 04 Jun. 2025.

**IMAGEM 08: Foto da fachada do Teatro Saraiva**



**Fonte:** Teatro Saraiva (2024).

Disponível em <[https://www.instagram.com/p/C2IgxR7gq-Q/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/C2IgxR7gq-Q/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)>.

Acesso em 04 Jun. 2025.

Apesar dessa parceria, ao abordar a questão do apoio e incentivo ao teatro, Saraiva manifesta preocupação com a falta de investimento na área cultural, nas esferas municipal e estadual. Apesar de reconhecer alguns avanços, como o interesse crescente de professores e alunos em conhecer o Teatro Saraiva, ele enfatiza a necessidade de um maior engajamento de outros setores da sociedade.

Mesmo após sua mudança para Parnaíba e a construção do Teatro, Saraiva mantém seu vínculo com a educação. Em sua entrevista, ele demonstra preocupação com a formação cultural das novas gerações e a importância do contato com o teatro desde a infância. Incentiva a visitação de escolas ao teatro e expressa o desejo de oferecer oficinas e atividades educativas no espaço cultural que dirige.

Saraiva em relato demonstra sua crença no poder transformador da educação e da arte. Sua trajetória como professor, em paralelo à sua carreira artística, reforça seu compromisso com a formação de cidadãos críticos e engajados com a cultura. Em seu relato, Joaquim Lopes Saraiva descreve as dificuldades enfrentadas pelos artistas da época: “A gente não podia fazer teatro pra gente grande. Só pra gente pequena, só pra criança, só infantil. Porque era proibido manifestar qualquer pensamento que mexesse com os adultos, que sacudisse, que balançasse a consciência dessas pessoas com crítica” (Saraiva, 2024).

A força do teatro, na perspectiva de Saraiva, é tamanha que ele a considera um elemento intrínseco à cultura brasileira, remontando às origens da colonização. Ele relembra que o primeiro ator brasileiro foi um indígena, atuando em peças religiosas encenadas pelo Padre Anchieta. Essa lembrança reforça a importância do teatro como ferramenta de educação e comunicação, capaz de transcender barreiras culturais e promover a interação entre diferentes grupos sociais.

O Teatro Saraiva não se limita a ser um palco para apresentações e espetáculos. Ele se torna um centro de formação de novos artistas, um espaço de encontro e debate sobre questões sociais e políticas e um farol para a cultura piauiense. Saraiva, em sua entrevista, demonstra grande entusiasmo ao relatar a experiência de receber crianças no teatro: “E ver as crianças, elas entram no palco e ficam tudo loucas. E cantam, gritam, ensaiam e fazem piruetas, estrelinha, plantam bananeira. Que coisa linda! É o teatro” (Saraiva, 2024).



Essa fala revela a importância que ele atribui à vivência teatral para a formação integral das crianças, despertando nelas a criatividade, a expressão corporal e a sensibilidade artística. Ele destaca o impacto positivo que o teatro pode ter na vida das crianças, despertando nelas a criatividade, a expressão corporal e a sensibilidade artística. O Teatro Saraiva, nesse sentido, se torna um local para a formação de novos artistas, oferecendo oficinas, workshops e cursos para crianças e jovens interessados em teatro.

**IMAGEM 09: Banner do III Encontro de Arte e Cultura de Parnaíba**



**Fonte:** Teatro Saraiva (2024)

Disponível em <<https://teatrosaraiva.com.br>>.

Acesso em 04 Jun. 2025.

O Teatro Saraiva também se torna um espaço de encontro e debate sobre questões sociais e políticas, Saraiva, em sua trajetória como artista e professor, sempre buscou utilizar o teatro como ferramenta de crítica social e de resistência à opressão. O Teatro Saraiva, nesse sentido, se torna um local para a realização de debates, palestras e

eventos que promovam a reflexão sobre questões relevantes para a sociedade piauiense como mostra a imagem 09.

**IMAGEM 10: Joaquim Lopes Saraiva (2024)**



**Fonte:** Arquivo Pessoal do Teatrólogo

### **Considerações finais**

A análise da trajetória de Joaquim Lopes Saraiva evidencia aspectos relevantes para o entendimento do desenvolvimento do teatro brasileiro e do contexto cultural do estado do Piauí. Sua atuação durante o período da ditadura militar permite observar as relações entre práticas artísticas e o contexto de repressão e censura, oferecendo elementos para o estudo das dinâmicas culturais em períodos autoritários. No cenário cultural, o Teatro Saraiva, como segunda maior casa teatral do Piauí, representa um espaço de grande valor simbólico e social. A atual situação do Teatro Saraiva, cujo proprietário optou por colocá-lo à venda, pode ser entendida como um “último ato” na tentativa de manter seus projetos em defesa da arte cênica.

Dessa forma, o presente trabalho buscou analisar a importância da trajetória profissional e o legado cultural do teatrólogo piauiense Joaquim Lopes Saraiva, enfatizando a necessidade da valorização e do investimento em instituições culturais, especialmente na continuidade das expressões artísticas que carreguem consigo significados históricos e sociais tão relevantes.

### **Referências Bibliográficas**

ARRAIS, Francisco. **História do Teatro Piauiense**. Teresina: Editora Cultural Piauiense, 2010.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Chico. **Roda Viva**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Ática, 1986.

CAVALCANTE, Idelmar. **Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)**. Recife, PE: Cepe, 2023.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do século XVI a 1900**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Angela de Castro. **Memória e história do Brasil República**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Teatro: Arena Conta Zumbi, Arena Conta Tiradentes, entre outras peças**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2009.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914–1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GUINSBURG, J. *et al.* (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KAMINSKI, Leon Frederico. Teatro, liberdade e repressão nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, 1967-1979. **Varia Historia**, v. 32, n. 59, p. 327-355, ago. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn1981-2747/v32n59p327-355>. Acesso em: 10 out. 2024.

KLAFKE, Mariana Figueró. **Heróis e Coringas no Palco: O Teatro de Arena Prega a Resistência**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2016.

LIMA, Gleyca. **Parnaíba ganha Teatro Saraiva, o segundo maior do Estado**. 23 Mar. 2018. SECULT-PI Cultura do Piauí. Disponível em <<http://www.cultura.pi.gov.br/parnaiba-ganha-teatro-saraiva-o-segundo-maior-do-estado/>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

LIMA, Joana. O Teatro 4 de Setembro: Patrimônio Cultural e Histórico do Piauí. **Revista de Cultura e Arte**, v. 12, n. 3, 2015.

MACHADO, Vanderlei; WOLFF, Cristina Scheibe. “As falas de Jerônimo”: trabalhadores, sindicatos e a historiografia da ditadura militar brasileira. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 129–151, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/revista90/article/view/10000>. Acesso em: 2 jun. 2025

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **História e memória: o rádio por seus locutores**. In: Fênix: Revista de História e Estudos Culturais. v. 3. a. 3. n. 4. Out/Nov/Dez 2006. p. 01-20. Disponível em <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/791/753>>. Acesso em 10 Out. 2024.

OLIVEIRA, Éwerton Silva de. **Rasga Coração, de Vianinha, e Hair: aproximação e distanciamento num contexto de contracultura**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 46, p. 301-325, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40184616>. Acesso em: 10 out. 2024.

OLIVEIRA, Pedro Henrique. A Influência do Coletivo Piauíhy nas Artes Cênicas Regionais. **Revista de Estudos Culturais**, v. 8, n. 1, 2021.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Sergio Manoel. Representações da tradição e da cultura popular no teatro para crianças de Plínio Marcos. In: **Revista Crioula**, São Paulo. v. 25. Jul. 2020.



Disponível em <<https://revistas.usp.br/crioula/article/view/170463/162295>>. Acesso em: 10 out. 2024.

SANTOS, Maria Clara. Teatro Saraiva: **Um Espaço de Cultura no Interior do Piauí**. Anais do Congresso Nacional de Artes Cênicas, 2020.

SANTOS, Nádia Maria Weber; MEIRELES, Maximiano Martins de. Nos rastros da história cultural e das sensibilidades: o acervo Sandra Jatahy Pesavento e sua produção historiográfica. **Bilros: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)**, Fortaleza, v. 5, n. 10, p. 11–32, set./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.uece.br>. Acesso em: 2 jun. 2025

SILVA, Carlos Eduardo. Grupos Teatrais do Piauí: Uma Trajetória de Resistência. **Parnaíba**: Editora Universitária, 2018.

TEATRO Brasileiro: Rumo ao Futuro com Raízes no Passado. [S. l.]: **Revista Teatro**, 2024. Disponível em: <https://revistateatro.com.br>. Acesso em: 13 dez. 2024.

VIEIRA, Beatriz. **A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70**. 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2007.

### Fontes Históricas

CORREIO BRAZILIENSE. Periódico. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em <<https://memoria.bn.br/>>.

SARAIVA, Joaquim Lopes. Entrevista concedida a Danielle Cristina Ribeiro Brito. Parnaíba–PI. 29 abr. 2024.

SARAIVA, Joaquim Lopes. **Acervo pessoal**. Documentos diversos cedidos à pesquisadora Danielle Cristina Ribeiro Brito para fins acadêmicos. Parnaíba–PI. 2024.