

## A FALTA QUE VOCÊ ME FAZ: ESTÉTICA, LINGUAGEM E RECEPÇÃO NO TEATRO CAMPINENSE DOS ANOS 70/80.

Nayara Brito<sup>1</sup>

**Resumo:** Buscamos traçar o panorama das produções teatrais evidentes principalmente entre as décadas de 1970 e 1980 na cidade de Campina Grande, PB, percebida nacionalmente como um pólo cultural. Delimitamos esse período por se tratar de um dos mais ricos em termos de quantidade e diversidade de produções na história do município. Através de entrevistas com artistas e da leitura crítica sobre a realidade teatral do estado da Paraíba, conhecemos alguns espetáculos e experimentos criados desde os anos 1970 e observamos o seu desenvolvimento (ou não-desenvolvimento) no decorrer das décadas subsequentes. Atribuímos o atraso perceptível em termos de linguagem, estética e recepção à ausência de um curso de formação superior em artes cênicas na cidade, comparando sua experiência ao histórico da capital paraibana, João Pessoa, e à formação dos grupos e das faculdades de teatro no resto do Brasil.

**Palavras-chave:** Teatro campinense; Estética; Linguagem; Formação superior.

### Introdução, à guisa de uma hipótese

Campina Grande é conhecida mundialmente como uma cidade ligada à cultura. A despeito daquela produzida para a massa, financiada por uma indústria cultural que promove, anualmente, uma festa “popular” de dimensões gigantescas que, atraindo milhões de turistas, já pouco ou nada tem a ver com a nossa legítima cultura popular, a história que fez a cidade tornar-se referência em termos de cultura e arte não se limita a esse tipo de evento.

Queremos, com este trabalho, de forma ainda modesta, situar os leitores em relação a uma dada realidade campinense, voltando algumas décadas no tempo para tentar entender, de dentro do contexto da sua produção artístico-cultural – não sem relacioná-la com o que acontecia com o resto do país e, mesmo, do mundo –, as dinâmicas e práticas de um segmento, em especial o movimento teatral em suas vertentes estéticas e de linguagem, que por tanto tempo foi marca da criação artística da cidade. A partir disso, localizar as possíveis causas da “desprodução” a que esse mesmo

---

<sup>1</sup> Aluna da Graduação em Comunicação Social pela UEPB. Bolsista do PIBIC/CNPq, com projeto na área de dramaturgia contemporânea. E-mail: [nay\\_brito13@hotmail.com](mailto:nay_brito13@hotmail.com)



movimento assistiu quando da entrada da década de 1990, fato que só vai ser modificado com a retomada da força produtiva local, já em meados dos anos 2000.

Para tal, nos valem de algumas entrevistas concedidas por artistas que viveram aquela época – delimitada aqui como sendo entre os anos 1960 e 1980 – sobre o seu contexto, os seus impulsos produtivos e a consciência que tinham sobre o seu trabalho e sobre o que acontecia em termos de movimento teatral e político no Brasil. Textos mais recentes de pessoas ligadas ao teatro paraibano que, já distanciadas temporalmente, conseguem ter um visão crítica do processo que vem de décadas e desemboca na produção atual, também nos ajudam nesta breve, porém instigante empreitada. É importante destacar a possibilidade de nos apoiarmos em cima de algumas hipóteses ao longo desse estudo para explicar determinados cenários, uma vez que mesmo para as pessoas que viveram a época, entendê-la ainda é um processo turvo e, por vezes, subjetivo, quando não contraditório. A escolha de algumas montagens ou grupos sobre os quais teceremos comentários pode parecer arbitrária, mas vamos tentar elucidar nossa escolha analisando-os sob perspectivas que os relacionam aos processos que aqui nos interessam.

### **Por uma formação superior**

O desenvolvimento da estética e a criação de novas linguagens na produção teatral são fatores que, na história recente do teatro no Brasil, estão estreitamente ligados à criação dos cursos de Arte Dramática nas universidades. Sílvia Fernandes (2010) fez o levantamento de alguns cursos e suas experiências. O primeiro de caráter oficial data de 1911, que foi a Escola Dramática Municipal, no Rio de Janeiro, fundada por Coelho Neto. A partir desta, cursos técnicos e de segundo grau foram surgindo em vários estados do país, a exemplo da Escola Dramática, no Rio Grande do Sul, de 1942, por Renato Vianna, e da Escola de Teatro da UFBA, na Bahia, em 1955, por Martim Gonçalves.

Segundo Fernandes (2010), até meados da década de 1970 todas essas escolas repetiam os padrões dos antigos conservatórios de teatro, constituindo-se enquanto cursos técnicos de formação de ator, guiado primordialmente pela literatura dramática, com vistas a sua capacitação para a interpretação dos mais variados tipos de personagens e estilos teatrais. É apenas em 1985, com a criação do Curso de Interpretação em Artes Cênicas da Unicamp, que esse panorama se modifica, “na medida em que sua proposta pedagógica foi um reflexo da prática teatral brasileira do

período.” (2010, p. 195). Esta prática estava ancorada do modelo cooperativado de grupo, que se via evidente entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, modelo este que, usando o coletivo como força produtora e princípio criativo, abandonava paulatinamente a ideia de um ator principal como centro do fenômeno teatral para evidenciar o trabalho de um grupo relativamente homogêneo ou que buscava afinar seus componentes, os quais detinham conhecimento das diferentes etapas de uma produção em artes cênicas, formando-se para estar apto a atuar em qualquer delas. Partindo deste paradigma foi que ocorreu o desenvolvimento de linguagens próprias a cada grupo, através de suas pesquisas consistentes e da produção contínua de espetáculos. São exemplos desse período os grupos: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Teatro do Ornitorrinco e o Pessoal do Vitor<sup>2</sup>.

Interessava à criação coletiva a maneira inédita de mostrar os temas, composta de uma série de habilidades e modos de desempenho que o ator desenvolvia [...] os grupos geralmente deslocavam o centro de interesse da realidade ficcional da peça para o modo de contá-la [...]. (FERNANDES, 2010, p. 197)

Em suas montagens, os grupos estabeleciam relações com os textos, fossem clássicos, modernos ou contemporâneos, ao invés de interpretá-los de modo direto, quer dizer, de apenas transpor para o palco o que o dramaturgo sugeria nos textos. Desse modo, o jogo teatral foca-se nos modos de atuação em detrimento dos de interpretação de um personagem, abrindo espaço para a comunicação do grupo inteiro com a obra (ou as obras) em questão e com os componentes desse grupo entre si, parceiros de cena.

Assim, o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp foi criado para responder às demandas e tendências internas de uma dada companhia e não de um mercado (2010), como quer a indústria cultural desde a sua inserção plena na realidade brasileira, quando da implantação do capitalismo no país (COUTINHO, 2000).

Na Paraíba, a chegada de um curso de nível superior determinou, ou melhor, colaborou com o desenvolvimento do teatro local. Mais ou menos pela época em que os coletivos se formavam e criavam novas linguagens cênicas pelo Brasil afora, em 1977 foi criado o Curso de Licenciatura em Educação Artística na UFPB. Embora ainda não sendo um curso específico de artes cênicas, ele oferecia como uma das habilitações o

---

<sup>2</sup> O Pessoal do Vitor foi o grupo fundador do curso de Artes Cênicas da Unicamp. Era formado por atores egressos da antiga Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, aberta em 1958. (Cf. FERNANDES, 2010, p. 195).

teatro. Segundo Paulo Vieira (2006), sua implantação “acabou sendo um veio por onde se tinha acesso a um aprendizado minimamente formal, e por onde grande parte dos artistas paraibanos podia dar vazão à necessidade de se aprimorar em nível universitário.” (2006, p. 76). Os nomes mais antigos do teatro paraibano, como Fernando Teixeira e o próprio Paulo Vieira – dramaturgo, diretor e atualmente professor do curso de Artes Cênicas da UFPB, em João Pessoa – passaram por este curso. Alguns anos depois o curso é finalmente substituído pela graduação em Artes Cênicas, com bacharelado em interpretação para o ator e licenciatura em teatro.

Com a chegada de Lynaldo Cavalcanti à reitoria da UFPB, em 1978 cria-se o primeiro curso de especialização em Direção Teatral, em uma parceria com a UNIRio, antiga Fefierj, que trazia a Paraíba, em média duas vezes por mês, nomes como Pernambuco de Oliveira, Bárbara Heliodora, Antônio Mercado e José Dias, que ministravam oficinas e provocavam debates sobre a produção daquela época, instigando à reflexão as pessoas do teatro local.

Num período anterior à criação desses cursos, algumas pessoas ligadas ao teatro sentiram a necessidade de sair para estudar fora do estado. Fernando Teixeira, por exemplo, renomado diretor paraibano, foi a São Paulo em 1961, onde fez um curso no Teatro Oficina com Eugênio Kunset. Na verdade foi neste ano que ele entrou em contato com o teatro pela primeira vez, por um desses acasos do destino. Mas sem dúvida foi uma experiência resultou em espetáculos memoráveis que ele veio a criar com seu Grupo Bigorna a partir de meados dos anos 1960. Pode-se dizer que a saída dessas pessoas associada ao impulso que o curso de Educação Artística trouxe para a classe artística pessoense foi responsável pela série de espetáculos experimentais produzidos a partir daquela época e quem chegaram com grande força expressiva nos anos 1990. Em dado momento, com a prática e a pesquisa em continuidade, o maior desafio foi sair de uma concepção de montagem ainda baseada no textocentrismo para uma centrada no trabalho do ator – e não mais da formação técnica do ator, como queria a tradição das escolas dramáticas do país, correspondente, poderíamos dizer, ao modelo textocrêntrico – mas no ator como potencial criativo da escrita cênica/teatral. Essas inquietações já prenunciavam chegada de um teatro moderno/contemporâneo ao solo paraibano.

Quanto a Campina Grande, acreditamos que a ausência de um curso de nível superior especializado em artes cênicas tenha sido a causa maior do atraso estético de sua cena teatral. Até hoje, o máximo que temos em produção universitária ligada às

artes encontra-se restrito ao Departamento de Arte e Mídia da UFCG, ainda muito recente, e aos cursos de Licenciatura em Letras e Comunicação Social da UEPB, que eventualmente se voltam para o segmento artístico.

Coube ao Festival de Inverno de Campina Grande o papel de promover, anualmente, oficinas especializadas em teatro, que contribuíssem, na medida do possível, na formação dos interessados na área. De posse da direção do Teatro Municipal Severino Cabral, Eneida Agra Maracajá cria, em 1974, o FENAT (Festival Nacional de Teatro), que passa no ano seguinte a chamar-se FENATA (Festival Nacional de Teatro Amador) até culminar no Festival de Inverno<sup>3</sup> em 1976, o segundo criado no país e, até hoje, um dos mais importantes.

Por muito tempo este Festival, através de sua Mostra Nacional de Teatro, foi a fonte que alimentou os grupos locais, que se viam movidos por pura intuição, uma vez que a leitura crítica sobre a área era quase inexistente, assim como a consciência profissionalizante entre esses grupos. Os depoimentos de personagens como Hermano José, diretor e jornalista atuante nos anos 70/80, e Regina Albuquerque, atriz, dados em entrevista para este trabalho, confirmam as nossas impressões.

Segundo Gutemberg Assis – também em entrevista –, professor do Departamento de Engenharia Elétrica da UFCG e diretor atuante nos anos 1970, apesar de o corpo humano que formava esses grupos saírem das universidades (Federal da Paraíba, *campus* II, e Regional do Nordeste), suas produções nada tinham de vinculação com essas instituições. A construção do Teatro Municipal, em 1963, foi quem impulsionou a criação de grupos como o TUC (Teatro Universitário Campinense), o Raul Phyrston, o Grupovo, posterior Cacilda Becker, o FACMA (Fundação Artística Cultural Campinense Manoel Bandeira, oriunda do Coral Manoel Bandeira) e o Feira, para citar alguns. Mais de dez anos depois o Festival de Inverno surge como ponto de encontro do trabalho desses grupos.

Enquanto o resto do Brasil e até a João Pessoa tão próxima geograficamente avançavam na pesquisa estética e de linguagem, Campina continuava a montar seus textos regionalistas numa concepção naturalista. Em termos quantitativos, não se pode dizer que foram poucos os trabalhos produzidos nessa época. O Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, da dramaturga Lourdes Ramalho, promoveu várias montagens

---

<sup>3</sup> Além dos dois festivais que o precederam, contribuíssem também para a culminância na criação do Festival de Inverno os pequenos eventos bairristas e colegiais, como o Festival Colegial de Teatral, a Semana de Amostras de Teatro, a Semana de Teatro de Bairros, a Semana de Teatro Regional, como também as Mostras Nacional e Estadual de Teatro Amador e o Concurso Universitário de Peças Teatrais, todos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

de textos desta autora desde 1974, com a estreia de *Fogo-fátuo*, com direção de Rui Eloy, passando pelas várias direções de Hermano José, como dos textos *A Eleição* (1978), *Uma mulher dama* (1979), *Guiomar sem rir sem chorar* (1982). Todas elas obedeciam a um mesmo padrão estético que, como vemos tentando esclarecer, não avançada, como não havia pesquisa. Em 1988, porém, um fato abalou a estrutura “confortável” em que se encontravam os produtores e mesmo o público do teatro campinense:

[...] a grande aventura estética do teatro paraibano durante os anos noventa teve início ainda no final dos anos oitenta, quando o diretor Moncho Rodrigues, em Campina Grande, produziu o espetáculo *As Velhas*, com texto da dramaturga Lourdes Ramalho. [...] Até então, as cenas criadas a partir dos textos de Lourdes Ramalho se sobrepunham, transferindo em imagens para o palco aquilo que estava escrito no texto, de uma certa forma se redundando enquanto leitura e visão da obra da autora campinense. Moncho Rodrigues fez diferente. Lançou mão dos atores e neles estimulou a capacidade de criarem imagens corporais e de lhes dar uma dimensão universal sem trair em momento algum o texto de Lourdes Ramalho. (VIEIRA, 2006, p. 76-7)

O estranhamento da recepção campinense foi tal que, ainda hoje, o mesmo Hermano José que, como na fala de Vieira (2006), transpunha em redundância o texto para o palco, ao falar sobre esta montagem de *As Velhas*, critica:

“Houve um diretor espanhol que montou *As Velhas*, de Lourdes (Ramalho), de uma maneira bem vanguardista. Uma amiga minha deu uma definição ótima (do espetáculo): ‘ele – eu não quero dizer seu nome porque seria antiético – é um excelente artista plástico, que odeia teatro’, porque era só isso o espetáculo: muito visual. O texto foi muito prejudicado.” (em entrevista concedida a mim em 06/04/2012).

Ao mesmo tempo em que sofreu a rejeição que o depoimento de Hermano José sugere, o espetáculo alcançou um sucesso impressionante fora da cidade, chegando a viajar por várias capitais brasileiras através do Projeto Mambembão e, com os contatos do próprio Moncho, a conseguir apresentações nos países ibéricos. A impressão de arte plástica referida no depoimento pode ser percebida nas fotos do espetáculo (Anexos 1 e 2), que destacam o jogo cênico de luz e sombras, caracterizando uma proximidade com a estética expressionista estranha aos palcos paraibanos. O diretor pôs entre a plateia e o palco um imenso recorte de tule, através do qual o público assistia às cenas. A hibridização dos gêneros artísticos, tal como se viu na montagem de 1988, entre artes plásticas e cênicas, é uma das características das produções modernas/contemporâneas,

que, arriscamos dizer, mais de vinte anos depois ainda causariam o furor que a montagem rodrigueana causou, uma vez que a visão local parece não ter saído do lugar.

Há, porém, um outro fato curioso que deve ser observado: além dos já citados grupos, existiu em Campina um outro denominado DROXTOP – Laboratório Experimental de Arte Moderna, criado pelo também já citado Gutemberg Assis. O grupo, do qual participavam nomes como Edmundo Gaudêncio, Rômulo Azevedo e Íris Medeiros, se destaca(va) dos demais por seu caráter de vanguarda. A seu modo, Gutemberg incitava os colegas de grupo à leitura de textos, entre clássicos e modernos, mantendo-os informados sobre as experiências estadunidenses e européias que aconteciam, como o Teatro do Absurdo, mesmo sem jamais terem assistido a nenhuma delas. Segundo crítica do jornalista Jefferson Del Rios que saiu numa edição de agosto de 1974 do Folha de São Paulo, era o surrealismo, a partir do *Manifesto do Surrealismo* de André Breton, a base teórica do grupo. A crítica é feita em relação ao *Ensaio Droxtop* (Anexos 5 e 6), apresentado no Festival de Inverno daquele ano. O espetáculo-ensaio unia, em sua dramaturgia, fragmentos de textos de Dostoiévsky a T. S. Elliot, versando, num discurso existencialista, sobre as contradições entre duas gerações e a força e o valor de uma juventude taxada como “coca-cola”. O texto aparecia numa sequência de quadros em que a expressão corporal dos atores se fazia evidente, entrecortados por grandes monólogos, em cujo fundo musical ouvia-se de Bach e Chopin a música pop. Afora algumas questões técnicas, que não chegam a ser “falhas” propriamente ditas, mas que se justificam pelo fato de este ter sido o primeiro trabalho do grupo, a alternativa na escolha da temática da peça, que fugia ao regionalismo já canônico àquela época, não passou despercebida no debate que sucedeu à apresentação naquele Festival. Assim Jefferson Del Rios coloca em sua matéria:

Quanto ao fato de a temática central estar tão distante da realidade social imediata, dos desníveis sócio-econômicos de uma região, Gutemberg e seus amigos, que são quase todos da classe média e universitários, frisam que não se esqueceram desses problemas e que brevemente o grupo iniciará outros espetáculos (ou “ensaios”) com temática regional. O DROXTOP deve realmente evitar o elitismo de preocupações metafísicas numa região onde o simples ato de comer encerra um drama. Não deve por outro lado cessar um trabalho experimental importante. (RIOS, 1974).

Pelas fotos (em anexo) bem percebemos a divergência entre as estéticas dos espetáculos do DROXTOP e dos demais grupos. No *Ensaio Droxtop*, por exemplo, o público entrava num ambiente – que podia ser um teatro ou outro espaço alternativo,

mais uma característica do teatro contemporâneo – saturado de incenso e iluminado por velas e luz neon, enquanto os atores vestiam túnicas brancas e usavam maquiagem de concepção não-naturalista (Cf. RIOS, 1974). Já os espetáculos como *A Eleição* e *Fogo-fátuo* (Anexos 3 e 4) reproduziam no palco um cenário naturalista, com mesas, tamboretos, cestas e demais elementos – diga-se de passagem, representativos da cultura nordestina – dispostos em seu “sentido literal”, assim como os figurinos e maquiagem dos atores. Apesar dessa discrepância, segundo Gutemberg a recepção do DROXTOP não foi tão ruim quanto se podia esperar.

Das reflexões e apontamentos que fizemos até aqui, podemos pensar a estranha recepção do público campinense em relação ao *Ensaio Droxtop* e a *As Velhas* rodrigueana, em que o primeiro parece ter sido mais bem recebido que o segundo, apesar de sua proposta ser ainda mais inovadora – leve-se em conta que só podemos elaborar estes comentários a partir das entrevistas, documentos e das fotos de que dispomos –, sob duas hipóteses:

Primeira, que o fato de o DROXTOP ser um grupo local, formado por jovens e estimulado por seus anseios, mesmo “metafísicos”, tenha levado os espectadores a uma compreensão (da situação, não do espetáculo) ou uma aceitação prévia do seu trabalho.

Segunda, que o fato de o diretor desta montagem específica de *As Velhas* ser um estrangeiro em termos de nação, mas também em termos de linguagem, talvez tenha causado já de cara uma resistência na recepção desse mesmo público, que se fez maior pelo fato de o texto ser da tantas vezes encenada Lourdes Ramalho, com cuja temática os espectadores sempre se identificaram, coisa que não acontecia com a dramaturgia do DROXTOP. Concluímos, então, que não era só com a temática que o público se ligava e se identificava, mas também com a forma com que os textos ramalhianos – e mesmo os outros, que mais ou menos seguiam a sua linha – eram montados com as direções locais. A proposta estética de Moncho Rodrigues parece ter ferido a identidade ou a empatia daquele público, mesmo, como Vieira (2006) afirma, o diretor não tendo traído em momento algum o texto de Lourdes.

Daí, voltamos para a questão da academia. A recepção de um espectador como Paulo Vieira é representativa de um grupo que estava, de certa forma, preparado para receber aquele tipo de espetáculo, preparação esta que, supomos como uma das hipóteses possíveis, veio do despertar crítico que a universidade em seus cursos de arte provocou. E tanto não houve desenvolvimento crítico dos pensadores do teatro campinense, que no final da década de 1980 observa-se uma queda na produção

quantitativa deste teatro. Segundo Regina Albuquerque, a saída de Moncho Rodrigues do Brasil, em 1992, marca o início de um hiato na produção teatral campinense que só vai ter fim com a vinda de Duílio Cunha, diretor paraibano, a cidade para a montagem do *Auto do Menino Jesus* em 2006. Sua montagem, da qual participou praticamente todos os atores da cidade, punha a fábula bíblica em diálogo com a nossa cultura popular. Campina Grande tem em seu histórico a montagem anual de um auto de Natal financiado pela Secretaria de Cultura do município, desde fins da década de 1990. O que se costuma ver nessas montagens, que não diferem muito ou nada entre si, é a história do nascimento do menino Jesus da cultura católica-cristã contada a partir dos elementos apresentados na narrativa bíblica, como uma transposição mesmo, quase nos termos de Vieira (2006) para a cena. A iniciativa de Duílio Cunha de traduzir esta história para o contexto da cultura popular nordestina ou, mais especificamente, paraibana, sozinha já causou estranhamento no público campinense. Observe-se o fato de que, tendo-se passado quase vinte anos, estamos falando de uma nova geração de teatro e de espectadores, mas que, sendo herdeira daquela, reproduzem suas concepções e modos de reação.

De todo modo, se ainda não estamos preparando os nossos a recepção de espetáculos que testam na sua forma e linguagem, uma mudança pode ser constatada: é que o movimento do teatro em geral da cidade novamente despertou. E não dizemos que esse fato se deve ao *Auto* de Duílio Cunha, mas talvez a toda uma “estrutura de sentimento” que a chegada da nova era, os anos 2000, instaura. O desinteresse crescente entre as pessoas no final daquela década de 1980, mencionado nos depoimentos que recolhemos para este trabalho, diz respeito, também, a um período de transição de gerações, em que os jovens que faziam teatro, não verificando a possibilidade de sustentar-se através dessa atividade, buscam na entrada para a vida adulta outras formas de sobrevivência. A virada do milênio, por sua vez, traz inovações tecnológicas que vão alterar as formas de interação entre os indivíduos e suas formas de perceber o mundo, transformações que vão incidir sobre o teatro e suas novas formas de representação. Dispondo desses aparatos, as atuais gerações tendem a criar segundo novas perspectivas. Assim, grupos de diferentes propostas surgem fazer renascer um teatro que, como disse dona Lourdes Capozzoli em entrevista, “está morto”.

## **Conclusões em prematuridade**

Pensar a história do movimento e da produção teatral da cidade de Campina Grande desde a década de 1960 certamente não é um trabalho que se esgota num artigo tão resumido quanto este. Vale, porém, para além de todas as imprecisões e equívocos que possa haver, registrar as iniciativas pontuais de renovação de um processo que ganhou a defesa do grande público, na medida em que esse tende, ainda hoje, a rejeitar propostas mais arriscadas.

Sem querer desmerecer – muito pelo contrário, estamos longe disso! – a nossa tradição de teatro regionalista/naturalista, que tem como pilar a obra da mais importante dramaturga nordestina e uma das mais importantes do Brasil, Lourdes Ramalho, entendemos que o acontecimento de uma arte tão complexa e completa como é a teatral não pode se limitar a uma estética específica ou muito menos querer parar num tempo e num espaço em que, *naquele tempo e espaço específicos*, acreditava-se ter a mãos a proposta mais coerente de produção e concepção de espetáculos.

Realmente, lamentamos a falta de uma especialização acadêmica na área, acreditando ser este um dos fatores fundamentais do nosso atraso em termos de estética, linguagem e recepção. Só nos resta torcer para que esta nova movimentação na classe artística-teatral traga, num futuro próximo, a implantação de uma graduação em Artes Cênicas numa de nossas universidades. Por parte de alguns mais envolvidos com a academia, sei que a vontade e a proposta existem.

No mais, esperamos que estas reflexões, ainda tão iniciais, impulsionem novas cabeças a pensar o processo criativo-teatral campinense e que possamos, aos poucos, alcançar a maturidade intelectual e produtiva que alguns poucos conseguiram no nosso estado. E que, ao menos, ninguém mais volte a repetir que o nosso “teatro está morto”!

## ANEXOS

1 As Velhas (1988)



2 As Velhas (1988)



**3 A Eleição (1978)**



**4 Fogo-fátuo (1974)**



**5 Ensaio-Droxtop (1973)**



**6 Ensaio-Droxtop (1973)**



## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas:

- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 37-80.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MACIEL, Diógenes. Primeiro panorama visto da ponte: a cena teatral contemporânea de João Pessoa, PB (questões iniciais). *Revista Moringa*, João Pessoa, ano 2, nº 2, p. 27-40, 2007.
- RIOS, Jefferson Del. Droxtop, a última surpresa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 de ago. de 1974.
- VIEIRA, Paulo. A aventura dos anos noventa. *Revista Moringa*, João Pessoa, ano 1, nº 1, p. 75-81, 2006.

### Outras referências:

- ALBUQUERQUE, Regina, atriz. Entrevista concedida a Nayara Brito em Campina Grande em 06 de abril de 2012.
- ASSIS, Gutemberg, diretor. Entrevista concedida a Nayara Brito em Campina Grande em 17 de abril de 2012.
- BEZERRA, Hermano José, jornalista, diretor e ator. Entrevista concedida a Nayara Brito em Campina Grande em 10 de abril de 2012.
- CAPOZZOLI, Lourdes, diretora. Entrevista concedida a Nayara Brito em Campina Grande em 11 de abril de 2012.
- JÚNIOR, Hermano. *Série Teatro Campinense*. [Série Televisiva]. Produção de Saulo Queiróz, Hermano Júnior, Carla Batista, Nayara Brito e Thaise Carvalho. Campina Grande, TV Itararé, 2011.
- MORAES, André. *40 anos de Bigorna*. [Documentário]. Produção e direção de André Moraes. João Pessoa, 2007. DVD, 36 min.