

O Teatro Musical como Arquivo, Performance e Representação

The Musical theatre as archive, performance and representation

*Suelen Régia dos Santos Ogando*¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é abordar sobre o Teatro Musical como Arquivo no sentido de registro do acontecimento, documento e preservação da cultura, assim como Performance de uma manifestação e execução cultural e social e como o artista ele se torna o performer dessas ações. Além de Representação no tocante de identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler, por meio do teatro musical.

Palavras- Chaves: Teatro Musical, Arquivo, Performance, Representação.

ABSTRACT

The purpose this article is to approach Musical Theater as an Archive in the sense of recording the event, document and preservation of culture, as well as Performance of a cultural and social manifestation and execution and as the artist he becomes the performer of these actions. In addition to Representation as regards to identify the way in which in different places and moments a social reality is constructed, thought about, given to Reading by means of musical theater.

Keywords: Musical Theatre, Archive, Performance, Representation

¹ Pós Graduada em História da Arte e Cultura UFMG, Professora em História do Teatro Musical. Autora do livro: “O Que é o Teatro Musical”, Editora Giostri/2016.

INTRODUÇÃO

O presente artigo está longe de ser uma discussão plena do teatro musical no tocante enquanto arquivo, performance e representações. Contudo se busca um entendimento de cada um deles aplicado neste gênero teatral.

No primeiro ponto deste trabalho, refletiremos sobre o conceito do Teatro Musical que se diferencia do Teatro Musicado. A ideia neste ponto é localizar o que é este movimento teatral com o objetivo de compreender esta fórmula no fazer arte e cultura. No segundo analisar como o Teatro Musical pode ser um arquivo, através do playbill, jornais e revistas que divulgam os espetáculos para entendermos uma realidade de um tempo. No terceiro ponto o Teatro Musical como performance e manifestação social e cultural. E por último o Teatro Musical como Representação de expressar as representações do homem em sociedade, tornando uma maneira de olhar para o passado ou questionar o presente a partir daquilo que é posto em cena no espetáculo.

O QUE É O TEATRO MUSICAL

A música tem um papel primordial nos espetáculos teatrais desde os tempos mais remotos. Na Grécia Antiga, o canto era comumente utilizado e Aristóteles já se referia à música como um dos seis elementos fundamentais das tragédias gregas. Com o passar dos tempos, na Idade Média, podemos observar também os dramas litúrgicos ou religiosos e outras representações, como jograis, saltimbancos e malabaristas que se utilizavam da linguagem musical e dramática na mesma representação. No Renascimento e Barroco, houve uma grande propagação de gêneros teatrais cantados, culminando no surgimento das primeiras óperas.

Com a chegada do século XIX, a ópera, a opereta e o cabaret tornam-se cada vez mais criativos e mais populares. Em New York com a Broadway, o teatro musical ganhou sua versão mais próxima do que conhecemos hoje. Tal como em

Londres com West End que tem também grande importância na produção de musicais, e dentre outros países (Brasil, Argentina, França, Alemanha, Itália, Japão, Austrália, etc), que por meio dos musicais de franquias, este gênero teatro pode ser montado em todos os continentes, desde que respeitem a versão original adquirida pelos direitos autorais.

O Teatro Musical atualmente é um gênero teatral consolidado em que sua estruturação ou formulação é fundamentada nas três artes: Interpretação (Teatro), Canto (Música), Coreografias (Dança), desde que todas andem juntas no enredo como parte dramática. Sem isso, se configura apenas um Teatro Musicado, que tem a música no espetáculo como acessório muitas vezes, mas que de fato não está presente todo o tempo no mesmo como única ferramenta dramática.

Virginia de Almeida Bessa aponta que, o teatro musicado, diferentemente de como hoje é conhecido como teatro musical, era um conjunto de gêneros teatrais “que incluía principalmente a revista, a opereta e a burleta, mas também a zarzuela, a mágica, o sainete e outros com música que misturam trechos falados e cantados”.

Richard Kislán trata o Teatro Musical como Teatro Total, a maior forma de colaboração de toda a arte:

“Para medir com precisão um trabalho de musical significa pesar as contribuições do libretista, compositor, letrista, diretor, coreógrafo, atores, cantores, dançarinos e designers de cenário, figurino e iluminação” (KISLAN, 1995, p.4, Tradução Nossa)

A música é, portanto, um recurso estruturante que, caso seja suprimido destes espetáculos, estes não conseguem sobreviver, perdendo seu sentido lógico e estético (Brandão, 2010). O teatro musical é um gênero no qual a música é um dos componentes essenciais, lhe sendo indispensável (Blumenfeld, 2010). Os musicais valem-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens, os conflitos, as situações e ações, mas é por meio da música que todos esses elementos se expressam (Guinsburg, Faria & Lima, 2006).

Portanto, o teatro musical tem sua importância e contribuição cultural e histórica, através da análise enquanto arquivo, performance e representação.

O TEATRO MUSICAL COMO ARQUIVO

O Arquivo está ligado a memória, sobre o que contaram, registraram de determinada época e local. O historiador Pierre Nora (1993, p.15), afirma que: a memória verdadeira, transformada por sua passagem em história, dá lugar a uma memória arquivística, ou seja, à constituição vertiginosa e gigantesca do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar. E através dos enredos dos espetáculos musicais se pode ter acesso a uma história, acontecimento, trazendo a luz informações para os mais novos ou até mesmo ativando a memória dos mais velhos. A memória arquivo é, portanto, a maneira pela qual hábitos e ideias podem ser transmitidos de geração a geração, de forma permanente.

Os arquivos, ainda que não sejam criados para fins de memória, finalizam-se a partir dessa perspectiva, uma vez que registram informações do passado relatando assim a história de um povo. A Arquivologia, por sua vez, tem um papel ativo na construção da memória social, uma vez que o arquivo é a memória cultural de um povo (SILVA; PINHEIRO; FRAGOSO, 2020). Silva, Pinheiro e Fragoso (2020, p. 107) acrescentam:

Os arquivos são fontes potenciais para o contexto da consciência social dos sujeitos nas suas relações interpessoais, falar do arquivo, não enquanto lugar, apenas de uma “memória coletiva” é um passo importante da aplicabilidade desse termo na Arquivologia. Desse modo, o arquivo é um lugar risco para “recuperar” a memória que estão presentes nos registros documentais, uma vez que esses não têm diante de si (o sentido da historiografia ou da consciência histórica), ao contrário, o arquivo é o lugar, a condição de um campo de emergência social e que é fundamental para garantias fundamentais, como o direito de lembrar, provar e conhecer a produção de um contexto social.

Logo, se pode pensar como os artistas se tornam sujeitos sociais ao representarem uma história e trazer a memória os acontecimentos narrados pelo enredo. E a importância da ficha técnica de todos os profissionais envolvidos no Teatro Musical pode ser pensada como Arquivo, através do *playbill*², cartazes dos

² Playbill de acordo com Cambridge Dictionary: “um pedaço de papel que anuncia uma peça fornecendo informações sobre onde e quando ela será apresentada”.

espetáculos, nota dos jornais e revistas que nos permite refletir, enquanto arquivo no processo de preservar o que é cultura e memória, como o lugar do social, dentro da narrativa dos atos performáticos.

Os periódicos podem ser fonte de arquivo. Gilberto Freyre foi o pioneiro no Brasil da técnica de pesquisa que se serve da imprensa periódica como elemento de base, tendo retirado dos anúncios de jornais do período imperial “não apenas o pitoresco, o dramático, o singular, mas, sobretudo, o demonstrativo” (CAMARGO, 1971, p. 227).

Contudo, jornais e revistas são instrumentos que ajudam no trabalho arquivista.

Portanto, [...] a imprensa, particularmente a impressa, tem propiciado não apenas o alargamento das fontes do historiador, mas principalmente a possibilidade de verificar e conhecer, dentre outros, as transformações das práticas culturais, os comportamentos sociais de uma referida época, as manifestações ideológicas de certos grupos, a representação de determinadas classes e a visibilidade dos gêneros (LUCA, 2005, p.129).

A fotografia tirada dos musicais para divulgação do espetáculo ou inserção no *playbill* colaboram com a ideia de arquivo por ser a prova da ocorrência do real.

De acordo com Ariella Aïsha Azoulay:

“A fotografia ocorre em e através de um encontro entre pessoas, nenhuma das quais jamais poderá ditar o que será registrado na fotografia e o que permanecerá oculto. A fotografia é a prova de uma ocorrência real, o evento da fotografia, a tomada de uma fotografia que a imagem fotográfica nunca poderia esgotar por si só. Este evento é um convite para mais um evento, a visualização da fotografia, a sua leitura, a participação na produção de seu significado.”. (2019:367)

A fotografia tirada dos espetáculos durante certa temporada pode ser avaliada também como arquivo. Segundo Le Goff (1992), a reflexão sobre a natureza documental da fotografia implica também no seu tratamento enquanto monumento, ou seja, na análise de sua condição inevitável de construção histórica destinada à perpetuação de alguma memória, do ponto de vista do grupo social que produziu e/ou se apropriou das fotos (Pollack, 1989).

Então conclui-se que o teatro musical é um arquivo, a partir do momento que produz fotos, matérias em jornais ou periódicos, sendo uma memória de ato acontecido em um determinado tempo e local na história. Assim como o poder do mesmo para recuperar a memória de documentos arquivados colaborando na provação e conhecimento da produção de um contexto social e cultural, por meio dos roteiros e enredos apresentados nos espetáculos musicais.

O TEATRO MUSICAL COMO PERFORMANCE

Performance é um termo vindo do inglês, já usual em português, tanto que o Dicionário Aurélio passou a registrá-la (como expressão estrangeira) a partir de 1975, com o sentido de:

1. Atuação, desempenho (especialmente em público). 2. Esport. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições.³

No *Blumenfeld's Dictionary of Musical Theater* performance enquanto prática é definida como:

- 1- As habilidades e o conhecimento das convenções acordadas e geralmente aceitas, necessárias na interpretação e apresentação de uma obra de arte dramática, coreográfica ou musical. 2- A forma como uma obra de entretenimento é apresentada ou executada. 3- A forma e estilo como uma obra de entretenimento foram apresentados publicamente em um período histórico. Pode-se chamar também prática de performance. 4- As maneiras pelas quais as obras históricas são geralmente executadas. (Nossa Tradução) ⁴

De acordo com Diana Taylor, pode se entender a performance no teatro musical, como um “ato de transmissão de memórias” nas quais *performer*, público e espaço compartilham e estabelecem relações de afeto mútuo a partir de elementos físicos e subjetivos. Logo pode se entender como *performer* o artista do Teatro

³ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1975], p. 1068.

⁴ Blumenfeld's Dictionary of Musical Theater- Robert Blumenfeld, New York: Limelight Editions (2010), p.256-257

Musical, aquele que executa a ação e a performance como uma obra de entretenimento apresentada ao público.

A performance no Teatro Musical, dessa forma, implica mediação, ação consciente e inconsciente de uma comunicação que promova a presença não enquanto uma mera reprodução, mas como parte de uma narrativa mediada, frequentemente, por roteiros que articulam elementos do senso comum a vestígios do passado e intenções políticas futuras.

Ainda pode se pensar no Teatro Musical enquanto “a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos [...] que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião” (Taylor, 2013, p. 27). No entanto, performance não é apenas um “ato”, mas demanda uma nova construção epistêmica que relacione arte, temporalidade e experiência. Neste sentido, para Taylor (2016, p. 39; tradução nossa), performance é “uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade, e uma forma de compreender o mundo”.

O teatro musical enquanto uma arte performática traz elementos de memória, identidade, recorte histórico e político através do enredo ou discurso narrativo de linguagem dos espetáculos musicais. Susan Sontag (2020), defende a tomada de posição, em especial pela aproximação e imersão na linguagem e performance como elementos centrais, defendendo que o impacto/afeto dos atos performativos potencializam a ação de sujeitos no tempo e suas formas de manifestação política, ou seja, sua presença estabelece um conjunto de operações relacionais.

O teatro musical como manifestação política, ativista ou performance política pode ser compreendido e comprovado através dos musicais de franquias ou nacionais que exploram o movimento contra cultura, hippie, segregação racial e social, contra ditadura militar, dentre outros temas e conteúdo que levam o público a refletir sobre tais acontecimentos dentro da própria história mundial ou local.

Outras abordagens sobre performance são interessantes. As performances são vistas como processos de aplicação de roteiros táticos estabelecidos que, por se basear em processos interativos contingentes, implicam imprevistos, adaptações e inovações (Tilly, 2008; Snow & Moss, 2014). As performances, ativistas comunicam significados e emoções ao dramatizar suas demandas e identidades coletivas por meio de ações, palavras, objetos e outros instrumentos (Benford & Hunt, 1992; Eyerman, 2006; Jasper, 2016).

A teoria tillyana tomou em sua agenda de pesquisa o estudo das performances, ou seja, as investigações sobre “como a experiência presente, os sentidos e usos dos agentes em suas interações confrontacionais, transforma os repertórios” (Alonso, 2012: 32).

James Jasper (2007, 2016) entende as performances como portadoras de significados (como a música, o ambiente, os livros, por exemplo). Segundo o autor, os ativistas coreografam seus eventos, definindo quem se movimenta, quando e onde. Assim, afirma que “estamos sempre, até certo ponto, fazendo performances. Nossas posturas, nossos gestos, nossos olhares, todos eles ‘falam’ com nossos públicos” (Jasper, 2016: 70). Um exemplo de performance, sugere o autor, é o uso de máscaras ou fantasias, que ajudam ativistas a expressar suas mensagens. Portanto, pode se observar o quanto o teatro musical através de figurinos, cenários, acessórios (perucas e etc) realmente expressam e conduzem os olhares do público a um recorte proposto pela dramaturgia.

Já no modelo teórico de Jeffrey Alexander sobre as performances. Nesse modelo, a performance é vista como um processo pelo qual atores demonstram aos outros o significado de sua situação social, desejando que eles acreditem nesse significado. Para que essa demonstração seja efetiva, os atores devem realizar uma performance compreensiva que leve as pessoas às quais “seus atos e gestos se direcionam a aceitar seus motivos e explicações como descrições razoáveis” (Alexander, 2011: 28).

Visto isso, o teatro musical como performance ele pode ser trabalhando em duas perspectivas; a primeira o ator/cantor sendo performer de uma narrativa e da história e na outra o musical sendo uma performance

O TEATRO MUSICAL COMO REPRESENTAÇÃO

No teatro musical, a noção de representação pode estar no ator/cantor que interpreta um personagem ou pode estar também no espaço cênico. A representação é algo que se coloca no lugar de uma ausência, “é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver ‘por delegação’ uma realidade ausente sob forma de um substituto” (Aumont, 1995, p.10).

Quantos personagens são baseados em fatos reais ou apenas ficção, mas quando se torna uma representação de algo ganha força e lugar de voz.

O artista enquanto testemunha do arquivo, pode representar a história contada através do musical como cultura, dentro do sistema simbólico. Para Geertz, o entendimento de cultura proposto é apresentado como um sistema entrelaçado de signos interpretáveis; ou seja, nessa perspectiva semiótica, cultura é “sistema simbólico”.

“a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 1989, p. 24).

O conceito de representações proposto por Chartier é delineado com o acúmulo de contribuições de vários autores, logo no Teatro Musical podemos ver a interface de vários autores: o escritor, compositor, o artista, em que todos possuem uma narrativa e de acordo com o tema do musical uma nova realidade social é construída. Segundo Chartier, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16).

Chartier aborda essa questão conforme as ideias de representação coletiva de Marcel Mauss e Émile Durkheim afirmando que as representações podem se expressar a partir de:

[...] três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (1991, p. 183).

No tocante dos musicais como forma de compreender o mundo e ser representações pode ser observado em grandes espetáculos, que nos trazem temas mais históricos e relevantes tais como: *Hairspray* um musical que fala da segregação de negros e branco nos anos 60, em Baltimore, nos Estados Unidos. *Les Misérables* um clássico de Victor Hugo em que se passa na França revolucionária do final do século XVIII e início do XIX quando monarquistas e republicanos lutavam pelas ruas e todas implicações sociais, econômicas e culturais desta época.

Já em *Hair* um musical que nos mostra as Tribos Híppies, movimento Contra Cultura dos anos 60 à sombra da Guerra do Vietnã, no Greenwich Garden, em New York. *Miss Saigon* musical inspirado na ópera "Madame Butterfly", que nos relembra a Guerra do Vietnã na segunda metade dos anos 70 e todas as questões econômicas, sociais e culturais desta época. *Rent*, musical que narra a vida de um grupo de amigos nos anos 80, em New York abordando alguns temas que marcaram aquela época, como o desemprego, o uso de drogas, a homossexualidade, a liberação sexual e a AIDS.

Os musicais brasileiros como *Roda Viva*, musical brasileiro que virou símbolo de resistência contra a opressão da Ditadura Militar nos anos 60, escrita por Chico Buarque. E outros musicais produzidos pelo Grupo Opinião durante a ditadura militar no Brasil, dentre eles: *Opinião* de 1964 e *Liberdade, Liberdade*

de 1965 são musicais de relevância para a histórica cultural do país e como representações.

Inclusive Roberto Schwarz faz uma consideração interessante, em *Opinião e Liberdade, liberdade*, no qual a integração de música e teatro colaboraria para um melhor desempenho e representação de público, em virtude de uma relação especial, afetiva, que os brasileiros têm com a música popular. Ele diz:

Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração do brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. [...] o mesmo esquema liberal [de *Opinião*], de resistência à dita dura, servia a outro grande sucesso, *Liberdade, liberdade* (SCHWARZ 1978, p. 80)

O Teatro Musical ainda, pode ser um jogo de relação entre a representação da própria representação, representação de um conteúdo/ tema e representação de um usuário no qual se direciona ao público.

Toda a representação coloca em jogo uma relação entre, no mínimo, três termos: a própria representação, seu conteúdo e um usuário. Três termos aos quais pode-se acrescentar um quarto: o produtor da representação, quando é distinto do usuário. Uma representação pode existir no interior do usuário: trata-se de uma representação mental. Uma representação pode também existir no meio ambiente do usuário, como por exemplo, o texto que está sob seus olhos: trata-se de uma representação pública, que é geralmente um meio de comunicação entre o produtor e um usuário distintos entre si. (SPERBER, 2001, p. 91)

O teatro musical muitas vezes é a representação da tentativa humana de compreender o mundo em que se vive – elaboraram e continuam a elaborar o conhecimento que rege a orquestra da vida em sociedade através da cultura e arte. E pode alcançar várias gerações através dos musicais em cartazes ao longo dos tempos e localidades (Broadway, West End, Brasil, etc), trazendo a história e estórias, por meio dos autores, compositores e historiadores. As palavras de Pesavento sobre o papel dos historiadores expressam isso, quando afirma que:

(...) Historiadores constroem versões plausíveis sobre o passado, que operam em termos de verossimilhança com o acontecido, atingindo efeitos de verdade, ou verdades aproximativas. (...) as tais

representações construídas no tempo, sejam aquelas dos homens do passado, sejam as dos historiadores do presente, não são verdadeiras nem falsas, mas sim registros sensíveis de uma percepção do mundo (2007, p. 17).

As representações teatrais, enquanto forma de expressar as representações do homem em sociedade, pode tornar-se uma maneira de olhar para o passado ou questionar o presente a partir daquilo que é posto em cena. Dilthey relaciona o teatro e a história da seguinte maneira:

A sequência das cenas numa peça permite revivenciar os fragmentos do curso da vida dos personagens que nela entram. A narração do romancista ou do historiador que segue o processo histórico provoca em nós uma revivência. O êxito da revivência reside no fato de nela se completarem por tal forma os fragmentos de uma evolução, que julgamos ter diante de nós um todo contínuo (1964, p. 268).

Na orelha que escreveu para o livro *História, teatro e política*, organizado por Kátia Paranhos, Francisco Alambert afirma que o:

Teatro é História, ou é a história em ato. A história é teatro, ou só pode ser entendida e narrada nesses termos. Por isso é sempre fundamental que os historiadores e cientistas sociais vejam o teatro como seu objeto. E isso ainda é raro (PARANHOS 2012, orelha)

Portanto, quando se presencia um musical de cunho histórico ele traz ao público as informações de um tempo e local, a possibilidade de reviver o passado, narrados através de uma bela música, cenários, figurinos, danças, acessórios. O teatro musical pode provocar outros olhares sobre o tema, propiciar a busca de outras formas de abordagem sobre o mesmo. Compreender o homem ao longo dos tempos em toda sua diversidade social, cultural, organizacional e subjetiva é um compromisso que se impõe a todas as ciências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações sociais e históricas mostram-se como um campo de estudo bastante abrangente, mas produtivo e necessário à reflexão sobre a

construção do conhecimento e como o Teatro Musical pode vir a colaborar sendo arquivo, performance e representação.

Neste artigo, partimos da seguinte problemática geral: por que o teatro musical como movimentos sociais pode ser considerado arquivo, performance e representação tomando determinada forma em determinado recorte de espaço e tempo? Tendo em vista essa questão, revisamos as contribuições de conceitos e debates relacionados à perspectiva teórica quanto arquivo, performance e representação.

Arquivo via Nora, Silvia, Pinheiro e Fragoso, Camargo, Lucca, Azoulay, Le Goff, Pollack. Já Performance por Taylor, Sontag, Tilly, Snow & Muss, Benford & Hunt, Eyerman, Jasper, Alonso e Alexandre. O conceito de representação formulado por Geertz, Chartier, Pensaveto, Dilthey.

Em relação a tais conceitos e debates, considera-se que a principal contribuição do artigo para o campo de estudos de movimentos sociais e históricos está na defesa de sua complementariedade para uma análise multidisciplinar. O teatro musical é uma arte, gênero teatral que contribui para entender a importância do arquivo, performance e representações sociais que dizem muito sobre uma determinada época, local, memória e história.

Recebido em: 25/06/24 - Aceito em: 30/08/24

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Jeffrey C. *Performance and power*. Cambridge: Polity Press, 2011.

ALONSO, Angela. *Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito*. *Sociologia & Antropologia*, 2/3, 2012, p.21-41

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

AZOULAY, Ariella Aisha. *Desaprendendo Momentos Decisivos*. ZUM Revista de Fotografia 17. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2019

BENFORD, Robert D. & Hunt, Scott A. *Dramaturgy and social movements: the social construction and communication of power*. Sociological Inquiry, 62/1, 1992, p. 36-55.

BENFORD, Robert D. & Snow, David A. *Framing processes and social movements: an overview and assessment*. Annual Review of Sociology, 26/1, 2000, p. 611-639.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Um palco em disputa: teatro musicado, sociedade e cultura na São Paulo dos anos 1920 e 1930*, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 2018.

BLUMENFELD, R. *Dictionary of musical theater: Opera, operetta, musical comedy*. Nova Iorque: Limelight Editions, 2010.

BRANDÃO, T. *Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca*. Anais do Congresso da ABRACE, São Paulo, SP, Brasil, 6, 2010.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. A imprensa periódica como fonte para a história do Brasil (225-239). 35, 1969. São Paulo. In: DE PAULA, Eurípedes Simões (org.). *Portos, rotas e comércio*. Anais do V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História. Volume II, São Paulo, 1971.

CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. *A História Cultural entre práticas e representações*. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

DILTHEY, Wilhelm. A Compreensão dos Outros e de suas Manifestações de Vida. In: PATRICK GARDNER: *Teorias da História*. (Trad. E prefácio de Vitor Matos e Sá). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

- EYERMAN, Ron. *Performing opposition or, how social movements move*. Alexander, Jeffrey C. et al. (orgs.). *Social performance symbolic action, cultural pragmatics, and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 193-217
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GUINSBURG, J., Faria, J. R., & Lima, M. A. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JASPER, James M. *Protesto: uma introdução aos movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1992.
- LUCA, Tania Regina de. *História dos nós e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, Carla e outros. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- KISLAN, Richard. *The musical: a look at the American musical theater*. Rev. Exp. London: Applause Books, 1995.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. In: Projeto História. São Paulo: PUC, nº. 10, pp. 07-28, dezembro 1993.
- PARANHOS, Kátia (Org.) *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy e LANGE, Frédérique (org.). *Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1989, 3(3):3-15.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política: 1964-1969*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, L. E. F. da; PINHEIRO, M. de O.; FRAGOSO, I. da S. *Dentro ou fora da memória? O arquivista da memória e a capacidade antidota do fazer lembrar*.

RACIn, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 99-110, jan./jun. 2020. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/141392>.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: “performance” e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

_____. *Performance*. Durham: Duke University Press, 2016.

TILLY, Charles. *Contentious performances*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. *Regimes and repertoires*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006.

_____. Parliamentarization of popular contention in Great Britain, 1758-1834. *Theory and Society*, 26/3-2, 1997, p. 245-273.

_____. Contentious repertoires in Great Britain, 1758-1834. In: Traugott, Mark (org.). *Repertoires and cycles of collective action*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 15-42.

_____. *From mobilization to revolution*. New York: Random House, 1978.

TILLY, Charles & Tarrow, Sidney. *Contentious Politics* 2 ed. New York: Oxford University Press, 2015.