

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO - PPPGI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLetras**

TAIS DE CARVALHO E MENDONÇA

**O ARQUÉTIPO DO “DESTRUIDOR” DE CAROL PEARSON NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINOAMERICANA EM
PERSONAGENS DE TEATRO MUSICAL NOS ESPETÁCULOS “WEST SIDE
STORY”, “EVITA” E “THE CAPEMAN”**

São Luís

2026

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO - PPPGI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

TAIS DE CARVALHO E MENDONÇA

**O ARQUÉTIPO DO “DESTRUIDOR” DE CAROL PEARSON NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINOAMERICANA EM
PERSONAGENS DE TEATRO MUSICAL NOS ESPETÁCULOS “WEST SIDE
STORY”, “EVITA” E “THE CAPEMAN”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rita de Cássia Oliveira

São Luís

2026

Mendonça, Tais de Carvalho e.

O Arquétipo do Destruidor de Carol Pearson na construção da identidade latino-americana em personagens de teatro musical nos espetáculos West Side Story, Evita e The Capeman / Tais de Carvalho e Mendonça. - 2026.

88 p.

Orientador(a): Rita de Cássia Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2026.

1. Teatro Musical. 2. Personagens. 3. Latino-americanos. 4. Arquétipo. 5. Destruidor. I. Oliveira, Rita de Cássia. II. Título.

TAIS DE CARVALHO E MENDONÇA

**O ARQUÉTIPO DO “DESTRUIDOR” DE CAROL PEARSON NA
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINOAMERICANA EM
PERSONAGENS DE TEATRO MUSICAL NOS ESPETÁCULOS “WEST SIDE
STORY”, “EVITA” E “THE CAPEMAN”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rita de Cássia Oliveira

Aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Rita de Cássia Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão

Prof^ª. Dr^ª. Cássia Rejane Pires Batista – UFMA
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Anderson Bogéa da Silva - UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

AGRADECIMENTOS

Peço licença para que nesta página, eu faça exaltações e agradecimentos em nome deste trabalho. Agradeço este trabalho primeiramente aos meus pais, que são meu exemplo inicial de esforço e dedicação na vida, e me mostraram que o caminho do êxito seria a educação; Em seguida também agradeço a minha orientadora e aos componentes da banca, que sempre acreditaram na proposta e incentivaram o aprofundamento da minha pesquisa; Ao Programa de Pós-Graduação de Letras da UFMA, pela excelência e por proporcionar ótimas experiências ao mestrando; E finalmente, a meus amigos, que deram e dão uma força a mais pra que eu consiga atingir meus objetivos na vida.

RESUMO

Este trabalho tratará da análise de três personagens latino-americanos em três espetáculos de teatro musical diferentes, sendo um Bernardo em *West Side Story*, outro, Che, em *Evita*, e o último, Salvador Agrón, em *The Capeman*. Essa análise será comparativa, e a princípio definiremos o que é o teatro musical e perceberemos qual a relevância de estudarmos tal vertente literária e posteriormente verificaremos a presença do arquétipo do Destruidor, definido por Carol Pearson em sua obra *O Despertar do Herói*, e influenciado pelos conceitos de Carl Jung sobre arquétipos e inconsciente coletivo, fazendo uma leitura dos textos originais dos espetáculos escolhidos. Temos como objetivo geral compreender as influências destas personagens no modo de vista da identidade latino-americana segundo arquétipos que constituem traços pejorativos e depreciativos à esta identidade. E como objetivos específicos, temos: Estabelecer um comparativo entre os personagens analisados em cada obra; Analisar impactos negativos e positivos culturais a partir das representações observadas e refletir a repercussão desses personagens na cultura latina. Outros autores serão aporte teórico para esse trabalho, como Leopoldo Zea, Stuart Hall, Rosalía Ines Lenguitti, etc.

Palavras-chave: teatro musical, personagens, latino-americanos, arquétipo, Destruidor.

ABSTRACT

This paper will analyze three Latin American characters in three different musical theater productions: Bernardo in *West Side Story*, Che in *Evita*, and Salvador Agrón in *The Capeman*. This analysis will be comparative, and we will begin by defining what musical theater is and understanding the relevance of studying this literary genre. We will then examine the presence of the Destroyer archetype, defined by Carol Pearson in her work *The Hero's Journey*, and influenced by Carl Jung's concepts of archetypes and the collective unconscious, by reading the original texts of the chosen shows. Our overall objective is to understand the influence of these characters on the perception of Latin American identity according to archetypes that constitute pejorative and derogatory traits of this identity. Our specific objectives are: To establish a comparison between the characters analyzed in each work; To analyze negative and positive cultural impacts based on the representations observed and reflect on the repercussions of these characters on Latin culture. Other authors will provide theoretical support for this work, such as Leopoldo Zea, Stuart Hall, Rosalía Ines Lenguitti, etc.

Keywords: musical theater, characters, Latin American, archetype, Destroyer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 LIBRETO COMO REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO TEATRO MUSICAL.....	2
1.1 Surgimento do teatro musical em língua espanhola.....	11
1.2 A influência dos povos ciganos no teatro musical hispânico.....	14
1.2 Teatro musical hispânico na américa.....	15
2 A IMPORTÂNCIA DO INCONSCIENTE NA CRIAÇÃO DO CONCEITO DE ARQUÉTIPO PARA O TEATRO MUSICAL.....	21
2.1 O conceito de arquétipo em Jung como fundamento de criação de personagens do teatro musical.....	24
2.2 O arquétipo do destruidor segundo Pearson e exemplos na literatura.....	30
3 O ARQUÉTIPO DO DESTRUIDOR E A RELAÇÃO COM OS PERSONAGENS LATINOAMERICANOS NO TEATRO MUSICAL CONTEMPORÂNEO.....	35
3.1 A formação da identidade das personagens como manipulação imagética.....	37
3.1.1 O latinismo como conceito originário da constituição da identidade latinoamericana.....	40
3.2 West Side Story: O Destruidor como imigrante.....	48
3.3 Evita: O Destruidor como antagonista.....	55
3.4 The Capeman: O Destruidor de si próprio.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

A grande motivação nessa pesquisa é ver a arte como instrumento de manipulação da percepção do mundo, sendo um reflexo de várias épocas e várias culturas, cada uma com uma visão sobre um mesmo objeto. Analisar especificamente o teatro foi uma escolha a partir da vivência pessoal e de como essa forma de manifestação artística é extremamente antiga e permanece viva nos dias atuais, exercendo sua influência. Este trabalho tem como material principal de estudo o *libreto*, livro físico do teatro musical, de três espetáculos que serão analisados: *West Side Story* (1957), *Evita* (1976) e *The Capeman* (1998). Porém, antes de adentrar na análise dos espetáculos, temos um capítulo para explicar sobre a linguagem do *libreto* e no que se difere dos outros gêneros teatrais, e uma subdivisão para fazer um percurso histórico do teatro musical hispânico, desde o surgimento de manifestações na Espanha, e em comunidades nativas e afro-descendentes da América Latina, até o período contemporâneo onde encontramos as obras que foram analisadas. Após isso, adentramos na teoria do inconsciente coletivo e dos arquétipos, iniciada por Jung, depois discutida por outros teóricos. Temos um capítulo onde será mais detalhada a teoria dos arquétipos, dessa vez na versão de Carol Pearson, onde encontramos o arquétipo do Destruidor, que é definido para fazermos a análise dos personagens nos três espetáculos elegidos para esse trabalho. Ainda analisamos, a partir de teóricos latino-americanos, as diferentes visões sobre a América Latina e como isso se tornou um instrumento de dominação a partir do estabelecimento do controle de países colonizadores nessa região. Por fim, temos a análise final de cada personagem escolhido dentro de cada peça, incluindo trechos de cada uma delas, para entender cada perfil e como o arquétipo do Destruidor se manifesta de maneira distinta neles.

Como objetivo principal, buscamos compreender quais são as possibilidades encontradas de representação do arquétipo do Destruidor nos personagens latinos no teatro musical nos seguintes espetáculos: Bernardo de “*West Side Story*”, Che de “*Evita*” e Salvador de “*The Capeman*”. De maneira específica, visamos identificar e comparar os personagens nos espetáculos acima que possuam o arquétipo do Destruidor, para que possam ser estabelecidos pontos convergentes e divergentes segundo uma análise dos impactos negativos e positivos culturais nas representações observadas com o intuito de interpretar a repercussão desses personagens na cultura latino-americana.

Com esses objetivos, tentaremos responder os seguintes questionamentos: Como as marcas literárias, psicológicas e sociais influenciam na representação de um

personagem que tenha o arquétipo do Destruidor? De que modo podemos correlacionar a presença do arquétipo nos três espetáculos “*West Side Story*” (Bernardo), “*Evita*” (Che) e “*The Capeman*” (Salvador Agrón)?

Para buscar respostas, desenvolvemos uma pesquisa de análise de conteúdo para identificar e interpretar dados qualitativos dos textos citados com vistas a elaboração desta dissertação. O tipo de análise que nos detemos foi de modo diacrônico dos espetáculos *West Side Story* (1957), *Evita* (1976), *The Capeman* (1998) e posteriormente identificamos como os conceitos de autores como Carol Pearson e Carl Jung, majoritariamente, e também mais específicos como Stuart Hall, Leopoldo Zea, Gilbert Durand, Rosalía Ines Lenguitti etc. se manifestam nas representações do teatro musical, levando-nos possivelmente a perceber a interferência destes espetáculos na criação de uma visão negativa da cultura latina.

1 LIBRETO COMO REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO TEATRO MUSICAL

“O teatro musical é uma empreitada altamente colaborativa, um espetáculo resultante da síntese de várias artes: literatura dramática, letras, músicas, parte recitativa, voz, dança, entre outras. Todas essas artes se unificam no libreto. Ou seja, personagem, diálogo, forma, inserção da música e da dança, tom, todos colocados a serviço da história ou do conceito” (Folegatti, 2011)

O teatro musical é um ramo que se desdobrou do teatro convencional com o passar do tempo, tendo bebido inicialmente da fonte das celebrações de culto aos deuses ao redor do mundo, em diversas culturas, onde além de representarem os deuses, também entoavam canções de ode a todos eles, sobretudo nos espetáculos da Grécia Antiga, os mais conhecidos, denominados de *tragédias*. Portanto, a partir daí diversas tipificações de personagens foram observadas e tradicionalmente repetidas em histórias.

Após o surgimento das primeiras manifestações de teatro trágico na Grécia Antiga e posteriormente na Roma Antiga, ele se estendeu por diversos lugares, influenciando o teatro que seria produzido por todo o mundo. A música, por sua vez, foi ganhando importância especialmente no cenário sacro latino, quando as notas musicais que conhecemos hoje foram inventadas pelo monge italiano Guido D’Arezzo, a fim de padronizar as normas musicais do canto gregoriano da época.

“Nos círculos profissionais, em grande parte responsáveis pelo boom teatral, o original, autógrafo ou não, costumava

ser vendido ao autor de comédias, que poderia ter encomendado previamente a obra especificando algumas das características. Também foram solicitados outros tipos de compradores institucionais ou privados (câmaras municipais, irmandades, famílias aristocráticas...) interessados em usar o teatro para suas celebrações ou promoções (Corpus, festas de padroeiros, exaltações genealógicas...). A partir deste momento, o cliente tornou-se o proprietário exclusivo da obra. Existem alguns testemunhos explícitos de como o escritor não guardou nenhuma cópia da peça que foi objeto da transação” (Calvo, 2003, p. 1 e 2, tradução nossa).¹

Diversas obras eram feitas sob encomenda, destinadas às camadas mais privilegiadas da sociedade da época, portanto a arte era um instrumento que passara a ser ditado pelas elites, mesmo que nela tenha a representação de todas as classes sociais. Muitas obras eram feitas de forma semelhante ou até copiadas, podendo apenas terem passado na mão de outros autores menos conhecidos, sido renomeadas e então republicadas.

Dentre essas obras teatrais realizadas, tivemos um desdobramento que foi decisivo para os moldes típicos do teatro musical atual. O primeiro gênero mais bem-sucedido que foi difundido no formato em que conhecemos hoje foi a ópera, que não só virou um gênero teatral, como também de apresentações de balé clássico. Na contemporaneidade, temos puramente o gênero “teatro musical”, que foi popularizado em Nova York na região da *Broadway*, onde até hoje abriga o maior prestígio do ramo. Também como segunda potência, temos o *West End*, região que também traz muitos espetáculos de teatro musical de grande prestígio, em Londres.

O livro onde contém todas as informações de cada peça de teatro musical se chama libreto (em italiano, “livro pequeno”). É nele que encontramos não só todas as falas de todos os personagens por escrito, mas também as didascálias (ou rubricas, como se chama no teatro), que sugerem comportamentos dos personagens e também sugestões de estrutura cênica, como disposição do cenário e iluminação. “O que está implícito em libreto não é o tamanho ou a duração ou mesmo a integridade do libreto, mas o fato de que ele é secundário para o *score*, reza a lenda” (Folegatti, 2011, grifo nosso). Nesse caso, o *score* seria apenas a parte musical do espetáculo, sem os aspectos teatrais (*book*).

¹ “En los ámbitos profesionales, responsables en gran medida del auge teatral, el original, autógrafa o no, solía venderse al autor de comedias, quien previamente podía haber encargado la obra precisando algunas de las características. También bajo encargo había otro tipo de compradores institucionales o particulares (ayuntamientos, cofradías, familias aristocráticas...) interesados en servirse del teatro para sus celebraciones o promociones (Corpus, fiestas patronales, exaltaciones genealógicas...). A partir de este momento, el cliente se convertía en propietario exclusivo de la obra. Existen algunos testimonios explícitos de cómo el escritor no se quedaba con copia alguna de la pieza objeto de transacción”.

Segundo Ruthner (2025), o libreto também se chama assim pois inicialmente tratava-se de um folheto que divulgava os aspectos principais da peça que seria representada posteriormente, uma espécie de prévia do espetáculo em papel. Assim como estudos específicos de cada ramo teatral, existe o ramo que estuda especificamente os libretos, e se chama “libretologia”. Porém, em cada instância, se explora algo diferente desse estudo. Na música, se dá ênfase no ritmo, na proposta por trás da melodia e no encaixe com a letra. No teatro, o que está em destaque é a intenção das palavras e como elas seriam representadas na prática. Na literatura, interessa a análise do texto escrito e suas possibilidades de interpretação. É para esse viés literário que se volta a nossa dissertação.

Ainda sobre a concepção do libreto encontramos em Hartmann *apud* Ruthner (2017, p. 4) a seguinte subdivisão do libreto em 4 facetas: 1) O libreto a ser musicado, em que o autor escreve o texto para o compositor; 2) O texto já inserido na partitura, que inclui não só partes cantadas, mas também didascálias com informações de como a personagem vai se dispor em cena, e detalhes de descrição de cenários; 3) Libreto para que o público possa acompanhar o espetáculo, com sinopses, prefácios e ensaios; 4) Libreto para leitura posterior ao espetáculo, que pode incluir traduções, comentários, pré ou posfácios, etc. Consideramos todas as formas de análise, mas de maneira detalhada afirmamos novamente que foi a literária que norteia este trabalho, e para a compreendermos melhor precisamos fazer um percurso histórico do teatro musical em países hispânicos.

1.1 Surgimento do teatro musical em língua espanhola

[...] Em relação ao teatro medieval espanhol, existem várias teorias sobre o seu surgimento, a mais sólida delas sustenta que tendo sido banido por muitos séculos por estar relacionado ao paganismo grego, a partir do século IX a Igreja começou a perceber que quando se baseia em histórias bíblicas, o teatro é bastante útil para a divulgação da doutrina católica. As histórias inicialmente preferidas por seu valor dramático intrínseco são aquelas relacionadas ao nascimento e morte de Jesus, que dão origem a dramas litúrgicos: pequenas representações em latim realizadas durante a missa. Mais tarde, esses pequenos dramas começaram a ser enriquecidos com elementos cênicos e a serem falados na língua vernácula, o que os obrigou a buscar espaços maiores para sua representação, como o átrio da igreja ou a praça principal. Foi assim que surgiram os ‘mistérios’ ou ‘peças sacramentais’, e das quais o incompleto *El auto de los reyes magos* é preservado na Espanha, cuja escrita original pode ter ocorrido por volta do século XII.” (Sánchez, 2021, p. 20, tradução nossa, grifo nosso)²

² “[...] Ya con relación al teatro medieval español, existen diversas teorías sobre su surgimiento, la más

O início do teatro em língua espanhola se dá na Espanha, por meio de dramatizações realizadas na Igreja, visto que qualquer encenação fora desse contexto era mal vista por possivelmente representar “uma encenação pagã”. Isso perdurou por muito tempo até que alguns espetáculos religiosos foram aos poucos se desvinculando do espaço da Igreja, ocupando as ruas e ganhando novos formatos (autos sacramentais). Sánchez (2021) comenta que até os anos finais do século XV havia esse domínio sacro na representação, até o surgimento da *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, obra de Fernando de Rojas que foi um divisor de águas no teatro hispânico. Também observamos o surgimento do Teatro Barroco, que carregava consigo uma idade já essencialmente hispana para as histórias, precedendo alguns gêneros:

“Foi precisamente Lope de Vega quem criou o teatro nacional ou teatro clássico espanhol, reunindo os melhores elementos da tradição teatral ibérica e inovando-os de tal forma que a sua criação viria a ser imitada por todos os dramaturgos subsequentes, uma inovação caracterizada por uma nova fórmula dramática que mistura o trágico e o cômico e que quebra as três unidades aristotélicas do espaço, tempo e ação” (Sánchez, 2021, p. 65, tradução nossa)³

Félix Lope de Vega (1562-1635) trouxe uma inovação no cenário teatral espanhol, especialmente no desenvolvimento da tragicomédia (espetáculo que mescla o cômico e o trágico), quando abarcou diversas temáticas de maneira fluida em um espetáculo: comédias-notícia, comédias-fantasia, comédias de capa e espada, dentre outros temas. Manteve seu estilo mais apegado ao nacionalismo, espontâneo e popular. Já Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), seu contemporâneo, possui mais rigidez na sua produção artística, suas obras são mais técnicas e reflexivas.

Segundo Fernández (1998), o século XVIII é decisivo para a consolidação do teatro musical em língua espanhola, utilizando-se do termo “melômano” para descrever como se deu o gênero no século descrito. Inicialmente menciona-se as óperas, em que afirma terem vindo diretamente da Itália para a Espanha (e posteriormente em países

sólida de ellas sostiene que habiendo sido prohibido durante muchos siglos por estar relacionado con el paganismo griego, a partir del siglo IX la iglesia empieza a darse cuenta que cuando se basa en relatos bíblicos, el teatro resulta bastante útil para la difusión de la doctrina católica. Los relatos inicialmente preferidos por su valor dramático intrínseco son los relacionados con el nacimiento y la muerte de Jesús, los cuales dan lugar a los dramas litúrgicos: breves representaciones en latín realizadas durante la misa. Posteriormente, esos breves dramas comienzan a enriquecerse con elementos escénicos y a ser hablados en lengua vulgar, lo que obliga a buscar espacios más amplios para su representación, como el atrio de la iglesia o la plaza principal. Es así como surgen los “misterios” o “autos sacramentales”, y de los cuales se conserva en España, incompleto, El auto de los reyes magos, cuya redacción original puede haber ocurrido hacia el siglo XII”.

³ Es precisamente Lope de Vega el creador del teatro nacional o teatro clásico español, reuniendo los mejores elementos de la tradición del teatro ibérico e innovándolos de tal modo que su creación ha de ser imitada por todos los dramaturgos posteriores, innovación caracterizada por una novedosa fórmula dramática que mezcla lo trágico y lo cômico y que rompe las tres unidades aristotélicas de espacio, tiempo y acción.

latino-americanos), depois cita o entremés e a *zarzuela*, de estética popular e que possui origem barroca, de cunho dramático, trazia consigo suas semelhanças com a ópera, porém representava uma versão regional, mais conectada com a realidade espanhola. Conforme Talavera (2012), o termo “zarzuela” é uma metonímia, vindo de um lugar conhecido como “*El sitio de la Zarzuela*”, nas proximidades de Madrid, onde o rei Felipe IV mandou construir um pavilhão de caça para ser um lugar onde teriam diversas apresentações para a nobreza.

"De fato, na segunda metade da década de 1760 não parece mais que o público distinguia essas produções a seu favor, que gradualmente deram lugar a um novo gênero de zarzuela ou, melhor dizendo, teatro musical" (Azcona, 2015, p.71, tradução nossa)⁴

Há uma distinção entre a zarzuela antiga e a moderna, sendo esta última a que mais se assemelha ao teatro musical de hoje, juntamente com os estilos mais recentes da ópera. De acordo com Azcona (2015), o público madrileño, que era o público que mais influenciava as escolhas no cenário do teatro espanhol, começara a cada vez menos frequentar espetáculos de zarzuelas que eram inteiramente cantadas, tornando esse estilo menos rentável. Portanto, houve a necessidade de se propor um novo estilo de espetáculo, com a ajuda primordial do autor Ramón de La Cruz (1731-1794), que chamou o novo gênero de “zarzuela nova” ou “*costumbrista*”, em que as peças se dividiam em cenas faladas e cenas exclusivamente musicais.

A história da música teatral nas últimas quatro décadas do século XVIII está ligada ao teatro comercial e não tanto à da Corte, como nos reinados anteriores, particularmente no de Fernando VI. Portanto, cada nova produção tinha que ser lucrativa para as empresas, já que sua remuneração estava em grande parte ligada à bilheteria, o que explica, por um lado, a sobrevivência no outdoor de obras da Idade de Ouro, bem como a opção por uma programação "popular" e não muito arriscada" (Azcona, 2015, p. 76, tradução nossa)⁵

O que talvez tenha influenciado a variedade da forma de produção do teatro, sobretudo as *zarzuelas*, sem dúvidas foi o processo de “comercialização” das obras, pois o objetivo era de popularizar os espetáculos e difundir a fim de obter grande lucro. As

⁴ “En efecto, en la segunda mitad de la década de 1760 no parece ya que el público distinguiera con su favor estas producciones, que paulatinamente van dejando paso a un nuevo género de zarzuela o, por mejor decir, de teatro musical”

⁵ “La Historia de la música teatral en las cuatro últimas décadas del siglo XVIII va ligada al teatro comercial y ya no tanto al de Corte, como en los reinados anteriores, singularmente el de Fernando VI. Por tanto, cada nueva producción debía ser rentable para las compañías, ya que su remuneración estaba en gran parte vinculada a la taquilla, lo que explica, por una parte, la pervivencia en la cartelera de obras del Siglo de Oro, así como la opción por una programación «popular» y poco arriesgada”

adaptações de óperas estrangeiras começaram a ser muito frequentes, especialmente da ópera bufa italiana, caracterizada por ser mais rápida e satírica, repleta de personagens burlescos facilmente identificados por seus estereótipos. Alguns personagens presentes em óperas nos remetiam a outras culturas, que também influenciaram a forma como a arte da representação poderia ser concebida. É o caso dos ciganos, por exemplo, que veremos um pouco mais sobre a seguir.

1.2 A influência dos povos ciganos no teatro musical hispânico

Os povos ciganos são plurais, mas acredita-se que os primeiros povos que receberam essa nomenclatura originaram-se na Índia, mais precisamente de povos vindos das regiões do Sínde e do Punjab, que foram em direção ao oeste povoar sobretudo espaços europeus, deixando suas marcas principalmente na Espanha. Esses povos trouxeram consigo toda uma bagagem cultural distinta, e sofreram muita retaliação ao chegar na Europa, tornando-se em muitos casos povos nômades (pois sofreram vários êxodos), que sobreviviam de expor sua arte e cultura aos outros.

Os ciganos não eram um perigo para a construção da unidade do Reino da Espanha, porque não eram numerosos, nem eram proprietários de terras, negócios, riquezas e não tinham religião própria. Houve uma série de aspectos que precipitaram a primeira lei contra os ciganos: suas viagens contínuas em pequenos grupos os tornavam incontroláveis e faziam com que a sociedade sedentária se sentisse desconfiada e incomodada, a Igreja Católica não os considerava cristãos, embora eles se chamassem cristãos peregrinos aos lugares santos (Asociación de Enseñantes con Gitanos, sem data, tradução nossa)⁶

Os povos ciganos, apesar de sofrerem tentativas de retaliação, acabaram influenciando profundamente a cultura espanhola, e ganhando sua representação arquetípica em diversos clássicos da literatura hispana, como cita Tropé (2014) o clichê cigano geralmente usava as mesmas vestimentas longas, falavam e repetiam expressões típicas que eram associadas ao povo (a exemplo de *chuchuline mechulachen*) e eram extremamente cômicos e exagerados.

⁶ “Los gitanos no eran un peligro para la construcción de la unidad del Reino de España porque no eran numerosos, ni eran propietarios de tierras, negocios, riquezas y tampoco tenían una religión propia. Hubo una serie de aspectos que precipitó la primera ley contra los gitanos: su continuo viaje en grupos pequeños los hacía poco controlables, y hacía sentir recelo y molestia a la sociedad sedentaria, la iglesia católica no los consideraba cristianos, aunque ellos se decían cristianos peregrinos a los santos lugares”

Além da configuração da personagem da cigana como alvo do olhar masculino, a obra de Balfé mantém os seguintes temas da trama da peça de Cervantes que, por sua vez, são perseguidos com maior ou menor fidelidade nas revisões cômicas de Brough e Gilbert: o roubo de Preciosa/Airline em sua tenra infância; a origem nobre da menina; os episódios da dança e da adivinhação; a mortalha do amante como um cigano; o aparecimento de um segundo pretendente (aqui Florestein); a falsa denúncia da Carducha (aqui "The Gypsy Queen"); o encarceramento de Andrés, o cenário da anagnórisis e o questionamento do casamento entre desiguais (Monrós-Gaspar, 2017, tradução nossa)⁷

A figura feminina estereotipada cigana foi a mais explorada em textos teatrais, muito pelo “mito da sensualidade”, relacionado à dança cigana, e a forma como se vestiam, com saias longas e cores quentes. Outra questão, seria o casamento com alguém que era fora de sua etnia, que parecia ser uma questão muito séria para os povos ciganos, uma vez que sua identidade poderia ser menos propagada por conta da miscigenação. De acordo com Monrós-Gaspar (2017), as marcas étnicas são observadas sobretudo aos personagens ciganos secundários, como por exemplo na obra de Brough (*The Bohemian Girl*), obra baseada em *La Gitanilla*, de Miguel de Cervantes, algumas expressões de depreciação racial em inglês são utilizadas, como *nigger* and *darkie*, principalmente utilizadas para se referir às pessoas de pele mais escura de forma preconceituosa.

Uma personagem feminina também é tratada como uma “meretriz”, pois seu trabalho original não era bem visto por ser uma cigana nômade, ou seja, que precisa estar se deslocando para várias cidades se apresentando, a fim de conseguir seu sustento. Essa visão parte do princípio em que personagens de determinadas etnias são vistas como “elementos exóticos e sexuais”, com a única serventia de entreter o público ou um parceiro, não tendo a capacidade de ter um outro propósito na vida válido segundo os padrões sociais da época. Isso influenciou a forma como mulheres “não-brancas” fossem tratadas pelo resto das produções teatrais, incluindo as versões musicais, padrão visto igualmente na América Latina, onde a mestiçagem também era algo malvisto, e transformaram seu simbolismo em prol do embranquecimento da população.

1.3 Teatro musical hispânico na América

⁷ “Además de la configuración del personaje de la gitanilla como objetivo de la mirada masculina, la obra de Balfé mantiene los siguientes temas argumentales de la pieza cervantina que son a su vez perseguidos con mayor o menor fidelidad en las revisiones cómicas de Brough y Gilbert: el robo de Preciosa/Airline en su tierna infancia; el origen noble de la niña; los episodios de la danza y la adivinación de fortunas; el embozo del enamorado como gitano; la aparición de un segundo pretendiente (aquí Florestein); la falsa denuncia de la Carducha (aquí “the Gypsy Queen”); el apresamiento de Andrés, la escena de la anagnórisis y el cuestionamiento del matrimonio entre no iguales”

Na América, o percurso da chegada do teatro musical foi mais tardio, visto que os países foram colonizados. O tradicionalismo europeu encontrado nas músicas e no teatro mesclava-se com a cultura de outros povos que ali também habitavam, por razão de origem (indígenas) e tráfico escravo (africanos), especialmente devido a seus rituais religiosos. Com isso, o teatro introduzido no Novo Mundo no período barroco, distingue-se do europeu:

É importante levar em consideração as diferenças entre o barroco europeu e o barroco americano. Os dois não podem ser medidos com a mesma régua nem são totalmente comparáveis: são simplesmente diferentes. Existem algumas peculiaridades que conferem ao barroco do Novo Mundo uma individualidade encantadora. Permita-nos mencionar, entre algumas de suas características musicais, a notável contribuição dos povos indígenas como cantores, instrumentistas, luthiers e compositores; a influência linguística dos escravos negros; o papel da música numa sociedade governada por um poder central, onde se pode distinguir a música litúrgica, a música de entretenimento na igreja, na corte e no teatro, e a música militar (Claro-Valdés, 1981, tradução nossa)⁸

Logicamente, o que foi importado dos espanhóis aos hispano-americanos foi a estrutura das óperas e das *zarzuelas*, sendo as óperas (especificamente italianas), as que possuíam maior prestígio ao longo do tempo. Entretanto, cada manifestação artística que era criada na América hispana já apresentava diferenças consigo, já que as influências não eram exclusivamente europeias. Então, os espetáculos foram mudando de forma com o passar do tempo e, conforme Claro-Valdés (1981) foram principalmente moldados pela comédia e pelos rituais religiosos.

Para compreender a formação do teatro musical na América Latina, é preciso analisar a cultura indígena a fundo, pois trata-se de povos que já estavam aqui durante muito tempo. Eles representam a identidade inicial do continente, e suas religiões possuíam uma imensa importância na formação teatral e musical.

Os indígenas praticavam danças e danças para múltiplos fins, incluindo a celebração de festivais zoológicos e agrícolas, celebrando as vitórias guerreiras de seus povos e também entretendo os participantes que se reuniam ao ar livre. Toda essa expressão cultural demonstra claramente o nascimento de atividades sofisticadas que vinham sendo praticadas sem a ajuda "civilizadora" da

⁸ “Es importante tener en consideración las diferencias existentes entre el barroco europeo y el barroco americano. Ambos no se pueden medir con la misma regla ni son totalmente comparables: son simplemente diferentes. Hay algunas peculiaridades que otorgan al barroco del Nuevo Mundo una encantadora individualidad. Permítasenos mencionar, entre algunos de sus rasgos musicales, la notable contribución de indígenas como cantantes, instrumentistas, luthiers y compositores; la influencia lingüística de los esclavos negros; el papel de la música en una sociedad regida por un poder central, donde podemos distinguir música litúrgica, música de entretenimiento en la iglesia, la corte y el teatro, y música militar”

Espanha, desde os tempos mais remotos (Velásquez, 2001, p. 126, tradução nossa)⁹.

Os povos indígenas perpetuavam sua cultura hereditariamente por meio de rituais, com muita música e dança, o que lembra as tradições que originaram o teatro na Grécia Antiga, pois os gregos cultuavam aos seus deuses também por meio de manifestações performáticas. Porém, ao contrário dos gregos, os indígenas tiveram suas tradições negadas por um outro povo que invadiu seu território: os europeus, sobretudo de origem espanhola. Entretanto, com a resistência de alguns povos, formas de expressão cultural se perpetuam, em obras como o *Popoh Vul*, registro que narra a história da criação do mundo segundo o povo Maia, e como por exemplo o *Güegüence*, na vertente do “teatro callejero”¹⁰.

O teatro de rua tornou-se popular durante a Colônia porque oferecia vantagens aos missionários, cujo interesse era espalhar a palavra de Deus por meios básicos e fáceis para os subordinados. Aconteceu em campos abertos, nas ruas ou nas praças da cidade ou vila, fora do ambiente convencional (Velásquez, 2001, p.127, tradução nossa)¹¹

Inicialmente, o teatro *callejero* era uma maneira dos colonos europeus estabelecerem uma dominação religiosa sobre os povos indígenas, e assim era chamado pois suas representações eram nas ruas, ao ar livre, para que todos pudessem ter acesso àquele tipo de catequização. Entretanto, Velásquez (2001) afirma que apesar disso, o *Güegüence* é uma obra em que, por detrás de toda a comédia, faz uma crítica ferrenha contra os povos exploradores. Trata-se de um drama originário da Nicarágua pós-colombiana. Seu nome vem da palavra *Náhuatl* (idioma originário do povo Asteca) “*huehue*” que significa “velho, sábio”. Uma obra com características diferentes das demais encontradas na época, misturava teatro, música e dança, o que seria o embrião do teatro musical como conhecemos. Afirma-se que a peça foi escrita por um autor anônimo no final do século XVI, tornando-se uma das mais antigas peças indígenas do Hemisfério Ocidental. A história era transmitida oralmente, até que posteriormente foi posta em um livro. Outra obra de suma importância, dessa vez para o povo Maia, foi o *Rabinal Achi*, que provavelmente é originário da região da Guatemala, e também foi uma tradição oral

⁹ “Los indígenas practicaban los bailes y danzas con múltiples propósitos, entre ellos, celebrar fiestas zoológicas y de agricultura, festejar victorias guerreras de sus pueblos y también divertir a los concurrentes que se reunían al aire libre. Toda esta expresión cultural demuestra claramente el nacimiento de actividades sofisticadas que se venían practicando sin la ayuda "civilizante" española, desde las épocas más remotas”

¹⁰ Teatro encenado nas ruas.

¹¹ “El teatro callejero se hizo popular durante la Colonia porque ofrecía ventajas a los misioneros, cuyo interés era divulgar la palabra de Dios a través de medios básicos y fáciles para los subordinados. Tomaba lugar en campos abiertos, en las calles o en las plazas de la ciudad o el pueblo, fuera del escenario convencional”

que foi repassada por várias gerações e foi registrada em um documento, de mais de 800 anos. De acordo com Henríquez Puentes (2010, s/p, tradução nossa):

O Rabinal Achi se tornaria, para aqueles que se definem como seu Diretor e Dono, o equivalente ao "mecapal", ou seja, o equivalente ao fardo que cada ser humano é responsável por manter, manter e lembrar. De acordo com essa forma de conceber o lugar que o homem ocupa no cosmos e em seus níveis intermediários, cada um corresponde a um mecapal específico. O Rabinal Achi seria um deles, particularmente especial porque seria um mecapal diretamente ligado à religiosidade do povo Maya Achi.¹²

Conforme o dicionário da RAE (2021, tradução nossa), *Mecapal* é uma palavra do idioma indígena *Náhuatl* que significa: “Cinta com duas cordas nas extremidades que serve para carregar uma carga nas costas, colocando parte da cinta na testa e as cordas segurando a carga¹³”. Nesse sentido, o *Rabinal Achi* é tratado como um pilar de sustentação da cultura indígena, especificamente a Maia, para que suas tradições fossem transmitidas e jamais perdidas com o passar do tempo. Por isso, a documentação também foi importante, para que possamos compreender a maneira como essa expressão teatral surgiu e quais eram as divindades cultuadas, que inicialmente eram os principais personagens de cada história transmitida.

O teatro *callejero* possivelmente tem origens pré-hispanas, porém, quando foi trazido à América, ganhou uma nova roupagem, devido ao contato com a cultura indígena, e foi muito importante para a manifestação desses povos, como podemos ver descrito nessa parte:

A prática do teatro de rua oferece uma fuga temporária para uma ordem liberal, livre das pressões instigadas pelas convenções e atitudes da classe dominante. Dentro desse espaço, os oprimidos se rebelam, expõem sua visão e desafiam as autoridades e instituições que os despojaram de seus direitos básicos. O caráter da rebelião é compreensível quando se tem em mente as atrocidades e injustiças de que os índios foram vítimas. (Velásquez, 2001, p. 129, tradução nossa)¹⁴

¹² “El Rabinal Achi vendría a ser, para quien se define como su Director y Dueño, el equivalente al “mecapal”, es decir, el equivalente a la carga que cada ser humano es responsable de mantener, guardar y recordar. Según esta forma de concebir el lugar que ocupa el hombre en el cosmos y en sus niveles intermedios, a cada cual le corresponde un específico mecapal. El Rabinal Achi vendría a ser uno de ellos, particularmente especial por cuanto se trataría de un mecapal vinculado directamente a la religiosidad del pueblo maya achi”.

¹³ “Faja con dos cuerdas en los extremos que sirve para llevar carga a cuestas, poniendo parte de la faja en la frente y las cuerdas sujetando la carga”.

¹⁴ “La práctica del teatro callejero ofrece un escape pasajero hacia un orden liberal exento de las presiones instigadas por las convenciones y la actitud de la clase dominante. Dentro de este espacio el oprimido se rebela, expone su visión y desafía a las autoridades e instituciones que lo han despojado de sus derechos básicos. El carácter de rebeldía es comprensible cuando se tienen en mente las atrocidades y las injusticias de las que los indios fueron víctimas”

Podemos afirmar então, que esse tipo de teatro pode ser considerado como uma manifestação revolucionária, de cunho popular, baseada no acervo folclórico de mais de uma cultura, que se perpetua com o intuito de não apagar algumas tradições e reafirmar identidades.

Assim como os povos indígenas, os povos africanos, que foram trazidos majoritariamente ao continente africano devido à escravização em massa, traziam consigo diversas religiões e rituais distintos, cada um com sua teatralidade.

Um terceiro núcleo de países é formado por nações onde a influência da cultura africana, decorrente da escravidão, fincou raízes profundas. Na visão de Solórzano, o Brasil, Cuba, Porto Rico, Santo Domingo e outros países do Caribe são representantes desse núcleo. Embora a influência africana seja evidente na área musical, no âmbito teatral a presença da cultura negra é menos visível, resultando em uma aparente carência de textos dramáticos. No entanto, tal influência vem ganhando maior reconhecimento nas experimentações teatrais desses países (Garcia, s/p, sem data).

Devido à herança da escravização, houve uma tentativa de apagamento da influência africana, tanto na música quanto no teatro hispânico. Portanto, não é fácil encontrar registros de pessoas com ascendência africana fazendo música ou teatro na América Latina em tempos mais remotos. Conforme Remedi (2015), houve pesquisas mais recentes sobre teatro afro-latino estão em *Latin American Theater Review* (1967 até hoje), uma revista onde se estuda abertamente e divulga sobre escritores latino-americanos e seus personagens em sua literatura. Uma parte que realmente chama a atenção é a produção de textos teatrais de exilados cubanos nos EUA com seus personagens de origem africana: muitos personagens retratados em histórias como *Shango de Ima. A Yoruba Mystery Play* (1969), de Pepe Carril e *La Fiebre Negra* (1964) de José R. Brene, são a representação de divindades iorubás, cuja tradição foi amplamente transmitida entre os povos por oralidade, e portanto influenciou a literatura de países com a população altamente africana como Cuba. As divindades, que muitas vezes são figuras de sincretismo religioso (os Orixás), são a perpetuação da religiosidade, e não se perde pois tudo é transmitido por meio de representação em histórias, sobretudo teatrais. Em *La Fiebre Negra*, por exemplo, podemos observar uma discussão entre dois personagens, acusando alguns personagens de religião de origem africana de serem “bruxos” (Brene, 1964, p. 290, tradução nossa):

VICTORIANO - Quem é Apasote?

POMPON - Um curandeiro que mandamos buscar ontem na cidade de *Los Mangos*.

VICTORIANO: Ah... um feiticeiro! E pensar que estamos no século XX, o século do iluminismo e das grandes invenções. Que atraso!

BALBINA – Todo mundo tem suas crenças, Victoriano; eles não devem ser ridicularizados.

POMPON: Não acredite, Sra. Balbina, conheço muitos médicos que acreditam.

VICTORIANO: Existem os imbecis. (*Mutis.*)¹⁵

Esse diálogo evidencia o preconceito por trás das religiões de matriz africana, visto que o personagem Victoriano desdenha das crenças de Apasote, tal como outros que irão aparecer ao longo da história como ele. A representação de Victoriano possivelmente é uma crítica à essa visão deturpada de religiões as quais não se tem muito conhecimento sobre, uma vez que o processo de catequização foi muito forte em países colonizados.

Em Remedi (2015), também observamos um dado mais remoto sobre o teatro afro-latino, especificamente o uruguaio: a publicação *Nuestra Raza* (inicialmente encontrada em 1917) permitiu encontrar sobre a maneira como as apresentações aconteciam em grupos de atores negros. Pequenos elencos, desde o princípio do século XX, representavam comédias de um ato em salas de teatro ou em domicílios particulares. Essa época coincidiu com o surgimento do Teatro Independente de Montevideu, mas o Teatro Negro Independente apenas foi surgir em 1965. Assim como o *Güegüence* de influência indígena, houve manifestações *callejeras* afro-latinas no teatro, por exemplo: o *candombe* é uma manifestação afro-uruguaia, uma dança com atabaques que foi reconhecida pela ONU como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade e possui toda uma “teatralidade carnavalesca”, mas que por ser popular e pertencer à uma minoria não possui muitos registros concretos a respeito. Além dessas representações, também temos no teatro musical contemporâneo a representação de personagens latino-americanos, muitas vezes retratados como imigrantes em um país desenvolvido, como é o exemplo

¹⁵ VICTORIANO - ¿Quién es Apasote?

POMPON – Un curandero que mandamos a buscar ayer al pueblo de *Los Mangos*.

VICTORIANO - ¡Ah...un brujo! Y pensar que estamos en el siglo veinte, siglo de las luces y de los grandes inventos. ¡Qué atraso!

BALBINA – Cada qual tiene sus creencias, Victoriano; no hay que reírse de ellas.

POMPON – No se crea, doña Balbina, yo conozco muchos doctores que creen.

VICTORIANO – Allá los imbeciles. (*Mutis.*)”

de espetáculos como *West Side Story*, de 1957 e *The Capeman*, de 1998, onde em ambos espetáculos é retratada a história de imigrantes latinos e as dificuldades que enfrentam em suas vidas numa cidade dos EUA.

Em Digital Theatre+ (2021, p. 9, tradução nossa), vemos a seguinte definição: "O Teatro Musical, como a maioria das formas de arte popular, reflete os valores dominantes em constante evolução de seu tempo e as culturas das quais emerge"¹⁶. Assim, o libreto não é apenas a representação escrita do desenvolvimento do teatro musical, mas também o reflexo de todo um período situado na história humana registrado num livro que ajuda na compreensão de fatos que já aconteceram, crenças ou tipos que poderão ocorrer. Na revista acima, por exemplo, cita-se as problemáticas centrais que são observadas em cada espetáculo, como (Ibidem, tradução nossa): "*West Side Story*: raça e violência de gangues"¹⁷. O libreto não dita somente o ritmo do espetáculo, mas expressa uma cultura. Portanto, para compreendermos a nossa problemática sobre como os personagens dos teatros musicais aqui tratados, moldaram uma visão estereotipada do povo latino-americano conforme o nosso estudo dos seus libretos. Vamos, no tópico seguinte, analisar a importância da presença de determinados arquétipos nos personagens do teatro musical e como são perpetuados no inconsciente coletivo.

2 A IMPORTÂNCIA DO INCONSCIENTE NA CRIAÇÃO DO CONCEITO DE ARQUÉTIPO PARA O TEATRO MUSICAL

De acordo com Berthold (2001, p.1) "O teatro é tão velho quanto à humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana". A construção de um personagem no teatro musical requer uma pesquisa de padrões de comportamento na sociedade, pois normalmente os papéis são construídos a partir de experiências vivenciadas, seja pelos autores, ou por pessoas do meio em que vivem ou viveram, ou seja, a partir de uma tipificação que é categorizada por uma coletividade (sociedade). Carl Jung (1875-1961), que foi contemporâneo a Sigmund Freud e sendo inspirado por suas ideias, deu continuidade aos estudos do inconsciente, acrescentando junto ao conceito de inconsciente individual o de "inconsciente coletivo". Por meio dessa

¹⁶ "Musical Theatre, like most popular art forms, reflects the constantly evolving dominant values of its time and the cultures from which it emerges".

¹⁷ "West Side Story (race and gang violence)"

definição, ele também diferencia a inconsciência individual da inconsciência coletiva e define que são os arquétipos que a constitui:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (Jung, 2002, p. 53, grifo do autor).

Então, o inconsciente coletivo é perpetuado pela manifestação hereditária, ou seja, por arquétipos. Os arquétipos são a representação do imaginário de uma sociedade ou um grupo: é por meio deles que um povo ou um personagem é identificado, seja na história, seja numa ficção. Essas manifestações só se tornam conscientes por meio da tradição, ou seja, transmissão através de gerações.

Os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente (Jung, 2002, p. 16)

A tradição é uma forma consciente originária do inconsciente. Ela surge a partir de uma tentativa do ser humano que vive em comunidade de padronizar normas de convivência entre grupos. O arquétipo surge dessas convenções tradicionais, que apesar de serem conscientes por serem afirmadas também fazem parte *a priori* de um inconsciente coletivo. Com ele, podemos pressupor como as histórias serão conduzidas, e podemos identificar de maneira mais fácil a relação entre os personagens. Os arquétipos podem servir para marcar positivamente um personagem, mas negativamente outro, sendo essa ideia passada entre gerações para poder se tornar efetivamente um arquétipo.

Gilbert Durand (1921-2012), discute o imaginário formado a partir dos arquétipos, e se baseia também nas teorias de Jung para formular suas ideias. Ele critica o caráter altamente cientificista e objetivo de algumas definições sobre o imaginário e os símbolos, alegando superficialidade nos conceitos. Também acredita que a análise meramente linguística não é suficiente para atender a todas as especificidades da imaginação, algo extremamente subjetivo. Portanto, sua direção de análise enveredará para a antropologia, ramo em que afirma ser a análise profunda das motivações humanas. Um pouco antes, ele comenta:

Parece que para estudar *in concreto* o simbolismo imaginário será preciso enveredar resolutamente pela via da antropologia, dando a esta palavra o seu sentido pleno atual - ou seja: conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens* - sem se pôr limitações a priori e sem optar por uma ontologia psicológica que não passa ele espiritualismo camuflado, ou uma ontologia culturalista que, geralmente, não é mais que uma máscara da atitude sociologista, uma e outra destas atitudes resolvendo-se em última análise num intelectualismo semiológico (Durand, 2012, p. 40, grifo do autor).

O imaginário, para Durand, é produto de uma tomada de consciência de mecanismos assimiladores, uma gênese recíproca do gesto com o ambiente, ou seja, a relação do homem com o meio que está inserido. Os símbolos são formados assim, e por conseguinte são replicados através das relações que o homem estabelece. A antropologia para ele dá conta de suprir as definições do imaginário, pois quando estamos falando de simbologia e imaginação, estamos falando da complexidade humana.

A pulsão individual tem sempre um 'leito' social no qual corre facilmente ou, pelo contrário, contra os obstáculos do qual se rebela, de tal modo que "o sistema projetivo da libido não é uma pura criação do indivíduo, uma mitologia pessoal". É, de fato, nesse encontro que se formam esses "complexos de cultura", que vêm render os complexos psicanalíticos. Assim o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis (Durand, 2012, p. 42).

Portanto, os símbolos, que originam os arquétipos, são marcas humanas que geram familiaridade e reconhecimento. Na citação acima, Durand comenta também sobre a libido, citando previamente uma definição de Bastide sobre a relação entre a libido (o desejo sexual) e o meio social, como um dos estudos base para entender as motivações humanas por trás de suas representações. Isso é apenas uma contextualização para onde deseja chegar em sua teoria, que por muitas vezes parafraseia definições de Jung, apesar de também discutir sobre a incompletude dos conceitos junguianos. Especificamente sobre o psicanalista, ele comenta:

Os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos mais ou menos como Jung os definiu. Os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas [...] Decerto, Jung insiste sobretudo no caráter coletivo e inato das imagens primordiais, mas sem entrar nessa metafísica das origens e sem aderir à crença em "sedimentos mnésicas" acumulados no decurso da filogênese podemos fazer nossa uma observação capital do psicanalista, que vê nesses substantivos simbólicos que são os arquétipos "o estádio preliminar, a zona matricial da idéia" (Durand, 2012, p. 60-61)

Para Durand, o arquétipo difere do símbolo porque o arquétipo possui "falta de ambivalência", ou seja, não pode possuir diferentes significados e interpretações. Porém, de acordo com a cultura, poderemos ter uma variação arquetípica, com apenas um sentido

naquele ambiente. O arquétipo está, para ele, no campo da idéia e da substantificação, ao passo que o símbolo está no campo gramatical: do substantivo. Portanto, ao perder suas valências, o símbolo se torna frágil, transformando-se em um mero signo, indo do semantismo¹⁸ até o semiologismo¹⁹, onde sua compreensão confunde-se.

No prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos podemos considerar o mito. Não tomaremos este termo na concepção restrita que lhe dão os etnólogos, que fazem dele apenas o reverso representativo de um ato ritual. Entende remos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária (Durand, 2012, p. 62-63).

O conceito de mito é o reconhecimento dos símbolos e dos arquétipos por meio de narrativas, podendo ser relacionadas à religião, à filosofia ou a qualquer história elaborada, incluindo peças teatrais. A partir dele é que temos uma noção concreta de como o sistema arquetípico funciona, pois podemos perceber tipos que nos permitem identificar padrões de comportamento, o que nos leva a nos entendermos mais como seres humanos.

Durand também afirma que existem protocolos das representações imaginárias do homem, que chama de “estruturas”, um conceito que julga dinâmico e transformador, uma vez que contempla a organização dos sistemas simbolistas e arquetípicos, admitindo também seu lado racional da definição. Na seção a seguir, vamos nos aprofundar enfim nos conceitos de arquétipos de Jung e como eles podem ser notados e usados como fonte de inspiração na criação de personagens em espetáculos, mais especificamente os musicais.

2.1 O conceito de arquétipo em Jung como fundamento de criação de personagens do teatro musical

Em Jung (2011, p. 62), em sua obra *Psicologia do Inconsciente*, ele afirma:

O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. Parece, portanto, que aquilo que se impregna no inconsciente é exclusivamente a idéia da fantasia subjetiva provocada pelo processo físico. Logo, é possível supor

¹⁸ Estudo da significação nas línguas naturais.

¹⁹ Estudo dos signos lingüísticos como parte de um sistema maior.

que os arquétipos sejam as impressões gravadas pela repetição e reações subjetivas.

Os arquétipos são uma espécie de “ideais” psíquicos que são reproduzidos na sociedade, a fim de caracterizar determinados grupos humanos. A ideia vem da mitologia grega, onde se tinha uma subdivisão de deuses, cada um com uma especificidade física e psicológica. Ele faz parte de um imaginário que é produto do inconsciente coletivo. Por isso, podemos perceber em diversas histórias características comuns em alguns personagens, o que pode favorecer a identificação, entretanto, pode também reforçar alguns conceitos pré-concebidos. Rudolf Otto (1869-1937), em sua obra que fala sobre o sagrado (Otto, 2007), ele relaciona com uma qualidade conceituada chamada “numinoso”, que seria quando um aspecto ou carga emocional é transferido para a consciência quando surge uma imagem arquetípica religiosa, porém isso pode se aplicar a qualquer outro símbolo que pareça sagrado. “O termo que esse autor usa para observar o sagrado, retirando o aspecto petrificante do dogma, dos sistemas filosóficos e da especulação objetiva, é o **numinoso**, que significaria o caráter do irracional e do incognoscível da religião” (Ceccon; Holanda, 2012, grifo do autor). O que é numinoso tem relação com as respostas do inconsciente, o que nos agrada e o que nos desagrada impulsivamente.

Em complemento, temos o “assombroso”, que tenta dimensionar o tamanho das qualidades do que é divino, mas no final das contas é inconcebível, além da imaginação humana, atestando a mitificação. Esse conceito nos ajuda a compreender a densidade que o arquétipo pode possuir e como ele pode se materializar através de símbolos que provocam reações humanas. Isso também nos faz lembrar que o mito é uma forma antiga e primária de um subterfúgio do inconsciente, que quando toma forma, representa um padrão de crença poderoso para a consciência. Jung se vale dos conceitos de Otto para complementar sua teoria:

Abandonamos, no entanto, apenas os aspectos verbais, **não os fatos psíquicos responsáveis pelo nascimento dos deuses**. Ainda estamos tão possuídos pelos conteúdos psíquicos autônomos, como se estes fossem deuses. Atualmente eles são chamados: fobias, obsessões, e assim por diante; numa palavra, sintomas neuróticos (Jung, 1929/1983, p. 50, grifo do autor)

Jung se diferencia de Otto a partir do momento em que afirma que o numinoso pode ser aplicado fora do contexto religioso, no contexto das neuroses, pois estão em um campo fora do da consciência humana. Ele também discute sobre não haver um

sobrenatural, sendo tudo fruto de experiências da psique humana, ou seja, ela é capaz sozinha de elaborar suas próprias ambientações.

As estruturas culturais dos indivíduos determinam a existência dos arquétipos, e os arquétipos, por sua vez, influenciam diretamente as culturas, seus povos e todos os rituais, sagrados ou não. São vias de mão dupla totalmente complementares que se convergem. Nas culturas indígenas, por exemplo, há seus representantes arquetípicos, oriundos da natureza, que fertilizam os campos, os rios e as matas, assim como na cultura africana, variando entre seres místicos a deidades. Tais culturas, muitas vezes, oferecem seus povos a esses seres arquetípicos em um estado íntimo de confiança, variando entre crianças à idosos, permitindo que os mesmos reguem suas vidas e lhes guiem de forma integral. Para que sejam sentidos, realizam seus rituais sagrados, convidando-os a se manifestarem (Nunes, 2023, p. 54)

Portanto, compreende-se que o meio também determina como os arquétipos se originam, variando sua percepção de acordo com o local e a realidade vivenciada, se conectando com a percepção individual. Jung (2019, p. 121) afirma que “todos os arquétipos contêm traços positivos e negativos”, e por isso têm a visão variada de acordo com a perspectiva observada. Nesses estudos temos também os sonhos, que se relacionam com os mitos no campo do inconsciente, e influenciam na carga numinosa que Jung propõe que seja transmitida no inconsciente coletivo, onde vimos que foi proposta inicialmente por Rudolf Otto. Assim definimos como objetos como a religião influenciam o nosso inconsciente por meio do numinoso, que pode ser lido como um efeito ocasionado de um ato arbitrário, decorrente de uma neurose, ou seja, tem uma profunda conexão com a afetividade humana. Isso nos ajuda a entender a construção de um arquétipo, pois é algo que vem do inconsciente para a consciência, e provoca profundas reações entre indivíduos.

A elaboração dos arquétipos também se dá a partir dos mitos, reproduções culturais que são pertencentes a um grupo ou uma sociedade, e fazem parte do “sonho coletivo”, outra nomenclatura do inconsciente coletivo dada pelo autor Otto Rank (1884-1939). O individual acaba sendo influenciado pelo coletivo quando tratamos dos mitos, pois o imaginário acaba se tornando uma convenção da verdade, sendo aceito por todos como uma crença. Vejamos:

O parentesco íntimo entre o sonho e o mito que se revela aqui, o qual estende-se não apenas ao conteúdo, mas também à forma e às forças pulsionais [*Triebkräfte*] dessas duas construções psíquicas [*seelischer Gebilde*], assim como a muitas outras – especialmente as mais doentias – corrobora perfeitamente a concepção do mito enquanto “sonho coletivo” do povo, como eventualmente demonstrei. (Rank, 2020, p. 23)

O sonho e o mito segundo Rank possuem uma relação direta, onde o sonho, quando coletivo, proporciona a consolidação de um mito que será reproduzido e marcado

posteriormente. Quando vemos, por exemplo, uma história com ênfase no personagem principal, geralmente temos como destaque um herói, e o personagem com o polo oposto de seu comportamento e propósito representa o seu vilão, e isso já está subentendido no inconsciente coletivo.

Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. O conceito de "archetypus" só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (Jung, 2002, p. 17)

O arquétipo tem origem no inconsciente e influencia o consciente. As “representações coletivas”, que Jung menciona acima, são as que encontramos em histórias, como mitos e contos de fada, onde os papéis dos personagens são facilmente designados e identificados. Por exemplo, sabemos quem é o “vilão” e quem é o “herói” em cada trama. Normalmente isso também nos dá uma pista de como a história irá ser conduzida, e o que vai acontecer no final. Os arquétipos nos ajudam a entender o curso de qualquer narração, e nos induzem a pensar coisas sobre certos personagens, ou seja, nos influenciam diretamente. Em um espetáculo de teatro musical não é diferente: temos no libreto antes de começar a história a descrição de cada personagem, de maneira detalhada. Isso nos faz ter uma compreensão prévia do que esperar desse indivíduo na trama, assim como as didascálias nas falas de cada um, que representam sugestões de como o personagem deve agir em diversas situações.

Aí está a razão por que os homens sempre precisaram dos demônios e nunca puderam prescindir dos deuses. Todos os homens, exceto alguns espécimes recentes do “*homo occidentalis*”, particularmente dotados de inteligência, super-homens cujo “Deus está morto” - razão por que eles mesmos se transformam em deuses, isto é deuses enlatados, com crânios de paredes espessas e coração frio. O conceito de Deus é simplesmente uma função psicológica necessária, de natureza irracional, *que absolutamente nada tem de ver com a questão da existência de Deus*. O intelecto humano jamais encontrará uma resposta para esta questão. Muito menos pode haver qualquer prova da existência de Deus, o que, aliás, é supérfluo. A idéia de um ser todopoderoso, divino, existe em toda parte. Quando não é consciente, é inconsciente, porque seu fundamento é arquetípico (Jung, 1980, p. 64)

O fundamento arquetípico citado por Jung seria a construção de um imaginário inconsciente, só que coletivo. Ao citar a expressão “deuses enlatados”, ele traduz que a humanidade necessita de padrões imagéticos e comportamentais para compreender melhor o funcionamento do mundo, influenciando principalmente no surgimento de religiões, cujos preceitos criam figuras divinas como exemplos a serem seguidos pelos próprios humanos. “Deus” ou “Jesus” não possuem existência comprovada, porém são arquétipos sobre-humanos que denotam bondade aos fiéis de seu seguimento, e para o inconsciente coletivo isso é o bastante para a crença sobreviver. Um pouco antes, ele afirma (Idem, p. 60):

As imagens primordiais são as formas mais antigas e universais da imaginação humana. São simultaneamente sentimento e pensamento. Têm como que vida própria, independente [...] fáceis de serem encontradas nos sistemas filosóficos ou gnósticos, apoiados nas percepções do inconsciente como fonte de conhecimento.

A cultura produzida em cada país é resultado primeiro de convenções realizadas por grupos, sendo inicialmente influenciada por tudo o que já existe (natureza). Depois, o homem começou a criar suas próprias coisas, e também denominou cultura, fazendo com o que tanto o natural quanto o artificial fizesse parte do inconsciente coletivo.

O homem tem o direito de achar sua razão bela e perfeita, mas nunca, em hipótese alguma, ela deixará de ser apenas uma das funções espirituais possíveis, e só cobrirá o lado dos fenômenos do mundo que lhe diz respeito. A razão, porém, é rodeada de todos os lados pelo irracional, por aquilo que não concorda com ela. Essa irracionalidade também é uma função psíquica, o inconsciente coletivo, enquanto a razão é essencialmente ligada ao consciente. A consciência precisa da razão para descobrir uma ordem no caos do universo dos casos individuais para depois também criá-la, pelo menos na circunscrição humana (Jung, 1980, p. 64)

O irracional é a premissa do racional, a psique é a premissa da consciência humana. Jung parte do pressuposto que há um caos no universo, e que o ser humano sente a necessidade de criar uma consciência na tentativa de organizá-lo. A razão não dá conta de explicar todos os fenômenos, por isso a religião e os arquétipos existem: para possivelmente justificar questões espirituais. Os arquétipos também são imposições ao nosso inconsciente, que depois chegam a ser replicados no nível da consciência, por meio de registros. E também devido a essas ideias dominantes, podemos inferir que os arquétipos são personificações delas, e por isso se repetem constantemente em diferentes personagens do teatro, para que o público se identifique e reaja genuinamente àquela representação.

Para Durand (2012), a teoria arquetípica não seria meramente fruto de uma herança genética, mas também fruto do ambiente em que se está inserido, a interação humana com o mundo. Ele determina um trajeto antropológico que o ser humano pode percorrer durante sua vida, subdividindo esse trajeto em cinco aspectos: Reflexo, Estruturas, Esquemas, Lógicas e os próprios Arquétipos. Nesses últimos, temos como divisão: Alto e baixo, puro e manchado, claro e escuro (que são arquétipos de antítese), futuro, passado (arquétipos cíclicos), profundo, escondido, quente, calmo e íntimo (arquétipos com atmosfera de repouso). Além desses, temos os arquétipos substantivos, que já possuem nomenclaturas semelhantes aos arquétipos junguianos, porém mais detalhados, e se dividem em diurnos e noturnos. Cada vertente se relaciona com ações e categorizações específicas, ou seja, com a relação que o homem tem ao entrar em contato com o ambiente em que habita, em um determinado período, se tornando em algo específico. A análise de Durand possui mais nuances, e é relevante considerar sua contribuição pois sem ela, não poderíamos complementar aspectos importantes em diversos personagens.

É importante afirmar que um personagem arquetípico não deve ser confundido com um personagem estereotipado. Estereótipo, uma palavra derivada do processo de impressão inicial que significa ‘imagem perpetuada sem mudança’, foi alterada no século XX para significar ‘uma noção preconcebida e simplificada de características típicas de uma pessoa ou grupo’. Na literatura e no cinema, o personagem estereotipado responde previsivelmente a estímulos externos, enquanto o personagem arquetípico pode reagir a qualquer estímulo com uma vasta gama de respostas. Assim que o personagem arquetípico se comporta ‘previsivelmente’, esse personagem se move para o reino de um estereótipo. (Kensmoe, 2012, p. 3, tradução nossa).²⁰

Para Jeff Kensmoe, não devemos confundir o termo “arquétipo” com o termo “estereótipo”, pois são dois conceitos diferentes. A noção preconcebida de algo não se mistura com a pluralidade de interpretações que um arquétipo pode ter. Quando somos inclinados a pensar algo sobre alguma coisa, isso já se encaixa no conceito estereotípico, ao passo que, se levantarmos possibilidades de visão sob algo dependendo do ambiente em que é inserido, estamos falando de um conceito arquetípico. Ele ressalta:

²⁰ “It is important to state that an archetypal character should not be confused with a stereotypical character. Stereotype, a word derived from the early printing process meaning ‘image perpetuated without change’, has altered in the twentieth century to mean ‘a preconceived and oversimplified notion of characteristics typical of a person or group’. In literature and film, the stereotypical character responds predictably to outside stimulus, whereas the archetypal character may react to any given stimulus with a vast array of responses. As soon as the archetypal character behaves ‘predictably’, that character has moved into the realm of a stereotype”.

Mais importante ainda, os arquétipos transcendem as diferenças culturais; Toda a humanidade pode e se relaciona com um personagem arquetípico. O personagem estereotipado, no entanto, responde previsivelmente aos insumos culturais, e suas ações e reações muitas vezes são compreendidas apenas pelas pessoas dentro dessa sociedade (Kensmoe, 2012, p. 4, tradução nossa).²¹

Ou seja, em se tratando de arquétipos, segundo o autor, estamos falando sobre se reconhecer, ao passo que o estereótipo reconhece os outros. É como se o estereótipo não possuísse profundidade em sua elaboração, sendo apenas um mero reflexo do que uma parte da sociedade pensa sobre algo, sem variação, ao passo que o arquétipo é algo mais complexo e mutável, sofrendo influência do tempo, do ambiente e de outros fatores. O estereótipo tem ações previsíveis, ao passo que o arquétipo, não.

Em 1544 foi realizada a primeira representação dramática na bacia do Rio da Prata, em Assunção, Paraguai. Uma farsa foi encenada, no dia de Corpus Christi, que teve conotações de crítica política contra o Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Alguns anos depois, na mesma cidade, os jesuítas prepararam um drama, com passagens musicais, que durou duas horas e meia, e foi muito apreciado por todos os espectadores (Claro-Valdés, 1981, p. 14, tradução nossa)²²

O surgimento do teatro musical na América Latina nos dá uma pista sobre como os aspectos arquetípicos foram formados a partir desse início. A primeira farsa que foi registrada no território teve nuances de crítica política, apesar de ser encenada em um dia cristão como *Corpus Christi*. A partir dessa dramatização, que tem relação direta com a religião e a política, arquétipos foram reproduzidos como forma de tradição cultural. No capítulo a seguir, veremos como um desses arquétipos conseguiu se desenvolver e persistir até os dias atuais.

2.2 O arquétipo do Destruidor segundo Pearson e exemplos na Literatura

Para compreendermos a motivação por trás da escolha de certos arquétipos e suas associações com determinados grupos de personagens, devemos fazer uma profunda imersão na cultura de um povo e como a manifestação artística reflete estas escolhas e

²¹ “Most importantly, archetypes transcend differences in culture; all of humanity can and does relate to an archetypal character. The stereotypical character, however, responds predictably to cultural inputs, and its actions and reactions are often understood only by the people within that society”.

²² “En 1544 se realizó la primera representación dramática en la cuenca del Río de La Plata, en Asunción, Paraguay. Se representó una farsa, el día de Corpus Christi, que tuvo tintes de crítica política en contra del Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Algunos años después, en la misma ciudad, los jesuitas prepararon un drama, con pasajes musicales, que duró dos horas y media, y gustó enormemente a todos los espectadores” (CLARO-VALDÉS, 1981, p. 14)

seus acontecimentos históricos. Carol Pearson (1944-), é uma psicóloga, educadora e comunicadora estadunidense que prosseguiu com os estudos sobre arquétipos, influenciada pela teoria arquetípica de Carl Jung. Ela desenvolveu uma teoria em sua obra *O Despertar do Herói Interior*, em que no mundo haveria 12 (doze) arquétipos psíquicos para a compreensão do ser humano. Sua teoria é baseada na teoria dos arquétipos de Carl Jung e na “jornada do herói” de Joseph Campbell (1904-1987), que fala sobre a mitificação da figura do herói. O último, por sua vez também influenciado por Jung, elabora a tese de que toda história possui uma estrutura de trajetória semelhante, que gira em torno do arquétipo do “herói”. Vejamos o que ele afirma:

Quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos, com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse; quer decifremos o difícil sentido de um argumento de Santo Tomás de Aquino, quer ainda percebamos, num relance, o brilhante sentido de um bizarro conto de fadas esquimó, é sempre com a mesma história — que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante — que nos deparamos, aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar (Campbell, 1997, p. 7)

Campbell coloca que a história pode mudar de personagens e características, mas o percurso é o mesmo: dotado de desafios e com um caminho favorecendo o herói. Entretanto, a narrativa não ocorre sem os demais elementos, sendo a intriga o principal elemento de qualquer trama. Pearson se vale desses conceitos para nomear arquétipos específicos em que ela percebe que constantemente estão se repetindo em diversas histórias. A sua teoria também tem influência de Christopher Vogler (1949-), que por sua vez detalhou um pouco mais a teoria arquetípica de Campbell, onde correlaciona esses perfis com sua realidade, que é o cinema. Ele define 8 arquétipos que representam facetas do herói: O Herói, o Mentor, o Guardião de Limiar, o Arauto, o Camaleão, o Aliado, a Sombra e o Pícaro (Vogler, 2015, p. 63).

Os 12 (doze) arquétipos em Pearson (2023), se dividem na seguinte ordem: o Inocente, o Órfão, o Guerreiro e o Caridoso, sendo arquétipos de estágio inicial do espírito, o Explorador, o Destruidor, o Amante e o Criador arquétipos de estágio de transição e o Governante, o Mago, o Sábio e o Bobo estágios finais, antecessores do Herói. Ela utiliza a divisão arquetípica para definir fases da vida humana, porém acreditamos que sua teoria também pode ser aplicada na literatura, como uma maneira de reconhecer a manifestação isolada de cada arquétipo em uma ficção. O que nos interessa neste trabalho é apenas o arquétipo do Destruidor, que é um arquétipo de transição, mas

assim como todos possui manifestações em diversos personagens de histórias e contribui imensamente para a construção de uma trama. Na teoria de Vogler, o equivalente ao Destruidor seria o arquétipo da Sombra, que é descrito como “aquele que representa traumas, culpas e emoções negadas ou escondidas, tem a função dramática de desafiar o herói e é geralmente o principal antagonista” (Vogler, 2015, p. 63).

Destruir o velho, o que não serve mais ou o que inibe o caminho da alma, é tarefa do destruidor, embora o ego deseje o imediato. Se o Destruidor está a serviço de si mesmo, não importa o que temos que sofrer, o principal é o que temos de aprender, perdendo [...] O Destruidor põe-nos em contato com a realidade do mundo e da nossa dimensão interior. Caso não escutemos a voz da consciência, o ego também poderá ser aniquilado, para que haja um novo começo. (Lins, 2006, p. 93-94).

Lins cita acima o que seria a descrição do arquétipo do Destruidor e suas motivações. Esse arquétipo é considerado de “transição” no meio da jornada do herói, mas por si só pode estar presente em diversos personagens de histórias literárias. Pode ser um arquétipo destrutivo em relação ao ambiente ou destrutivo para si próprio: seu agente motivador é o caos, está sempre tentando gerar uma desordem para que ocorra uma transformação (interna e externa). Para Pearson (2023), a tarefa principal do Destruidor é aprender a renunciar, modificar-se ou aceitar a mortalidade (em nome de uma mudança). Responde a qualquer problema sendo destruído por ele ou destruindo-o. Esse arquétipo é o mais transformador da alma humana, e quando o percebemos em uma história, podemos compreender que os personagens estão em um período crítico em suas vidas.

Cada um de nós tem dentro de si um Destruidor que está aliado à morte, que ama a morte. É esse aspecto negativo do Destruidor que, no mundo moderno, tenta destruir a Alma tendo em vista os objetivos do Ego. O Destruidor tenta salvar o nosso Ego atacando a Alma para defender a nossa identidade. Em última análise, o Destruidor também irá atacar as nossas defesas, abrindo as portas para encontrarmos o nosso *Self* mais profundo (Pearson, 2023, p. 231)

Nesse parágrafo, Carol Pearson descreve o Destruidor de maneira geral como componente dos estágios da evolução humana, porém podemos ver os arquétipos isolados e marcados em personagens de histórias, indivíduos que não atingiram o objetivo de completa evolução espiritual, intencionalmente idealizados por seus autores. Ela utiliza termos de Carl Jung para descrever a composição do ser humano, como o “Ego”, a “Alma” e o “*Self*”. O ego seria a sombra do indivíduo, os defeitos, os impulsos. A alma

é o espírito, o que transcende a matéria. O *self* é o ponto central da personalidade, a consciência produzida pelo ser. Então, o Destruidor seria o conflito do Ego com a Alma, o impulso com a essência, como se as vontades mundanas prevalecessem no indivíduo, e daí vem as possíveis consequências negativas que afetam o arquétipo.

O Destruidor é fundamental para a metamorfose. Se esse fosse o único papel do Destruidor, ele pareceria razoavelmente benigno, e poderíamos nos pôr à vontade diante da beneficência básica do universo. Todavia, o Destruidor frequentemente ataca de maneiras que parecem simplesmente irracionais e despropositadas (Pearson, 2023, p. 232)

A metamorfose descrita por Pearson é a transformação do meio ou de si próprio. Mas ao decorrer desse processo, o Destruidor provoca uma grande desordem, e pode agir de maneira inconsequente na maioria das vezes para conseguir o que almeja. Por exemplo, quando um indivíduo escolhe destruir propriedades para conseguir uma joia, ou algo raro que deseja, acaba sendo visto como vilão. Isso é tirar tudo da ordem e da organização, quebrar regras que estão impostas na sociedade.

*O Destruidor está em ação quando estamos levando a nossa vida normal e, subitamente, embora os atos continuem sendo os mesmos, seu significado desaparece. De repente tudo parece desprovido de sentido. Quando a destruição provém de forças externas, sentimos a nossa impotência – somos capturados pela mão do destino. Se temos câncer ou Aids, talvez venhamos a sentir que o nosso corpo ou desejo juntou-se ao outro lado. Isso nos leva a perceber que não somos apenas vítimas inocentes, e que a morte, o mal e a crueldade vivem dentro do *Self*. Para o indivíduo, o conhecimento de que a sua morte vive dentro dele constitui uma poderosa experiência do lado negativo do arquétipo (Pearson, 2023, p. 235, grifo da autora)*

O esvaziamento de sentido, comentado acima por Pearson, é outro elemento que está presente na manifestação do Destruidor. Isso pode se dar de diversas maneiras, como por exemplo, a morte de alguém, uma doença, uma violência sofrida, uma paixão não correspondida, uma mudança de lugar, etc. Segundo ela (Ibidem, p. 245), o Destruidor possui três níveis espirituais: o nível um é o da “Confusão, luta contra o significado da morte, da perda e da dor”, nível da revolta e da rebeldia. O nível dois é o da “Aceitação da mortalidade, da perda e da impotência relativa”, o nível da conformidade. E o nível três é o da “Capacidade de optar por abrir mão de tudo aquilo que não contribua mais para os seus valores, para a sua vida e para o seu desenvolvimento e o das outras pessoas”, o da transformação. Esses níveis, quando analisados observando a vida real, representam uma sequência evolutiva na espiritualidade do ser humano, porém como aqui estamos tratando de personagens de histórias teatrais, os níveis representam tipologias diferentes

fixas do Destruidor, como se cada personagem estivesse preso e condenado a ter apenas essas características.

Como exemplos notáveis na Literatura, temos personagens como Pedro Bala, o protagonista da obra *Capitães de Areia*, de Jorge Amado (1937). É um indivíduo que sempre está se utilizando de violência para conseguir o que almeja, algo típico do comportamento do arquétipo estudado. Vejamos um trecho sobre sua personalidade:

No fim da rua Pedro Bala viu um vulto. Parecia uma mulher andava apressada. Sacudiu seu corpo de menino como se sacode animal jovem ao ver a fêmea, e com passo rápido se aproximou mulher que agora entrava no areal. A areia chiava sob os pés e a mulher notou que era seguida. Pedro Bala podia vê-la bem quando ela passava sob os postes: era uma negrinha bem jovem, talvez tivesse apenas anos como ele. Mas os seios saltavam pontiagudos e as nádegas rolavam no vestido, porque os negros mesmo quando estão andando naturalmente é como se dançassem. E o desejo cresceu de Pedro Bala, era um desejo que nascia da vontade de afogar a angústia que o oprimia. Pensando nas nádegas rebolantes da negrinha pensava na morte de seu pai defendendo o direito dos grevistas, Omolu pedindo vingança na noite de macumba. Pensava em derrubar a negrinha sobre a areia macia, em acariciar seus seios duros talvez seios de virgem, sempre seios de menina, em possuir seu corpo quente de negra (Amado, 1937, p. 82).

Pedro Bala é um personagem latino que carrega esse estigma de Destruidor consigo, e está no nível 1 segundo a classificação de Pearson, pois seu arquétipo age diretamente de maneira violenta, não se importa com as consequências de seus atos, e sempre está flertando com os limites da crueldade e com a morte. Na cena acima, por exemplo, é descrita uma violência sexual que realizou contra uma menina, na intenção de “afogar a angústia que o oprimia”, ou seja, tentar transferir aquela angústia para outra pessoa, para que ele se sentisse melhor.

Em *Doña Bárbara*, obra de Rómulo Gallegos (1929), também observamos uma das possíveis facetas de um Destruidor, no personagem Santos Luzardo e na personagem que nomeia a obra:

Bom - disse Luzardo. Agora está em vigor e, nesse aspecto, não teremos dificuldades, pelo menos por enquanto. Para evitar que ele seja movido durante a noite, vamos colocar uma cerca por causa desse vento.

"Quer dizer que vai aceitar esse limite?" Será que ele vai continuar com os processos que Dona Bárbara venceu tão feio?

- São feitos consumados que já têm autoridade de coisa julgada. Muitas, senão todas, dessas decisões judiciais poderiam ter sido apeladas com sucesso; mas eu não sabia como cuidar dos meus interesses... Além disso, ainda há terra Bastantes, apesar de tudo. O Tesouro é o que eu não vejo. Só alguns pontos de gado.

"O Tesouro também não está desaparecido", respondeu Antonio. O que acontece é que quase tudo isso aumentou. Há muitos maroons em Altamira, como já lhe disse, porque nós, os poucos amigos seus que permaneceram aqui, em vez de tentar acabar com eles, os incentivamos. Era a única maneira de salvar seu gado: deixá-los todos se levantarem (Gallegos, 1929, p. 51-52, tradução nossa).²³

A depender da perspectiva, podemos considerar que tanto Luzardo quanto Bárbara podem representar uma categoria de Destruidores, pois um representa o Destruidor do outro na história, já que Santos quer quebrar com o domínio que a senhora possui, enquanto Doña Bárbara quer manter sua hegemonia em controle de terras, custe o que custar. Mais à frente (Ibidem, tradução nossa), ele indaga: "De modo que o inimigo não é somente dona Bárbara?"²⁴ declarando que estão em lados opostos e que estão batalhando para conquistar e cultivar terras. Doña Bárbara pode ser o Destruidor no sentido em que exercer seu domínio sobre os outros a torna confortável, e tendo Luzardo ameaçando esse posto a torna desconfortável constantemente, pois ele possui um plano para tirar seu posto de dominadora, e ela não parece ter um plano. Na página 62 (tradução nossa), o narrador afirma: "[...] Dona Bárbara era incapaz de conceber um plano real. Sua habilidade estava apenas em saber tirar o máximo proveito dos resultados aleatórios de seus impulsos de uma vez."²⁵ Ou seja, como vimos que o arquétipo do Destruidor também é motivado pelos seus impulsos e emoções, nada mais coerente que perceber que essa personagem pertence a esse estágio de comportamento, causando conflitos e desenvolvendo toda a trama da história ao redor de suas ações.

Após observarmos alguns exemplos dentro do mundo literário em prosa, analisaremos mais a fundo e agora notaremos a presença do arquétipo do Destruidor no

²³ "– Bien –dijo Luzardo–. Ahora está en su sitio y por este respecto no tendremos dificultades, a lo menos por el momento. Para evitar que en lo sucesivo pueda ser trasladada de la noche a la mañana echaremos una cerca por este viento.

– ¿Quiere decir que va a aceptar ese lindero? ¿Va a quedarse con los pleitos que tan malamente le ha ganado doña Bárbara?

- Son hechos consumados que tienen ya autoridad de cosa juzgada. De muchas, si no de todas esas decisiones de los tribunales, se habría podido apelar con éxito; pero no me supe ocupar de mis intereses... Además, tierras todavía hay bastantes, a pesar de todo. Hacienda es lo que no veo. Apenas una que otra mancha de ganado.

– Hacienda tampoco falta –replicó Antonio–. Lo que sucede es que se ha alzado casi toda. Son muchas las cimarroneras que hay en Altamira, como ya le he dicho, porque nosotros, los poquitos amigos suyos que hemos quedado por aquí, en vez de procurar que se acabaran las hemos fomentado. Era la única manera de salvarle el ganado: dejarlo que se alzara todo"

²⁴ "¿De modo que el enemigo no era solamente doña Bárbara?"

²⁵ "[...] doña Bárbara resultaba incapaz de concebir un verdadero plan. Su habilidad estaba únicamente en saber sacarle en seguida el mayor provecho a los resultados aleatorios de sus impulsos"

teatro musical contemporâneo, notando como os personagens latinos são retratados e que ideia parece ser reforçada nessa representação.

3 O arquétipo do Destruidor e a relação com os personagens latino-americanos no teatro musical contemporâneo

Geralmente, o arquétipo do Destruidor busca alguma espécie de revolução ou vingança, podendo ter atitudes fanáticas e delirantes. A esse tipo lhe interessa a liberdade, porém pode ser bastante perigoso por ser extremamente movido pelas emoções. Os personagens Bernardo, do musical *West Side Story*, e Salvador Agrón, de *The Capeman*, são exemplos evidentes dessa tipificação dentro do teatro musical contemporâneo, onde ambos carregam consigo graves consequências, entretanto só Salvador recebe uma segunda chance em sua história. Mas esse arquétipo seria puramente a presença do mal no ser humano? Vejamos uma definição do que é o “mal”:

Há, na prática do mal, um elemento qualificador do agir humano que, em razão do conhecimento da violação de normas disciplinadoras (acusação) e da elaboração de um juízo da condenação (reprovação), conduz à responsabilização pelo seu efeito (imputação) (Bezerra, 2011, p. 16)

O conceito acima explica trechos da obra *A Simbólica do Mal* de Paul Ricoeur, e nos leva a crer que a elaboração da compreensão do que é o “mal” é uma coleção de comportamentos sociais, o que se relaciona com a manifestação dos arquétipos segundo a definição de Pearson, especificamente com o Destruidor, que em muitas vezes confunde-se com uma representação do mal humano, mas o arquétipo possui uma complexidade maior em suas características, podendo ter características negativas e positivas a depender de qual estágio ele estiver localizado. Ricoeur (2013) afirma que o surgimento do mal está atrelado à vontade e ao livre-arbítrio. Também pode ser compreendido como uma privação do bem. Por isso, Bezerra (2011, p. 21) explica que “o problema do mal não é apenas um problema especulativo, exigindo a convergência entre um pensamento, uma ação (no sentido moral e político) e uma transformação espiritual dos sentimentos”. Isso é a descrição dos processos psicológicos que o arquétipo do Destruidor sofre, pois é dominado pelo mal em uma primeira instância, influenciando todas as suas motivações em um determinado período ou por toda uma história. Se estamos em um período de segregação racial, por exemplo como ocorre em *West Side Story*, na ótica de algumas pessoas os imigrantes podem ser os Destruidores, e em outra

ótica os nativos brancos podem possuir esse arquétipo, entretanto, considerando a ótica dos autores, o Destruidor é possuído pelos imigrantes latinos, uma vez que nas falas e nas letras de música eles são lidos como invasores, e isso se relaciona com o modelo de História eurocêntrico que sempre foi reproduzido, contando a história a partir da visão europeia, atrelando o mal a tudo o que foi dominado por países europeus, e consequentemente, a tudo o que é subdesenvolvido. Em *Evita* e *The Capeman*, o Destruidor também se relaciona com a História, sendo ambos personagens baseados em pessoas reais ou fazendo alusão a elas.

Delfim Santos (1982) reforça a teoria, afirmando que “o primeiro homem é o que julga ser o bem identificado com o direito e sua virtude máxima a obediência; o segundo homem vive para a repressão do mal, que é o não cumprimento do direito e a não obediência à autoridade, à sua autoridade”. No caso desse autor, ainda temos atrelado à noção de bem e mal o sistema legal, que sofre influência do julgamento feito pela psique humana em relação ao ser na sociedade. Ele explica de maneira mais específica sobre o mal (idem): “há o mal original, o mal gratuito, o mal que existe, porque nós existimos, e há, ainda, outra espécie de mal muito pior do que este: é o mal que resulta como consequência de forças que pretendem abolir o mal”. O mal existe porque a sociedade atribui valores às coisas, incluindo ações. O arquétipo do Destruidor é um dos arquétipos que foi influenciado por esse conceito, pois sua carga majoritariamente negativa nos induz a pensar que quem carrega esse arquétipo é vilão ou antagonista de sua própria história ou da história dos outros.

Karl Jaspers (1958), por sua vez, complementa que a manifestação do que representa o mal é “como o irrestrito abandono a inclinações e impulsos sensíveis, ao prazer e à felicidade deste mundo”; “como na fraqueza que transige com os impulsos” ou como “a vontade de fazer o mal, o desejo da destruição pela destruição”. Portanto, os personagens latino-americanos que serão abordados aqui são frutos de seu tempo, justificando uma visão distorcida sobre sua história, uma vez que os autores dos espetáculos são de países desenvolvidos que tradicionalmente foram colonizadores. Suas visões sofreram a tentativa de serem padronizadas no mundo inteiro, e vendidas como uma verdade universal no imaginário midiático, como um aparato de dominação. No capítulo a seguir, veremos mais a fundo como a identidade desses personagens pode ser reflexo de uma visão específica, com uma forte ideologia por trás.

3.1 A formação da identidade das personagens como manipulação imagética

A concepção de identidade por nós adotada é a do autor Stuart Hall, por encontrarmos nesta concepção traços constituidores que nos permite relacionar com a construção dos personagens por nos tratados. Primeiramente, temos que compreender que o conceito de Stuart Hall (1929-2014) de identidade parte de uma concepção sociológica em que o subjetivo está estritamente atado ao objetivo, ou seja, o mundo pessoal está marcado e marca o mundo social. Ele diz o seguinte:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (Hall, 2006, p. 11)

O que Hall entende como identidade é justamente essa combinação da relação do indivíduo com a sociedade, a colisão do mundo pessoal com o mundo público. Para nós, assim concebida, a identidade é resultante dos arquétipos, pois o inconsciente coletivo também é produto dessa colisão mencionada por Hall, que origina pontos de vista a partir de diferentes culturas.

A identidade narrativa refere-se ao resultado de um processo constitutivo, mediado pelo relato e pelas suas categorias estruturantes, resultado que nos permite reconhecer e nomear uma pessoa ou um grupo e destrinçar as suas propriedades distintivas, relativamente a outra pessoa ou a outro grupo. No plano individual, a definição da identidade e do dinamismo que lhe é inerente articula-se com a configuração narrativa (Reis, 2018, p. 199, grifo do autor).

A formação dos arquétipos na Literatura se dá pelas experiências de vida do autor, a trama que ocorre na história e o que o leitor compreende disso. Esse dinamismo nos permite reconhecer e explicar o porquê de algumas visões sobre um mesmo personagem serem diferentes, entretanto, toda mídia é uma forma de manipulação, e é nessa instância que os arquétipos agem, a fim de padronizar certos comportamentos em histórias, deixando o leitor mais confortável para digeri-las.

Outro autor em que nos apoiamos para tratar sobre a constituição da identidade, é o filósofo Paul Ricoeur (1913-2005) por que em sua concepção a identidade é constituída por narrativas que ao longo da vida ouvimos e emitimos, as quais nos leva a reconhecer a constituição de uma identidade narrativa, pública e uma identidade pessoal

que exige para o seu autoconhecimento que se parte sempre da questão: quem sou eu? E neste processo de autoconhecimento que o sujeito constata a fragilidade da identidade.

O que faz a fragilidade da identidade? É o caráter presumido, alegado, pretenso da identidade. Esse *claim*, como diriam os ingleses, esse *Anspruch*, como diriam os alemães, aloja-se nas respostas à pergunta ‘quem?’, ‘quem sou eu?’, respostas em ‘que?’, da forma: eis que somos nós. Somos *tais*, assim e não de outro modo. A fragilidade da identidade consiste na fragilidade dessas respostas em *que*, que pretendem dar a receita da identidade proclamada e reclamada. O problema é assim afastado em mais um grau, da fragilidade da memória à da identidade (Ricoeur, 2014, p. 94)

Ricoeur define a identidade como sendo constituída com a alteridade (interação com o outro). E o que faz a identidade ser frágil é justamente sua mutabilidade perante os acontecimentos, as crises enfrentadas ao longo da vida, e as manipulações feitas na produção da memória na sociedade. “A identidade, entendida narrativamente, pode ser chamada, por convenção, identidade da *personagem*. É essa identidade que situaremos diante no campo da dialética entre o mesmo e o si” (Ricoeur, 2014, p. 146, grifo do autor). Tanto Hall quanto Ricoeur destacam a importância da memória para a constituição da identidade, pois a memória registra a coleção cultural que faz parte da identificação de todo indivíduo. Indo mais a fundo nos conceitos do teórico francês, ele define a identidade como produto da dualidade entre “ipse” e “idem”, em que o “ipse” é a minha relação com o outro (alteridade), e o “idem” são as características que permanecem conosco para o resto de nossas vidas. Essa dualidade, em um contexto histórico e um determinado lugar, exerce a ação de “ser” no mundo.

A noção de identidade narrativa é apresentada por Ricoeur como o entrecruzamento entre história e ficção. Neste entrecruzamento, as histórias contadas pelas pessoas ao seu próprio respeito se tornam mais inteligíveis quando buscam na ficção modelos narrativos que são aplicados à própria história (Gubert, 2012, p. 140-141)

Para que uma noção ideológica seja aplicada na narrativa de uma história, é preciso ter referências históricas para a aplicação. Ricoeur considera que a História é um pilar importante para a Literatura, pois além de ser uma referência para o ramo de estudo literário, também só pode se manifestar por meio dele, ou seja, a Literatura também é o veículo principal da História. Se queremos entender um personagem e o que o leva a tomar certas atitudes, temos que considerar que ele é produto de seu tempo, e o que está acontecendo no período em que vive influencia nas suas escolhas para a culminância da narrativa. Ele também afirma: “Pareceria, portanto, plausível considerar válida a cadeia

seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa [...], uma mediação privilegiada” (Ricoeur, 1991, p. 138). Ricoeur também comenta que a interpretação é a chave para a construção de um “si”, pois é dela que se transmite o que se quer compreender de uma obra. A narrativa é um reflexo da realidade, e a interpretação é o filtro. O personagem é uma representação do que se entende de um arquétipo. Também temos o seguinte conceito sobre essa formação:

O homem simples, espelho do mundo em seu ser físico e psíquico, não é um espelho completo na medida em que reflete apenas o mundo fora dele, e não ele mesmo como parte do mundo. O homem duplo remedia essa falta: o microcosmo ideal pode reivindicar uma totalidade pois pode abranger tanto a representação do macrocosmo quanto a do microcosmo (Hallyn, 1980, p. 190, tradução nossa)

Quando analisamos como um indivíduo se manifesta no mundo, temos que perceber o contexto da sua identidade. O homem é duplo pois é formado por um microcosmo e um macrocosmo: sinônimos de mesmidade e ipseidade, respectivamente, o que constitui o que a pessoa carrega consigo e o que ela se torna a partir do outro, da sociedade. Sabemos que esse último aspecto é mais complexo, e diferencia amplamente a persona de cada um. Para entendermos melhor toda essa construção, precisamos ter uma noção de como a “memória” exerce um papel fundamental na constituição da identidade em um personagem, buscamos em Michel Pollak (1948-1992) o conceito de memória:

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Pollak, 1992, p. 204)

A identidade para ele é construída através da “memória”, o que é produzido culturalmente para uma formação identitária coletiva: o individual influencia no coletivo, e vice-versa. Pollak afirma que tanto a memória quanto a identidade são mutáveis, por isso podem ser negociadas, ou seja, podem mudar com o tempo ou de acordo com a perspectiva em que estamos identificando-as no nosso imaginário.

Do mesmo modo que a nossa civilização tecnocrata e planetária autoriza paradoxalmente o Museu imaginário, também permite um inventário geral dos recursos imaginários, uma arquetipologia geral. Impõe-se então uma educação estética, totalmente humana, como educação fantástica à escala de todos os fantasmas da humanidade. no plano do traumatismo individual como o tenta a ‘realização simbólica’, não só se pode corrigir individualmente o déficit imaginário, causador de angústia, pela psicoterapia que utiliza o ‘sonho acordado’, como também as técnicas ditas ‘de ação psicológica’, as experiências sociodramáticas esboçam uma pedagogia da imaginação que a educação deve ter em conta para o bem e para o mal. Outrora os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas. Hoje, para uma elite cultivada, as belas-artes, e para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a fantástica. Por isso, é necessário desejar que uma pedagogia venha esclarecer, senão ajudar, esta irreprimível sede de imagens e sonhos (Durand, 2012, p. 430-431)

Por fim, o que vemos na conclusão de Durand é que existem, na sociedade, técnicas de manipulação do imaginário, a tentativa de estabelecer uma dicotomia entre *bem e mal*, e que elas suprem uma necessidade de explicar símbolos, entretanto ele anseia que haja uma pedagogia que possa estabelecer o equilíbrio dessa manipulação, senão o desejo por sempre estar no campo dos sonhos, da alienação, se tornará um abismo, favorecendo a distorção das imagens e dos símbolos. Isso também influencia na construção de diferentes identidades, favorecendo um contraste entre elas.

Com estes autores tratando essa questão da identidade como uma constituição pessoal e coletiva em que o domínio privado exerce influências sobre o público e vice-versa, tivemos a pretensão de esclarecer como a identidade de um povo pode ser forjada a partir de repertórios culturais, como o teatro musical. Para tanto, a seguir vamos investigar como a identidade foi concebida na América Latina a partir do conceito de latinismo e como isso deixou marcas profundas na produção artística feita ou inspirada no continente.

3.1.1 O latinismo como conceito originário da constituição da identidade latino-americana

Leopoldo Zea (1912-2004) foi um filósofo mexicano que abordou a questão dos problemas da identidade latino-americana, definindo o que é “latinismo”. Esse conceito ganha sentido para a América Latina quando para de apenas significar “natural da região do Lácio” e é tomado como termo identitário de países em que se falam línguas neolatinas, entretanto, essa identidade se torna mais forte em países hispânicos, que são numerosos na América. Pêcheux (1995, p. 262) afirmou que “uma palavra, uma

proposição, não tem um sentido que lhe seja próprio, preso só à literalidade”. Portanto, o nome “latinismo” e o termo “latino” ganha essa conotação a partir da construção da identidade latino-americana e a luta por sua resistência (anticolonialismo). Continua Santos sobre Zea (2016, p.195), explicando que apesar de o filósofo ser latino-americano, ele claramente partia de uma matriz europeia para pensar a identidade dos povos da América Latina de maneira crítica, comentando sobre a importância de figuras “libertadoras”, como Bolívar e San Martín. Entretanto, apesar de o termo “latino” ser inicialmente europeu, existia já na América Latina uma *raza madre*, o povo considerado originário, os povos indígenas que já habitavam a terra, e os povos africanos que foram trazidos à força, que conflitou com a *cultura padre*, europeia, deixando para a posteridade o legado do conceito a partir dessa tentativa de imposição da cultura proveniente da Europa sob a outra, herança da colonização.

Zea reflete o pensamento de que “A América deve ser a América”, sendo essa frase o norte de toda sua tese, quando relaciona a Filosofia com a História e acredita que não devem estar separadas, pois cada pensador é inserido em um contexto social e histórico que não deve ser excluído ao elaborar suas proposições. Ele detalha:

Cada filósofo da história foi o porta-voz dos interesses de seu tempo e de seu grupo social, e fez sínteses históricas de acordo com esses interesses [...] Sínteses de natureza absoluta e supratemporal foram feitas, com uma reivindicação de validade a qualquer momento e em qualquer lugar. As teses de um Santo Agostinho, de um Hegel, de um Marx ou de um Spengler, nada mais são – apesar de suas pretensões – do que uma expressão dos interesses da época ou da sociedade a que pertencem. Mannheim, consciente desta verdade e também da necessidade de sínteses históricas, propõe que estas sínteses sejam feitas do ponto de vista circunstancial e sem pretender validade absoluta...A história como irrepitível não pode ser mestra de vida, não pode ensinar, mas influencia o nosso presente, por isso é necessário focalizá-la na sua totalidade. A seção dessa totalidade será feita do ponto de vista dos interesses do autor da síntese; O filósofo da história não poderá ver outra coisa senão o que está de acordo com os interesses que o guiam à síntese, com os interesses do grupo social do qual ele é expressão (Zea, 1941, p.20, tradução nossa)²⁶

²⁶ “Cada filósofo de la historia ha sido el portavoz de los intereses de su época y de su grupo social, y ha hecho síntesis históricas de acuerdo con tales intereses [...] se han hecho síntesis de carácter absoluto, supratemporales, con pretensión de validez en cualquier tiempo y cualquier lugar. La tesis de un San Agustín, un Hegel, un Marx, o un Spengler, no son otra cosa -a pesar de sus pretensiones- que expresión de los intereses de la época o sociedad a que pertenecen. Mannheim, consciente de esta verdad y también de la necesidad de las síntesis históricas, propone que estas síntesis se hagan desde el punto de vista circunstancial y sin pretensión de validez absoluta...La historia como irrepitible no puede ser maestra de la vida, no puede enseñar, pero sí influye en nuestro presente, de aquí que sea menester enfocarla en su totalidad. La sección de esta totalidad estará hecha desde el punto de vista de los intereses del autor de la síntesis; el filósofo de la historia no podrá ver otra cosa que lo que sea conforme a los intereses que le guíen a la síntesis, a los intereses del grupo social del cual es expresión”

Zea cita diversos teóricos que estavam inseridos em contextos diferentes para afirmar que cada visão é fruto de como o indivíduo está situado socialmente, e é necessário ter a consciência disso. Nenhuma tese é uma verdade absoluta, apenas um olhar específico sob um fato, tudo é fruto da circunstância. Portanto, ele adianta que sua visão parte do pressuposto que ele é latino-americano e mexicano, e se baseia no que percebeu sobre as suas vivências como esse termo carrega uma grande crise existencial.

Ele faz uma crítica ferrenha à burguesia mexicana (já que seu ponto inicial de vista parte do seu país de origem), dizendo que ela foi importada dos ideais de burguesia europeu, tanto que alguns europeus acabaram se apossando de muitas instituições no México. Desenvolve: “[...] Foi a burguesia europeia que assumiu essa indústria e a promoveu no México. Nossa burguesia foi formada pelos latifundiários, pelos especuladores, que, em vez de promover a indústria mexicana, a entregaram aos capitalistas europeus”. (Zea, 1941, p. 92, tradução nossa)²⁷. Em diversos países da América Latina, a ocupação europeia não parou apenas na colonização, mas também se perpetuou para a contemporaneidade, pois o passado também reverbera no presente. Sobre todo o continente (exceto o Brasil), é dito:

[...] Enquanto os europeus encontraram em suas histórias nacionais a justificativa de seu destino nacional, os hispano-americanos encontraram em sua história todos os aspectos negativos desse destino. Na Colônia, no passado, havia tudo o que se prolongava no presente obstruindo o desenvolvimento e o progresso. Nesse espírito, como sabemos, são publicadas as obras de Sarmiento, na Argentina, de Lastarria, no Chile, ou de Mora, no México. Em todo o continente, tenta-se apagar completamente um passado que é apenas um obstáculo no presente. A independência política foi adicionada a independência mental (Tzvi, 1992, p. 50, tradução nossa)²⁸.

Existe uma tentativa de apagar as sequelas de uma profunda interferência europeia da história da América Latina, porém, o continente sofre de um passado confuso e violento, onde a identidade sempre foi uma pauta, mas nunca foi definida e celebrada por completo. Zea afirma que a independência política foi o pontapé para um início de

²⁷ “[...] Fue la burguesía europea la que se apoderó de dicha industria y la fomentó en México. Nuestra burguesía la formaron los terratenientes, los latifundistas, los especuladores, que en vez de fomentar la industria mexicana la entregaban a los capitalistas europeos”

²⁸ “[...] En tanto los europeos encontraban en sus historias nacionales la justificación de su destino nacional, los hispanoamericanos encontraban en su historia todo lo negativo de tal destino. En la Colonia, en el pasado, se encontraba todo lo que prolongándose en el presente obstruía el desarrollo y el progreso. En este espíritu, como sabemos, son publicadas las obras de Sarmiento, en Argentina, de Lastarria, en Chile o de Mora, en México. A lo largo y a lo ancho del continente se intenta borrar por completo un pasado que sólo es obstáculo en el presente. A la independencia política se quería agregar la independencia mental”.

um pensamento identitário de cada país latino-americano, mas ainda com uma carga enorme advinda dos tempos de colonização.

Os autores dos espetáculos abordados neste trabalho são originários de países considerados “dominantes”, pertencentes a uma *cultura padre*: Quase todos são estadunidenses, com exceção de Tim Rice, (autor de *Evita*) que é britânico e Derek Walcott (autor de *The Capeman*), que é de Santa Lúcia, uma ilha caribenha, mas que possui a língua inglesa como oficial. O que observamos é que há uma tendência de polarizar a representação de pessoas latinas e não-latinas, atrelando na maioria das vezes uma conotação negativa ao povo latino-americano. Mas por que, historicamente, montar uma imagem negativa em cima de um grupo étnico-cultural e perpetuá-la? Uma possível explicação, encontramos nesta passagem aqui:

A identificação com o grupo é pois um caminho simples e mais fácil; mas a vivência grupal não vai mais fundo do que o nível em que cada um está. Algo se modifica em cada um, mas essa mudança não perdura. Pelo contrário: a pessoa depende continuamente da embriaguez da massa a fim de consolidar a vivência e poder acreditar nela. Quando não está mais na multidão, a pessoa torna-se outro ser, incapaz de reproduzir o estado anterior (Jung, 2002, p. 131)

A divisão arquetípica nos permite ter uma visão mais rigorosa sobre um determinado grupo. Entretanto, esse tipo de divisão favorece grupos considerados de privilégio e rebaixa grupos marginalizados, como os latino-americanos, especificamente os mestiços (com duas ou mais etnias), principalmente em situações em que eles são vistos como imigrantes, os “intrusos” do território onde se encontram. Por isso, mesmo sem cometerem crimes os latinos já são relacionados a esses acontecimentos, uma vez que é uma visão intencional sob uma minoria. Isso é explicado por Santos (2016), em que afirma, de acordo com a teoria de Zea, que sempre se construiu uma ideia de inferioridade dos latinos, em relação aos europeus ou seus descendentes diretos:

[...] o problema maior é que essa idéia de inferioridade inata ao homem hispano-americano acabou sendo incorporada pelo próprio hispano-americano. O projeto civilizatório de Domingos F. Sarmiento (1811-1888), por exemplo, afirmava a inferioridade inata dos índios, negros, espanhóis, como também da mistura desses elementos, o mestiço.

O projeto de Domingos Sarmiento propunha a degeneração racial na América Latina, mais especificamente na Argentina, onde houve um apagamento étnico muito grande por conta de projetos com esse fim. Isso influenciou na formação de uma imagem

do latino-americano que foi perpetuada em países desenvolvidos: a ideia de que mestiços eram degradados intelectualmente. A teoria chegou a ser fomentada de maneira mais profunda, segundo Zea (1993), pela corrente positivista, que serviu como justificativa teórica para os interesses da classe dominante (a elite), tentando eliminar o que chamavam de uma “herança fatal” para o seu desenvolvimento. Assim, a *cultura padre* introjetou no *povo madre* e seus descendentes o sentimento de inferioridade, o qual forjou uma identidade nem sempre reconhecida com capacidades de autoafirmação social e cultural mediante a sua associação com arquétipos que representam grupos de personagens com tipificações distorcidas intencionalmente para reprodução artística, numa clara intenção de criação de um mundo feito de aparências que permite formular histórias e manipulá-las de acordo com a visão que tinham e pretendiam forjar sobre o povo latino-americano: um povo inferior. Se queremos que um povo seja visto como herói, podemos colocar as cores de sua bandeira e seu tipo físico personificados em um super-herói que combata “o mal”, e nesse caso o vilão pode ser a personificação de um outro povo. Isso acontece no enredo da peça *West Side Story*, em que até seus atores não eram latinos.

Somado à falta de representação latina na elaboração da criativa da peça, também houve um vazio de representatividade em cima dos palcos. Dentre os personagens principais que possuíam ascendência porto-riquenha (Maria, Bernardo e Anita) apenas Anita foi interpretada por uma atriz ligada à comunidade latina. Chita Rivera era filha de um imigrante porto-riquenho e, na produção, foi a única latino-americana a representar um papel de destaque. Os outros dois personagens foram representados por Carol Lawrence e Ken LeRoy, ambos nascidos nos Estados Unidos e sem nenhum tipo de relação com a comunidade latina. Lawrence, inclusive, era de família italiana (Garcez, 2020, p. 106).

O que podemos observar é que, além de termos narrativas que falam de pessoas latinas mais conhecidas construídas por estadunidenses e britânicos, também temos a falta de representatividade latino-americana na escalação dos elencos, como o exemplo acima cita a escalação de *West Side Story*, o que pode ser uma perspectiva dominadora de quem está contando a história, atribuindo características que não batem verdadeiramente com o povo que está sendo descrito e supostamente representado na narrativa. Debord (2005) comenta que “É na própria luta histórica que é preciso realizar a fusão do conhecimento e da acção, de tal modo que cada um destes termos coloque no outro a garantia da sua verdade”, o que confirma que, com o passar do tempo, observamos diferentes perspectivas de um mesmo povo, visto que com a presença maior de latino-americanos nos dá uma nova forma de contar as histórias e formular as verdades.

Em uma pesquisa produzida pela Universidade de Harvard (Harvard T.H. Chan School of Public Health; National Public Radio; Robert Wood Foundation, 2017, p. 1, tradução nossa), tiraram a seguinte conclusão, após uma pesquisa:

No contexto de formas individuais ou interpessoais de discriminação, um terço ou mais dos latinos dizem ter experimentado pessoalmente insultos raciais ou étnicos (37%) e pessoas fazendo comentários insensíveis ou comentários ofensivos ou suposições negativas sobre sua raça ou etnia (33%). Latinos não imigrantes e latinos com diploma universitário são mais propensos a relatar várias formas de discriminação individual.²⁹

De acordo com os dados apresentados acima, toda a teoria de Leopoldo Zea se confirma, visto que a dominação de países considerados “Norte Global” desfavorece a imagem do “Sul Global”, onde estão inclusos os países da América Latina e seus habitantes. É uma relação de poder que se dá desde o período colonial. A construção dos arquétipos foi influenciada por essas relações de dominação. E toda relação de dominação surge a partir da atribuição de juízos de valores. Como representação de uma literatura modernista que fala sobre “ser latino”, temos José Enrique Rodó (1872-1917), escritor uruguaio de grande expoente na América Latina, que escreveu obras como *Ariel*, que escancara críticas e propõe um futuro diferente para a sociedade latino-americana:

Não há dúvida de que nosso interesse egoísta deve nos levar, na ausência de virtude, a ser hospitaleiros. Há algum tempo, a necessidade suprema de preencher o vácuo moral do deserto levou um ilustre publicitário a dizer que, na América, governar é povoar. Mas essa famosa fórmula contém uma verdade contra a interpretação restrita da qual é necessário se proteger, pois levaria a atribuir uma eficácia civilizadora incondicional ao valor quantitativo da multidão. Governar é povoar, assimilar, em primeiro lugar; Educando e selecionando, depois. Se o aparecimento e o florescimento na sociedade das mais elevadas atividades humanas, daquelas que determinam a alta cultura, exigem como condição indispensável a existência de uma população grande e densa, é justamente porque essa importância quantitativa da população, que dá origem à divisão mais complexa do trabalho, possibilita a formação de fortes elementos líderes que tornam efetiva a dominância da qualidade sobre os números. A multidão, a massa anônima, não é nada em si mesma. A multidão será um instrumento de barbárie ou civilização, dependendo se lhe falta ou não o coeficiente de uma direção moral elevada. (Rodó, 2021, p. 19-20)³⁰

²⁹ In the context of individual or interpersonal forms of discrimination, a third or more of Latinos say they have personally experienced racial or ethnic slurs (37%) and people making insensitive or offensive comments or negative assumptions about their race or ethnicity (33%). Nonimmigrant Latinos and Latinos with a college degree are both more likely to report various forms of individual discrimination.

³⁰ Es indudable que nuestro interés egoísta debería llevarnos -a falta de virtud- a ser hospitalarios. Ha tiempo que la suprema necesidad de colmar el vacío moral del desierto, hizo decir a un publicista ilustre que, en América, gobernar es poblar. Pero esa fórmula famosa encierra una verdad cuya estrecha interpretación es necesario prevenirse, porque conduciría a atribuir una incondicional eficacia civilizadora al valor cuantitativo de la muchedumbre. Gobernar es poblar, asimilando, en primer término; educando y seleccionando, después. Si la aparición y el florecimiento, en la sociedad, de las más elevadas actividades

O autor, que se confunde com o personagem Ariel, que nomeia a própria obra, ressalta que “governar é povoar”, seguida da presença da educação, o que defende que o povo, além de ser maioria, deve ter sabedoria para tomar as próprias decisões, que sejam favoráveis a todos. Assim, a civilização na América Latina se desenvolveria facilmente. Porém, somente tendo a multidão, sem nenhuma consciência, apenas se tem números, nada mais do que isso, tornando o povo latino escravos de si mesmos. O modelo que o autor toma como o ideal advém de civilizações antigas, incluindo europeias. Roberto Fernández Retamar (1930-2019), também foi um escritor e teórico que comentou sobre o que é ser latino-americano, e em uma obra realizou uma resposta à proposta vista em Ariel, de Rodó:

"Implicitamente, a civilização norte-americana é apresentada ali como Caliban (mal mencionado na obra), enquanto Ariel viria a incorporar – ou deveria incorporar – o melhor que Rodó não hesita em chamar mais de uma vez de 'nossa civilização', que [...] não é identificada apenas com “nossa América Latina”, mas com a velha Romênia, se não com o velho mundo como um todo (Retamar, 1971, p. 133)³¹

A crítica feita aqui é justamente ao fato de Rodó não ter sido mais específico quando fala de América Latina, ainda infectado por visões eurocêntricas de padrões de civilização. Retamar, na mesma obra, na página 121 (Ibidem, tradução nossa) afirma que um jornalista europeu da época se questionou se havia mesmo uma cultura latino-americana. Isso, para ele, sugere um apagamento do que é ser latino, um viés colonialista, que afirma que a América Latina só existe pois os colonizadores chegaram para sua missão civilizatória. Os colonizadores, até mascaram propondo uma unidade entre os latinos por meio da mestiçagem (Ibidem, p. 123, tradução nossa): “Mas há no mundo colonial, no planeta, um caso especial: uma vasta área para a qual a miscigenação não é o acidente, mas a essência, a linha central: 'nossa América mestiça' [...]”.³² Ou seja,

humanas, de las que determinan la alta cultura, requieren como condición indispensable la existencia de una población cuantiosa y densa, es precisamente porque esa importancia cuantitativa de la población, dando lugar a la más compleja división del trabajo, posibilita la formación de fuertes elementos dirigentes que hagan efectivo el dominio de la calidad sobre el número. La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización, según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral.

³¹ “Implicitamente, la civilización norteamericana es presentada allí como Caliban (apenas nombrado en la obra), mientras que Ariel vendría a encarnar – o debería encarnar – lo mejor que lo de Rodó no vacila en llamar más de una vez de ‘nuestra civilización’, la cual [...] no se identifica sólo con ‘nuestra América Latina’, sino con la vieja Romania, cuando no con el viejo mundo todo”

³² “Pero existe en el mundo colonial, en el planeta, un caso especial: una vasta zona para la cual el mestizaje no es el accidente, sino la esencia, la línea central: ‘nuestra América mestiza’[...]”

mesmo que a proposta de Rodó tivesse um fundo patriótico e que houvesse a intenção de defender os próprios latinos, talvez a solução e os modelos que tinha em sua mente não favorecia os seus ideais, já que por exemplo o ato de “povoar” para os europeus resultaria na mestiçagem, que por sua vez ao mesmo tempo em que pode promover diversidade, também representa uma tentativa de apagamento étnico e identitário.

Vejamos o que acrescenta Eduardo Galeano sobre a concepção da identidade latina:

Para os que concebem a História como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia: os impérios e seus beaguins nativos. Na alquimia colonial e neocolonial o ouro se transfigura em sucata, os alimentos em veneno. (Galeano, 2012, p. 16)

Ele afirma que a história da América Latina sempre foi uma história de perdas, e se esse continente teve muitas perdas, outro teve muitos ganhos. A pobreza gerada nesse lugar foi em decorrência do período de alta exploração da Europa do que existia nesse solo, e que isso reverbera na prosperidade ou não-prosperidade observada dos países mundo afora, e conseqüentemente na visão que se tem desses lugares.

A sangria do Novo Mundo se convertia num ato de caridade ou numa razão de fé. Junto com a culpa nasceu todo um sistema de álibis para as consciências culpadas. Os índios eram tidos como bestas de carga porque aguentavam mais peso do que o débil lombo da lhama, e de passagem se comprovava que, de fato, os índios eram bestas de carga. (Galeano, 2012, p. 16)

Quando vemos essa descrição de Galeano dos europeus em relação aos povos originários, vemos que a visão eurocêntrica prevaleceu, muito por conta dessa dominação, o que nos permite entender Zea quando ele afirma que tudo se trata de uma herança cultural, e que a América Latina foi condenada a essa distorção. O filósofo Luis Villoro (1997, s/p, tradução nossa) sobre como a realidade é moldada pelos juízos de valores, diz:

A atribuição da realidade a um objeto ou situação é baseada nessa experiência, mas não se reduz a ela. No caso de objetos ou situações inferidas de experiências repetidas, o juízo de valor é justificado nesse processo de inferência. Mas agora estamos nos referindo à possibilidade de questionar a realidade das próprias experiências em que se baseia. Uma vez que o dado pressupõe condições subjetivas, existe a possibilidade de distorção da

experiência. Não se pode descartar a priori que a ilusão tome o lugar da realidade.³³

Ele comenta sobre como podemos conceber a realidade a partir do juízo de valor que atribuímos à determinada cultura. Essa tese explica como os arquétipos se criam e são reproduzidos pela cultura, visto que mesmo que possam representar estereótipos, podem apresentar certa coerência em parte de sua formação, visto que a experiência também favorece o surgimento deles. O arquétipo do “Destruidor”, por exemplo, por ter um viés mais negativo do que positivo, pode estar presente em vilões ou anti-heróis de uma narrativa, bem como em personagens antagônicos à visão dos criadores de uma história. A seguir, observaremos essa manifestação de maneira mais concreta dentro dos espetáculos musicais escolhidos para a nossa análise.

3.2 *West Side Story*: o Destruidor como imigrante

A história de *West Side Story*, originalmente lançada em 1957, é estruturalmente idêntica à da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare: dois membros de famílias inimigas (no caso, gangues inimigas) se apaixonam um pelo outro, e vivem um romance proibido e secreto (Tony e Maria), até que os demais descobrem tudo e iniciam uma grande batalha. De um lado, temos os *Jets*, compostos por homens e mulheres brancos descendentes de europeus e estadunidenses, liderados por Riff. Do outro, temos os *Sharks*, compostos por homens e mulheres mestiços portorriquenhos, que imigraram para os Estados Unidos, liderados por Bernardo. Porém o final do musical é diferente: Apenas Tony, o membro masculino da relação morre após travar uma batalha com o grupo rival, deixando Maria desamparada. O espetáculo teve adaptação para o cinema em 1961, com algumas mudanças menores no roteiro, e foi amplamente premiado com 10 Oscars. Um aspecto a se considerar da trama é a rivalidade: não se trata de famílias rivais, mas sim de gangues rivais, com uma separação cultural e racial evidente. Segundo Garcez (2020, p. 103):

³³ “La atribución de realidad a un objeto o situación se basa en esa vivencia pero no se reduce a ella. En el caso de objetos o situaciones inferidas a partir de repetidas experiencias, el juicio de valor se justifica en ese proceso de inferencia. Pero ahora nos referimos a la posibilidad de poner en duda la realidad de las experiencias mismas en que se basa. Puesto que lo dado presupone condiciones subjetivas, cabe la posibilidad de distorsión de la experiencia. No puede descartarse a priori que la ilusión tome las veces de la realidad”.

Em meados de 1955, Laurents e Bernstein voltaram a conversar sobre a possível produção e, ao perceberem que os maiores jornais da época estampavam em suas capas a violência entre gangues juvenis rivais, a dupla teve a ideia para um novo conflito-motor da história.

Na época, houve uma imigração em massa de latino-americanos aos EUA, especificamente de Porto Rico, pois o então governante da ilha Luiz Muñoz Marín quis promover a industrialização do território, mas isso acabou gerando uma grande migração dos portorriquenhos para outros países, visto que muitos foram prejudicados por não receberem os devidos subsídios.

Davine (2016, p. 142, tradução nossa), resume o preconceito sintomático proposital que é notado na peça: “O conflito entre as duas gangues rivais se desenrola através da cor do filme, que rompe sua unidade orgânica. Essa desunião expressa o medo da miscigenação, uma ansiedade que permeia insidiosamente todo o filme”.³⁴ O medo da miscigenação é o que norteia o conflito entre as gangues. Davine ainda afirma: “Se na cultura ocidental a cor está associada a um ‘outro’ estrangeiro e exótico [...] então não é por acaso que as sequências mais coloridas do filme [...] são uns que mostram temas porto-riquenhos”³⁵, e é por isso que existe uma separação clara da representação das cores na obra: o branco é a cor do “sangue branco” que é considerado puro e verdadeiro, tendo o nome do personagem Snowboy vinculado à essa imagem, correlacionando com seu tom de pele (snowboy significa “garoto da neve”), ao passo que o vermelho é uma cor de impacto, de brutalidade, de impureza, o miscigenado, que está, sobretudo, ligada aos imigrantes porto-riquenhos.

Indo além desta caracterização da superfície da cor vermelha, é importante destacar seu significado cultural mais profundo dentro do filme. Esse vermelho também é a cor do sangue e é especialmente significativo além de *West Side Story*, não simplesmente porque o sangue é derramado, mas esse sangue é derramado para a “proteção do sangue puro”. (Davine, 2016, p. 142-143, tradução nossa).³⁶

O jogo das cores é um artifício que permeia toda a trama de *West Side Story*, pois é sugerido no texto do script do filme juntamente com a descrição dos ambientes

³⁴ “The conflict between the two rival gangs is played out through the film’s color, which disrupts its organic unity. This disunity expresses a fear of miscegenation, an anxiety that insidiously permeates the entire film”.

³⁵ “If in Western culture color is associated with a foreign, exotic ‘other’ [...] then it is no coincidence that the most colorful sequences in the film [...] are ones that showcase Puerto Rican subjects”

³⁶ “Moving beyond this surface characterization of the color red, it is important to draw out its deeper, cultural significance within the film. That red is also the color of blood is especially meaningful within *West Side Story*, not simply because blood is shed, but that blood is shed in the “protection of pure blood”.

(Kushner, 2019), mas algumas descrições de características que nos dão a entender o uso desse artifício também na peça musical, quando na página 1 (Bernstein et al., 2008, tradução nossa) Bernardo é descrito na didascália como “Bonito, orgulhoso, fluido, um chip no seu ombro sardônico³⁷” sendo que essa última expressão significa alguém que possui muito ressentimento e raiva guardado em si. Nota-se a diferença não só de postura, mas de vestimentas dos personagens no que tange à coloração e na iluminação das cenas para que cada grupo fique com uma imagem marcada. O vermelho, presente de maneira forte nos *Sharks*, é a evidência da intenção de marcar o grupo de imigrantes portorriquenhos como agressivos e passionais, indignos e pecadores. Além do vermelho, sempre há a presença de cores fortes e quentes nas vestimentas e nas luzes, o que marca a gangue como um grupo movido fortemente pelas emoções, reforçando o estereótipo de que o latino-americano mais age por instinto do que pelo pensamento racional. Isso se relaciona com o conceito do “mal” que se alastra em diversas obras seculares:

[...] para entender a força do mal no agir humano, é preciso decodificar os simbolismos nos quais ele foi se estruturando no imaginário social de uma cultura. Parte-se da perspectiva segundo a qual o mal se mostra e é relatado simbolicamente, já que é impossível conceituá-lo de acordo com a racionalidade lógica. Assim, para compreender o mal na cultura ocidental, é necessário recorrer tanto à tradição judaico-cristã acerca da noção de mancha, pecado e culpabilidade – que vê a vontade humana “manchada pela culpa de pecar” –, como também à tragédia grega que apresenta o mal como um ‘já-ai’ que antecede a existência humana (Pereira, 2010, p. 29)

O vermelho é uma cor também associada ao “pecado”, e segundo o comentário acima podemos notar que a religiosidade teve um papel fundamental na construção do antagonismo entre o que conhecemos como o *bem* e o *mal*. Então, podemos entender que essa dicotomia é concebida pela ótica do imaginário, de um inconsciente social. Desde a oposição de cores que observamos entre os personagens até suas falas e relações entre si, tudo é carregado de simbolismo, e portanto nesse espetáculo as marcas do mal são observadas constantemente no grupo dos *Sharks*, o que nos traduz a intencionalidade da representação latina na obra. Esse mal se manifesta principalmente no Destruidor. Esse arquétipo sempre está sendo observado nesse musical, especialmente porque a história se passa numa cidade grande (Nova York), e trazer uma problemática social de segregação na forma dessa narrativa com esses personagens pode ser entendido como uma denúncia dos autores direcionada à sociedade, ao mesmo tempo em que pode estar denunciando os porto-riquenhos como “invasores” daquela terra. Apesar de os *Sharks* serem as principais

³⁷ [...] Handsome, proud, fluid, a chip on his sardonic shoulder [...]

fontes de uma visão étnica altamente distorcida e estereotipada, temos exemplos em que a gangue porto-riquenha apresenta postura xenofóbica em relação a alguns membros dos *Jets*.

Esse laço social que liga o sujeito ao seu grupo de pertencimento, é uma relação assimétrica onde o sujeito está em posição desvantajosa e se reproduz entre os diferentes grupos e o todo social. Cada sujeito luta para encontrar um estado de equilíbrio com a estrutura social e trava, em toda sociedade capitalista, uma batalha com o desejo de possuir bens sociais, materiais ou simbólicos (Lenguitti, 2010, p. 6, tradução nossa)³⁸

Lenguitti afirma que o laço social feito entre os grupos representa que o indivíduo, quando só, está indefeso na sociedade, e necessita de um conjunto social para ser pertencente, para almejar o poder. Os porto-riquenhos, que estão marginalizados na sociedade estadunidense e enfrentam uma crise identitária, acabam se unindo, e Bernardo ganha seu status de importância por ser o líder do grupo, se sentindo capaz de confrontar a gangue adversária. Na página 76 (Bernstein et al., 2008, tradução nossa), Bernardo diz à Tony: “Vem cá, seu polaco amarelado bastardo”³⁹. A referência é feita para ofender a ascendência de Tony, polonesa, o que explica que diversas nacionalidades, apesar de “brancas”, foram categorizadas e marcadas pela imigração, e também especialmente por suas concentrações por bairros em cidades grandes, como Nova York. Isso reforça a rivalidade e a polarização dos grupos étnicos que coexistiam nas grandes cidades.

[...] Cresceu também a discriminação já que, por serem considerados não-brancos e falarem outra língua, os novos imigrantes enfrentaram forte hostilidade e preconceito. Até mesmo cartazes eram postos na porta de bares ou restaurantes, com dizeres preconceituosos proibindo a entrada de cães, negros, e porto-riquenhos nos estabelecimentos (Garcez, 2020, p. 104)

Como vemos acima, os latino-americanos eram equiparados a animais, tal como os afro-americanos, porque eram vistos como intelectualmente incapazes em relação à população branca, descendente de europeus. A segregação racial gerou profundas marcas na organização da sociedade estadunidense, e isso é observado na dinâmica das gangues no musical: propositalmente, a estrutura de luzes, figurinos e comportamentos dos

³⁸ “Este lazo social que vincula al sujeto con su grupo de pertenencia, es una relación asimétrica donde el sujeto está en la posición desventajosa y se reproduce entre los diferentes grupos y el conjunto social. Cada sujeto lucha por encontrar un estado de equilibrio con la estructura social y libra, en toda sociedad capitalista, una batalla con el deseo de poseer bienes sociales, materiales o simbólicos”.

³⁹ “Come on, you yellow-bellied Polak bas-”

personagens destacam a dualidade que permeia durante todo o espetáculo. Isso é observado também na nomenclatura das gangues:

Os porto-riquenhos são considerados rivais perigosos dos *Jets* desde o início. O próprio nome da gangue porto-riquenha, os *Sharks*, destaca tanto sua diferença quanto seu perigo. Em comparação com os *Jets*, os porto-riquenhos têm uma mordida que carrega ‘implicações de canibalismo e da ferocidade horrível dos tubarões’. Por essa razão, os tubarões são usados como metáfora para denominar a alteridade imigrante latina vinda do Caribe (Sandoval-Sanchez, 1999 apud WOLLER, 2010, p. 68, tradução nossa)⁴⁰

Os *Sharks* (em português: tubarões) recebem esse nome pois vêm da região do mar do Caribe, e por virem de uma ilha são vistos como “primitivos”. Os tubarões são reconhecidos por serem animais agressivos e altamente predadores, o que favorece a imagem de Destruidor que se quer passar sobre esse grupo, um símbolo de inferioridade em relação aos *Jets*. A animalização dos imigrantes latinos também se manifesta por cores fortes, agressividade nas falas, quando por exemplo, observamos em uma passagem interessante, no texto do espetáculo já dentro da cena de “América”, quando Bernardo agarra Anita à força, declamando seu nome completo, onde ela nega seus outros nomes e afirma: “É apenas Anita agora”⁴¹ (Bernstein et al., 2008, p. 38, tradução nossa) e completa exclamando a ele: “Imigrante!”⁴² (Ibidem, tradução nossa), no texto teatral original, usando a palavra “imigrante” com uma conotação negativa, pela própria imigrante, como se possuísse vergonha de suas origens. Isso possui um peso por trás, visto que ser enxergado como um imigrante, especialmente de origem latina, na época não representava algo positivo, sendo vistos como “invasores da terra”. Na mesma cena, “América”, as meninas falam:

Porto Rico
Sua ilha linda.
Ilha das brisas tropicais
Sempre o abacaxi crescendo
Sempre as flores do café voando [...]

Porto Rico
Sua ilha feia.

⁴⁰ “Puerto Ricans are set up as dangerous rivals to the Jets from the beginning. The very name of the Puerto Rican gang, the *Sharks*, highlights both their difference and danger. As compared to the *Jets*, the Puerto Ricans have a bite that carries ‘implications of cannibalism and of sharks’ horrifying ferocity. For this reason, sharks are used as a metaphor to denominate the immigrant Latino otherness coming from the Caribbean”

⁴¹ “It’s just plain Anita now”

⁴² “Imigrant!”

Ilha das doenças tropicais
Sempre os furacões soprando
A população está sempre crescendo
E o dinheiro a pagar
E os bebês chorando
E as balas voando (Bernstein et al., 2008, p. 42-43, tradução nossa)⁴³

Nessa cena observamos a dualidade com que os imigrantes enxergam sua terra natal, representando visões conflitantes entre a fala de Rosalía (o primeiro parágrafo), e a de Anita (o segundo). Vale lembrar que essa letra foi escrita por um estadunidense, ou seja, essa oposição pode ter sido proposital em apresentar defeitos após as qualidades da ilha de Porto Rico, que ainda é dependente dos Estados Unidos até os dias atuais. Isso tudo faz parte do propósito para além de apenas enxergar Bernardo como o Destruidor, ele é apenas o líder de um grupo de pessoas que possuem esse arquétipo na história. Ele representa o nível um do Destruidor, que segundo Pearson (2023, p. 245) é o que possui uma confusão interna e “[...] luta contra o significado da morte, da perda e da dor”, ou seja, está constantemente lutando por sua sobrevivência, mas sabe que para isso terá que se valer da violência para própria defesa.

A visão sobre o Destruidor reverbera também de fora para dentro, nas pessoas com quem ele tem uma relação mais profunda. Em *West Side Story* por exemplo, Bernardo é namorado de Anita, e toda a visão negativa que recai sobre si próprio também acaba recaindo sobre seu relacionamento, já que ela é vista como sua versão feminina. Um deles, Snowboy, fala explicitamente sobre Anita (Bernstein et al., 2008, p. 111, tradução nossa): “Ela é muito escura pra passar”⁴⁴, encurralando-a e não lhe deixando ir embora da farmácia, assim como seus companheiros. Logo depois, todos eles imitam, de maneira estereotipada, os porto-riquenhos falando diversas expressões em espanhol, como: “*Por favor*”, “*Non comprende*” (sic), “*Gracias*”, “*De nada*”, “*Ai! Mambo!*”, e

⁴³ Puerto Rico
You lovely island.
Island of tropical breezes
Always the pineapples growing
Always the coffee blossoms blowing [...]

Puerto Rico
You ugly island.
Island of tropic diseases
Always the hurricanes blowing
Always the population growing
And the money owing
And the babies crying
And the bullets flying [...]

⁴⁴ “She’s too dark to pass”

começam a tocá-la, chamando-a de “Vagabunda do Bernardo” e “Porca do Bernardo”, expressões que confirmam que a visão feminina, especialmente na época em que se passa a história (anos 1950), atrela a imagem da mulher a uma propriedade masculina, especialmente a mulher que advém de lugares que pertencem ao “Sul Global”, ou seja, países emergentes ou subdesenvolvidos. Curiosamente, as expressões que eles falam em espanhol antes de assediarem-na são em sua maioria expressões de “boa educação”, como se estivessem ironizando esse dever em suas falas. Isso também reforça o arquétipo do Destruidor, pois tudo o que está relacionado a ele acaba também absorvendo atribuições negativas. De acordo com Espín (1984), a visão sexualizada da mulher latina surgiu a partir da perspectiva da Igreja Católica, que afirmava que a virgindade era algo imaculado e importante para a mulher, desvalorizando quem já não a possuía mais e associando o fato diretamente à promiscuidade. Isso foi afirmado para todas as etnias e classes sociais, entretanto, as mulheres indígenas ou *mestizas* (miscigenadas) foram o alicerce da visão equivocada da promiscuidade, pois devido às condições socioeconômicas às quais eram submetidas, muitas delas já não eram mais virgens. Anita é uma personagem *mestiza* e, portanto, carrega consigo tal imagem, que foi propositalmente construída, como uma forma de dominação da *cultura padre* sobre a *raza madre*.

Outro exemplo que evidencia o estereótipo marcado em Anita, e sua tentativa de se livrar dele, está na cena pós Tonight (Bernstein *et al.*, 2008, p. 41, tradução nossa), em que Anita afirma para Bernardo, tentando se livrar de uma relação não-consentida: “Agora sou uma garota americana. Eu não espero”. Bernardo responde, olhando para Chino: “Lá na nossa terra, as mulheres sabiam o seu lugar”. Essas falas evidenciam que há uma separação de mentalidade nos dois lugares, implicando que a América Latina é mais “retrógrada” em relação ao pensamento da liberdade feminina. Uma explicação mais profunda sobre isso encontra-se em Espín (1984, p. 155, tradução nossa), que diz:

A imigração ou qualquer outra forma de separação das raízes culturais envolve um processo de luto. As mulheres parecem ser afetadas por esse processo de forma diferente da dos homens. A adaptação bem-sucedida após a imigração envolve a resolução de sentimentos de perda, o desenvolvimento de habilidades de tomada de decisão, força do ego e a capacidade de tolerar ambiguidades, incluindo ambiguidades de papéis sexuais. Fatores relativos à constituição psicológica da mulher individual, bem como especificidades da cultura de origem e da classe interagem de maneiras únicas com as características da cultura do novo local.⁴⁵

⁴⁵ “Immigration or any other form of separation from cultural roots involves a process of grieving. Women seem to be affected by this process in a manner that is different from that of men. Successful adaptation after immigration involves resolution of feelings of loss, the development of decision-making skills, ego

O que Bernardo sofre como Destruidor reverbera para outras pessoas ao seu redor, como Anita. Ao agir com bastante brutalidade com membros da gangue dos *Jets*, esses membros acabam descontando seu ódio em um tratamento completamente misógeno e hostil com sua parceira, sendo a cena de seu abuso uma das mais impactantes de todo o musical. Isso explica também a diferença de tratamento entre Anita, que está relacionada a Bernardo, e Maria, que está ligada a Tony: Anita é a típica latino-americana, se relaciona com um homem semelhante a ela, fala alto, dança de maneira fervorosa, veste cores fortes, tem um tom de pele mais escuro e é extremamente sexualizada. Ao passo que Maria é seu oposto: veste cores claras, tem pele clara, tom de voz suave e se apaixona por um branco estadunidense. Maria é a mulher latina “aceitável” para os homens brancos, ao passo que Anita é a mulher que sofre todas as formas de preconceito, pois não é vista com humanidade, tal como Bernardo.

Quando fugimos das nossas responsabilidades, perpetuamos o mal por toda a parte. Bernardo como Destruidor não controla seus impulsos e acaba matando Riff e recebendo essa sede de vingança em troca, custando sua própria vida, sendo morto por Tony. Toda ação gera uma reação, e por falta do senso de moralidade muito presente nesse arquétipo o personagem acaba sofrendo graves consequências. Mesmo que Tony tenha assassinado Bernardo, Maria ainda permanece do seu lado. Ele assassinou seu irmão a tiros, mas seu amor é cego, e isso é simbólico, pois temos uma exemplificação da semelhança entre o amor shakespeariano de Julieta por Romeu e o de Maria por Tony, que teoricamente Bernardo nunca entenderia, por ter uma outra motivação:

O Destruidor faz com que nos tornemos humildes, não apenas porque cada um de nós é impotente diante do Destruidor, mas também porque, ocasionalmente, não conseguimos evitar a manifestação de comportamentos destrutivos em relação a nós mesmos e aos outros [...] O Destruidor nos transforma em vilões quando nos recusamos a reconhecer e a assumir a responsabilidade pelo mal que causamos – e todos nós causamos algum tipo de mal. Na pior das hipóteses, algumas pessoas que deixaram de desenvolver um senso de moralidade e caráter ou são incapazes de controlar os impulsos do Ego ficam totalmente dominados pelo Destruidor e não têm a capacidade ou o desejo de pôr um fim a esse comportamento destrutivo. (Pearson, 2023, p. 244)

A personalidade rebelde e a sede de vingança de Bernardo acaba ocasionando graves consequências psicológicas e físicas aos outros. Em decorrência de sua morte, sua

strength and the ability to tolerate ambiguities, including sex-role ambiguities. Factors pertaining to the psychological make-up of the individual woman as well as specifics of the home culture and class interplay in unique ways with the characteristics of the host culture”.

namorada Anita fica totalmente desamparada, seu amigo Chino acaba matando Tony, sendo motivado pela sede de vingança. E Maria, sua irmã, fica duplamente desamparada sem ele e sem seu verdadeiro amor, deixando um legado de sofrimento aos *Sharks* que permanecem, finalizando assim a história.

3.3 *Evita*: o Destruidor como antagonista

A trama de *Evita* é baseada na vida de Eva Perón, uma figura feminina que realmente existiu e foi emblemática no cenário político argentino. O musical conta toda a sua história de vida, desde quando era apenas Eva Duarte, até o momento em que conhece Juan Perón em um evento beneficente e sua vida muda completamente, transformando-se em uma celebridade nacional e posteriormente até internacional. Como figura oposta à de *Evita*, temos o personagem Che, cuja persona foi baseada em outra figura história argentina que possui características revolucionárias: Ernesto “Che” Guevara. É nele que notamos a presença do arquétipo do Destruidor.

Adentrando no musical, podemos ver o número em que Che canta sobre *Evita* e suas qualidades. Na peça, seu personagem é uma espécie de “narrador onisciente”, sempre está observando e comentando a história. Ele comenta que “não tem nada igual como a Fundação Eva Perón”, fazendo uma alusão à fundação que de fato existiu e foi criada em 1948, a fim de ajudar pessoas carentes. Porém, nessa mesma canção, ele apresenta um tom muito irônico, já que seu personagem também revela o lado sombrio do governo e as duras críticas que *Eva* sofria. Sua figura era atípica em uma situação de poder, pois não tinha origem nobre e agora possuía uma voz. Ela pertence ao arquétipo do “Benfeitor” ou “Caridoso”, que é justamente um polo oposto ao arquétipo presente em Che. Ricoeur (2014), cita “se Mink fez questão de preservar a crença de senso comum de que a história se diferencia da ficção por sua pretensão à verdade, é porque parece não ter renunciado à ideia de conhecimento histórico”. Em Mendonça (2025), é explicado que ele cita o autor Louis O. Mink (1921-1983) para reafirmar que história e ficção não podem andar separadas, porque a história sempre é contada a partir de uma ótica e teor específicos. Isso veremos na representação de Che em relação à *Evita* e o que cada um representa na história, que é baseada em fatos.

CHE
Este foi mesmo o seu ano senhorita Duarte

Diga-nos para onde vai daqui senhorita Duarte
Quais são os papéis que você anseia desempenhar?
Com quem você dormiu - jantou - ontem?

EVITA
É essa a extensão do seu interesse em mim?
Mostra como agir fútil deve ser

CHE
Podemos assumir então que você vai desistir
Isso é por causa de sua associação com o coronel Perón? (Rice; Webber, 1976,
p. 18-19, tradução nossa)⁴⁶

Che, assim como na maioria das vezes espelha o povo, em determinados momentos também espelha o machismo da população masculina da época, seja da elite ou do proletariado, observando uma mulher tomar um espaço que era predominantemente masculino. Isso provoca, de maneira mais contundente, mais revolta na elite. Agindo como figura antagonista, Che provoca Evita por meio de questionamentos mais amplos (sobre os papéis que anseia desempenhar) e pessoais (com quem ela dormiu ontem) e implica que ela pode desistir a qualquer momento, pois não possui a cabeça “forte”, tal como Juan Perón. Em outro trecho, Che menciona (Rice, Webber, 1976, p.2, tradução nossa) que “[...] o *show business* nos manteve vivos / Desde 17 de outubro de 1945 [...]”⁴⁷, implicando na existência de duas Evitas diferentes, uma antes dessa data, e outra depois, quando sua vida se insere no âmbito político. Ao mesmo tempo em que aparentemente é um homem, também pelas suas afirmações reflete o pensamento de um grupo social: o menos favorecido que está em oposição ao governo peronista. Algumas falas parecem que foram retiradas de um tabloide que critica o governo, principalmente aquelas que fazem referência à vida pessoal de Eva. Algo que justifica o sentimento de revolta da aristocracia, de acordo com Lenguitti (2010, p. 9, tradução nossa) está no trecho a seguir:

⁴⁶ “CHE

This has really been your year Miss Duarte
Tell us where you go from here, Miss Duarte
What are the roles that you yearn to play?
Whom did you sleep —dine— with yesterday?

EVITA
Is that the extent of your interest in me?
It shows how futile acting should be

CHE
We can assume then that you'll quit?
Is this because of your association with Colonel Perón?"

⁴⁷ [...] Show business kept us all alive
Since 17 October 1945 [...]

[...] As elites dominantes, apesar de suas declamações, nunca concordaram com a abertura participativa dos amplos setores sociais, para sempre deslocados, que compunham e compõem proletários, camponeses, imigrantes, despossuídos, classes populares urbanas e rurais, em geral. Pelo contrário, essa ideologia gerou processos de conflito e acordos para alcançar a governabilidade e a coincidência de interesses multiclasses e multissetoriais⁴⁸.

Podemos perceber que a elite sempre barrou os interesses da classe proletária, e isso foi retratado de maneira bem profunda no musical, visto que Evita e Peron se deparavam com seus poderes sendo limitados dentro da política. Então, ao longo da narrativa, por mais que observemos os discursos inflados e as grandes propostas feitas pelo peronismo, a figura de Che como representante do povo descobre que há por trás muitos conflitos de interesses, pois não é natural que a elite queira atender às necessidades do povo, e a maioria dos políticos é parte da elite e entram em atrito com Evita.

[...] Voando alto, adorada, você acreditou em seus sonhos mais loucos,
Tudo isso seria seu, que você se tornaria a senhora de todos eles?
Havia estrelas em seus olhos quando você se arrastou naquela noite?
Dos bares, das calçadas,
Da sarjeta teatral?
Não olhe para baixo, é um caminho bem longo para cair (RICE, WEBBER,
1976, p. 27, tradução nossa)⁴⁹

Nesse trecho, Che questiona tudo o que aconteceu com Evita, como se todo o seu poder fosse superficial. Ao afirmar “não olhe para baixo, é um caminho bem longo para cair”, ele reconhece a dimensão do patamar que ela alcançou, mas exerce sua função de destruidor ao advertir que, em qualquer descuido, ela sofrerá uma grande queda. Ele é responsável por gerar um caos ao redor de cada escolha de Evita ao longo da narrativa, representando o desconforto e a dúvida de cada passo dela. Pearson (2023, p. 232) comenta sobre essa função: “No auge da vida o Destruidor ataca as pessoas que têm uma identidade plenamente desenvolvida e confiança na sua capacidade de lidar com os problemas”. Ou seja, o povo, no auge da sua contemplação ainda questiona cada passo

⁴⁸ “Las elites dirigentes, a pesar de sus declamaciones, nunca comulgaron con la apertura participativa de los amplios sectores sociales, por siempre desplazados que conformaban y conforman proletarios, campesinos, inmigrantes, desposeídos, clases populares urbanas y rurales, -en general-. Por el contrario, esta ideología ha generado procesos de conflictividad, y acuerdos, para lograr la gobernabilidad y la coincidencia de intereses multiclasistas y multisectoriales”

⁴⁹ [...] High flying, adored, did you believe in your wildest moments
All this would be yours, that you'd become the lady of them all?
Were there stars in your eyes when you crawled in at night?
From the bars, the sidewalks,
From the gutter theatrical?
Don't look down, It's a long long way to fall [...]

de sua líder, por ela transparecer muito segura de si e ter tomado uma nova identidade na sua vida. Ao passo que Eva tinha consciência que cada ação sua gerava uma reação, conforme Silva (2004, p. 78): “A necessidade do disfarce e do lúdico era importante para que Eva pudesse cometer erros e acertos, dentro do universo do arriscar. A opção de vida que ela assumiu aos quinze anos era o grande risco”. Sob uma outra visão, podemos afirmar que não só Che possa ser o seu Destruidor, mas Juan Perón e a elite também, quando ela se depara com esse mundo, além de ter uma rápida elevação, também sofre uma rápida derrocada.

Na história, podemos observar que o esposo de Eva, Juan Perón, apesar de depois ter se tornado um governante de caráter ditatorial, oprimindo grupos contrários ao seu governo, primeiramente fora eleito pelo povo, e talvez só tenha conseguido tal feito por ter Evita ao seu lado, realizando seus discursos fortes e contundentes. Muitos afirmam que esse casamento não foi por amor, mas sim por interesse: Perón precisava de uma forte oradora para gerar identificação com os trabalhadores, e Evita precisava de alguém que lhe desse segurança, poder e status. Ou seja: um casamento conveniente para a realidade política argentina.

Em 23 de setembro de 1947, foi promulgada a **Lei 13.010** (sancionada duas semanas antes), que consagrou o **sufrágio feminino na Argentina. Já haviam se passado 35 anos desde que a lei "Sáenz Peña" estabeleceu o voto universal, secreto e obrigatório... Apenas para homens [...]** Da varanda da Casa Rosada, **Evita** fez um discurso inflamado. A primeira-dama celebrou o avanço nos **direitos políticos e convocou todas as mulheres a apoiarem – agora eleitoralmente – o regime**: "Fertilizamos a terra com o suor das nossas sobranceiras e dignificamos a fábrica e a oficina com nosso trabalho. E votaremos com consciência e dignidade de nossa condição como mulheres, que atingiram a idade cívica sob o governo recuperador de nosso chefe e líder, General Perón (Bazán, 2019, tradução nossa, grifo do autor)⁵⁰

Dentre grandes conquistas que ocorreram na Argentina nesse período peronista, foi a concessão das mulheres ao voto, e Evita aproveitou-se para incentivar a criação do Partido Peronista Feminino, garantindo o acesso das mulheres no espaço político nacional. Nessa época, Evita até anunciou que se candidataria a ser vice-presidente de

⁵⁰ “El 23 de septiembre de 1947 fue promulgada la **ley 13.010** (sancionada dos semanas atrás), que consagraba el **sufragio femenino** en Argentina. Habían pasado 35 años desde que la ley "Sáenz Peña" instauraba el voto universal, secreto y obligatorio... solo para los hombres [...]. Desde el balcón de la Casa Rosada, **Evita** brindó un encendido discurso. La primera dama celebró el avance en **derechos políticos y llamó a todas las mujeres a apoyar -ahora electoralmente- al régimen**: "Fecundamos la tierra con el sudor de nuestras frentes y dignificamos con nuestro trabajo la fábrica y el taller. Y votaremos con la conciencia y la dignidad de nuestra condición de mujeres, llegadas a la mayoría de edad cívica bajo el gobierno recuperador de nuestro jefe y líder, el general Perón”

seu próprio marido, gerando muita repercussão, afinal era a primeira vez que uma mulher se colocava nesse posto, especialmente já sendo primeira-dama. Perón apoiou esse movimento, visto que grande parte de sua força política vinha de sua esposa e o alavancava. Ambos sofreram instabilidade política, pois Perón chegou a ser deposto e retornou logo em seguida para concorrer às eleições em meados da década de 1950. Che é o lado que percebe essa força emergir e sobrevive sendo o contraponto, representando o lado crítico e caótico da vida de Juan e sobretudo, de Eva, desconfiando de suas ações e atitudes para agradar a maior parcela da população argentina.

Mais à frente, na cena de *Waltz For Eva And Che* (Rice, Webber, 1976, p. 36-37, tradução nossa), ela admite algo para Che:

Então, quais são minhas chances
De avanços honestos?
Eu diria baixas
Melhor vencer do que admitir meu pecado
Do que perder com uma auréola [...]

Oh, o que eu daria por cem anos!
Mas o físico interfere
Cada dia mais - oh meu criador!
Qual é o bem do coração mais forte
Em um corpo que está caindo aos pedaços?
Uma falha grave
Eu espero que você saiba disso...⁵¹

Nesse trecho, Eva evidencia que não quer perder seu posto nem sua vida, ainda que isso lhe custe sua reputação perante parte da população. “Perder com uma auréola” significa renunciar à vida, mas ter uma unanimidade em ser tratada como imaculada. O curioso é que, se observarmos em Lins (2006), ele afirma que o arquétipo do Destruidor e do Caridoso (ao qual Eva pertence) “formam o caminho para a maturidade”, são arquétipos conflitantes, mas esse conflito é necessário para a redenção. A morte de Evita

⁵¹ So what are my chances
Of honest advances
I'd say low
Better to win by admitting my sin
Than to lose with a halo [...]

Oh what I'd give for a hundred years!
But the physical interferes
Every day more – oh my creator!
What is the good of the strongest heart
In a body that's falling apart?
A serious flaw
I hope you know that...

pode transformá-la, para os *descamisados*⁵², numa espécie de “redentora”, quase uma figura divina. Ou seja, podemos dizer que sua morte representa uma redenção total de sua imagem. No final, ela lamenta a Deus que seu corpo não esteja caminhando junto com seu “coração” (a interferência e o triunfo “Destruidor” sob o “Caridoso”), e que foi derrotada, portanto, renuncia e não se candidata. Em *Lament* (Rice, Webber, 1976, p. 42, tradução nossa), ela afirma: “A escolha foi minha e completamente minha/Eu poderia ter qualquer prêmio que eu desejasse [...] Entendam o que eu fiz!”.⁵³ Eva toma responsabilidade pelo que fez e afirma, ainda em tom de discurso reverberante, suas últimas frases, pedindo compreensão não da elite, mas dos próprios *descamisados*, o povo, a camada da população que ela acredita que possa compreender seus equívocos.

CHE

Eva começou bem, sem dúvidas, na França
Brilhando como o sol através da névoa do pós-guerra
Uma bela lembrança de dias mais despreocupados
Ela quase capturou os franceses, ela com certeza teve a chance
Mas de repente ela pareceu perder o interesse
Ela parecia cansada

TODOS

Cansada? Eva cansada?

CHE

Encare os fatos, o arco-íris está começando a desaparecer
Eu não acho que ela vai conseguir chegar à Inglaterra agora [...] (Rice, Webber, 1976, p. 31-32, tradução nossa)⁵⁴

⁵² Os *descamisados* representavam a classe trabalhadora da Argentina.

⁵³ The choice was mine and mine completely

I could have any prize that I desired [...]

Understand what I have done!

⁵⁴ CHE

Eva started well, no question, in France
Shining like the sun through the post-war haze
She nearly captured the French, she sure had the chance
But she suddenly seemed to lose interest
She looked tired

ALL

Tired? Eva tired?

CHE

Face the facts, the rainbow's starting to fade
I don't think she'll make it to England now [...]

Nesse trecho, Che começa a evidenciar a transição de Evita “santa” e “inabalável” para uma Evita humana e repleta de problemas. A reação do povo em estranhar que ela esteja cansada é um sinal de preocupação com o futuro, de que talvez ela não servisse mais para a política depois. De acordo com Silva (2004, p. 44), logo após a viagem pela Europa, a sua saúde começou a dar sinais de falha. “Em 1951 foi identificado um câncer em estágio avançado em Evita. Apesar de improvável, a doença poderia ter influenciado Eva a não aceitar a candidatura a vice-presidência da Argentina, na chapa de Perón”. Então, Che, nessa música, anunciou o princípio do fim. Ele representa, de acordo com Pearson (2023), o estágio dois do arquétipo do Destruidor: o da “aceitação da mortalidade, da perda e da impotência relativa”, ao narrar a vida de Evita, ele já prevê sua queda, e representa as vozes de todos que a tentaram derrubar em alguns momentos. Quando Evita retorna, no momento de *The Actress Hasn't Learned – The Lines You'd Like To Hear* (Rice, Webber, 1976, p. 33-34, tradução nossa), e responde de maneira impactante à crítica da aristocracia, ele retruca:

CHE

Perdoe minha intrusão, mas tudo bem como esses sentimentos soam
Pouco mudou para nós camponeses aqui no chão
Eu odeio parecer grosseiro, ingrato, eu não gosto de reclamar
Mas agora você representa a causa de alguém além da sua?

EVA

Tudo feito será justificado pela minha fundação.⁵⁵

A crítica de Che tornou-se diferente da crítica aristocrática, pois ele questiona Eva, agora, por suas promessas de melhoria, evidenciando que pouca coisa mudou de fato na Argentina. A fundação, segundo Evita, seria a promessa de que tudo mudaria para os *descamisados*, contudo, com o decorrer do espetáculo, observa-se que o impacto não foi tão grande quanto imaginavam, e Che é o narrador que revela a realidade sobre o que está acontecendo, os fatos, o que a camada baixa da sociedade ainda está enfrentando. Ele é a antítese da construção da imagem santificada de Evita. Che também implica que

⁵⁵ CHE

Forgive me my intrusion but fine as those sentiments sound
Little has changed for us peasants down here on the ground
I hate to seem churlish, ungrateful, I don't like to moan
But do you represent anyone's cause but your own?

EVA

Everything done will be justified by my foundation.

seu sucesso não só vem de suas origens, mas também de outros fatores. Na cena de *Rainbow Tour* (Rice, Webber, 1976, p. 30, tradução nossa), ele diz:

A Espanha se apaixonou pelos encantos de Evita
Ela pode fazer o que ela gosta, não importa muito
Ela é a *Madonna* de um novo mundo, com o toque de ouro
Ela encheu uma arena de touros - quarenta e cinco mil lugares
Mas se você é mais bonita que o general Franco
Isso não é difícil [...] ⁵⁶

Chamamos a atenção para os elogios seguidos de uma justificativa inesperada: Che chama Evita de “*Madonna*” com o “toque de ouro”, capaz de lotar uma arena de touradas por ser aclamada e reconhecida, porém ele questiona a razão pela qual ela é ovacionada pelo público. “Se você é mais bonita que o general Franco, isso não é difícil” é a frase que supõe que a beleza é ainda um fator preponderante para se ter um destaque feminino, em qualquer instância. Compara-a diretamente com o general espanhol Franco, em termos de patamar político, mas não lhe atribui os mesmos méritos por estar nessa posição. São afirmações relacionadas ao atípico para a época ambientada (anos 1940/1950): presença de mulheres em cargos políticos.

Em *And The Money Kept Rolling In – And Out* (Rice, Webber, 1976, p. 34, tradução nossa), observamos o detalhamento de Che sobre a fundação de Evita:

E o dinheiro continuou rolando de todos os lados
As lindas mãos de Eva se estenderam e se estenderam
Agora você pode sentir que deveria ter sido uma causa voluntária
Mas esse não é o ponto, meus amigos
Quando o dinheiro continua rolando você não pergunta como
Pense em todas as pessoas que garantiram um bom tempo agora
Eva chamou os famintos para ela - abra as portas!
Nunca teve uma fundação como a fundação Eva Perón! [...] ⁵⁷

⁵⁶ Spain has fallen to the charms of Evita
She can do what she likes, it doesn't matter much
She's a new world Madonna with the golden touch
She filled a bullring – forty – five thousand seater
But if you're prettier than general Franco
That's not hard [...]

⁵⁷ And the money kept rolling in from every side
Eva's pretty hands reached out and they reached wide
Now you may feel it should have been a voluntary cause
But that's not the point my friends
When the money keeps rolling in you don't ask how
Think of all the people guaranteed a good time now
Eva's called the hungry to her – open up the doors!
Never been a fund like the foundation Eva Perón! [...]

As falas de Che, nessa cena, ao mesmo tempo que exaltam Evita, ruem sua imagem. Essa contradição sugere que o revolucionário está sendo irônico quando comenta que sua fundação é única e que a quantidade de dinheiro sendo movimentada não interessa. A descrição feita por Che do que Eva faz nos traduz que o que a primeira-dama está fazendo não é muito diferente do que a aristocracia faz direcionado aos *descamisados*. Ainda na página 34, ele faz perguntas diretas ao público: “Você gostaria de ter uma graduação da faculdade?/ Possuir a casa do seu senhorio, levar a família de férias?/ Eva e sua fundação abençoada irão fazer seus sonhos se realizarem [...]”⁵⁸, como uma maneira de alertar que ela ilude os pobres com uma promessa de que tudo será alcançado, e de maneira veloz. Em *Santa Evita* (Rice, Webber, 1976, p. 36, tradução nossa), ele faz o questionamento: “Por que tentar governar o país se você pode se tornar uma santa?”.⁵⁹ Essa pergunta é a virada de chave para Eva, pois ela assume o risco de tentar viver mais e ser integralmente uma política ou de morrer com o status de aclamação extrema que possui.

Perdoe minha intromissão, Evita, eu só tenho que ver
Como você admite que perdeu - Uma experiência totalmente nova!
Conseguimos configurar!
Nós fixamos uma transmissão para você
E você é tão bom no ar! (Rice, Webber, 1976, p. 40, tradução nossa)⁶⁰

Pearson (2023, p. 231) afirmou que “Entender os mistérios quase sempre requer um encontro com o medo e o reconhecimento de que a realidade última do universo não é assim tão bonita, bem arrumada e sob o controle humano”. No trecho de *Eva's Final Broadcast*, Che anuncia a pronúncia de Evita, em que ela desiste de se candidatar à vice-presidência, comprovando que está doente. Para ele, é o “anúncio” da derrota, de que Eva Perón, apesar de ser a benfeitora dos pobres, cometeu um equívoco, e verbalizou para todos, representando o fim de sua passagem, tanto na política quanto na vida. Do arquétipo de “benfeitora”, ela transcende para o arquétipo de “redentora”, para o povo

⁵⁸ Would you like to try a college education?
Own your landlord's house, take the family on vacation?
Eva and her blessed fund will make your dreams come true [...]

⁵⁹ “Why try to govern a country when you can become a saint?”

⁶⁰ Forgive my intrusion Evita I just have to see
How you admit you have lost – a brand new experience!
We got it set up!
We fixed you a broadcast
And you're so good on the air! [...]

argentino, dentro do musical, e Che anuncia isso até chegar na cena de *Lament* (Rice, Webber, 1976, p. 42, tradução nossa), quando ele diz: “Cantem seus tolos, vocês entenderam errado/Aproveitem suas orações porque vocês não têm muito tempo/Sua rainha está morta e seu rei, acabado/Ela não irá voltar pra vocês”.⁶¹ Nesse momento, ele se revela para o público como o mensageiro do fim, papel em que reconhecemos definitivamente sua função de Destruidor no espetáculo.

4.4 *The Capeman*: o Destruidor de si próprio

O espetáculo, estreado em 1998, conta a história de um jovem porto-riquenho que realmente existiu, chamado Salvador Agrón, que aos 16 anos cometeu um crime, assassinando dois jovens inocentes ao confundi-los com dois membros de uma gangue rival à que pertencia. Como consequência, foi preso e passou anos a fio sofrendo dentro da prisão, onde se transformou completamente, e descobriu que sua vida poderia mudar por meio dos estudos. Sua história é uma história de redenção, e foi um desafio para os autores. Paul Simon disse: “O primeiro e mais importante teste disso foi: Será que a comunidade porto-riquenha acreditaria? [...] Porque se não passou no teste, provavelmente não estava contando a história de uma forma realmente convincente.”⁶² (Wawzenek, 2017, s/p, tradução nossa) O desafio foi justamente contar a história a partir de uma perspectiva inicialmente negativa, mas como se trata de um personagem que sentiu o peso dos seus atos, acaba mudando de perfil ao longo da história.

Eu nasci em Porto Rico
Vim aqui quando era criança
Antes de eu completar dezesseis anos
Eu estava correndo com uma gangue e éramos selvagens [...] Seus traços
borrados em todas as fotos granuladas
E a manchete desbotada do Daily News [...] Vinte anos depois, hoje você está
livre
Você nem consegue ler sua história
As páginas se acumulando de vergonha
Antes que as palavras o libertassem, o guarda destruiria a luz
A noite em que você tomou *Capeman* como seu nome (Simon; Walcott, 1998,
tradução nossa)⁶³

⁶¹ Sing you fools, you got it wrong
Enjoy your prayers because you haven't got long
Your queen is dead, your king is through
She's not coming back to you

⁶² “The first and most important test of that was: Would the Puerto Rican community believe it? [...] Because if it didn't pass that test, then it probably wasn't telling the story in a really compelling way.”

⁶³ “I was born in Puerto Rico

Salvador se tornou “*Capeman*” pois assim foi chamado na manchete de um jornal da época, após ser entrevistado. Segundo pesquisa realizada em Harvard (Harvard T.H. Chan School of Public Health; National Public Radio; Robert Wood Foundation, 2017, p. 1, tradução nossa), o resultado mostrou o seguinte:

[...] pelo menos um em cada cinco latinos dizem que eles ou um membro da família foram tratados injustamente pelos tribunais (20%) ou detidos ou tratados injustamente pela polícia (27%) porque são latinos. Os latinos não imigrantes são quase duas vezes mais propensos do que os latinos imigrantes a relatar que eles ou um membro da família foi parado ou tratado injustamente pela polícia por ser latino.⁶⁴

Esses dados nos demonstram que até hoje, a realidade do latino-americano é mais dura do que se imagina, especialmente se se trata de um imigrante. O fato do Destruidor ser associado a esse tipo de personagem nos comprova que a relação com o caos é a primeira coisa a ser observada na possível presença desse arquétipo. O trecho do espetáculo “Eu estava correndo com uma gangue e éramos selvagens” compara o seu estado de espírito com o estado de um animal irracional, fazendo com que o personagem desumanize a si próprio. Em Bezerra (2011, p. 28), ele define que “Em relação à ação, o mal precede a tudo o que deve ser combatido, a tudo o que não deveria ser, a tudo o que deve ser evitado”. Então, o que é tido como ruim perante a sociedade se confunde com o destino que os imigrantes que não encontram muitas oportunidades acabam tomando para si, caindo para o mundo do crime, e quando se tenta sair dessa vida acaba-se descobrindo que é uma missão árdua, pois a visão sob o imigrante já é enviesada para o “mal”. Para entender melhor o contexto, em *Vampires*, há uma volta no tempo para demonstrar como a gangue dos Vampiros, a qual o protagonista pertencia e que era uma das mais perigosas da cidade, tratava o pequeno Agrón, que era a cobaia do grupo:

I came here when I was a child
Before I reached the age of sixteen
I was running with a gang and we were wild [...] Your features blurred in every grainy photo
And the faded headline of the Daily News [...] Twenty years inside, today you're free
You cannot even read your story
The pages piling up in shame
Before the words released you, the guard would kill the light
The night you took Capeman for your name”

⁶⁴ “[...] at least one in five Latinos say they or a family member have been treated unfairly by the courts (20%) or unfairly stopped or treated by the police (27%) because they are Latino. Non-immigrant Latinos are nearly twice as likely as immigrant Latinos to report that they or a family member have been stopped or unfairly treated by the police because they are Latino”.

HERNANDEZ

Então, você trouxe meu dinheiro
Meu dinheiro do táxi
Meus sapatos novos?
Tenho despesas, sabe?
Cadê minha dívida semanal?
Eu não vou te dar meu maldito dinheiro
Oye, filho da puta, de onde é esse Jibaro? [...]
Você sabe o que é preciso para um homem forte sobreviver.

HERNANDEZ E BABU CHARLIE CRUZ

Não é por acaso que você ainda está vivo

HERNANDEZ, VAMPIROS E DOO-WOP

Nós defendemos a vizinhança

HERNANDEZ

Ele ainda mora com sua mãe, mas foge
Um *coolie* na sombra do playground
Você quer lutar por seu povo - não é Sal?

SAL

Bem, sim, se eu tivesse que

HERNANDEZ

Oh, você tem que. Acredite em mim.
Venha aqui, eu quero te mostrar uma coisa
Esta é a caverna dos Vampiros,
o castelo do Conde Drácula,
A própria visão poderia transformar um homem branco cinza
Feito na sombra, use meu guarda-chuva
Preto como a noite em que voamos
Essa lâmina é tudo que você precisa
Para manter os cães longe [...] (Simon; Walcott, 1998, tradução nossa)⁶⁵

⁶⁵ “HERNANDEZ

Well, did you bring me my money
My cab fare
My new shoes?
I got expenses, you know
Where's my weekly dues?
I ain't giving you my fucking money
Oye, motherfucker, where is this Jibaro from? [...]
You know it takes a strong man to survive.

HERNANDEZ E BABU CHARLIE CRUZ

It ain't no accident that you're still alive

HERNANDEZ, VAMPIROS E DOO-WOP

We stand for the neighborhood

HERNANDEZ

He still lives with his Mami, but he sneaks down
A *coolie* in the shadow of the playground
You want to fight for your people – don't you, Sal?

SALVADOR

Well, yeah, if I got to

HERNANDEZ

Hernandez convence o jovem Salvador a entrar no mundo do crime, a fim de tornar “um homem branco cinza”, um propósito marcado pelo conflito étnico-racial predominante no país na época, pois tornar “cinza” seria tirar a vida de seus adversários, e mais na frente afirma “essa lâmina é tudo o que você precisa/para manter os cães longe”, que também faz referência a gangues opostas, que já foram especificadas ser de homens brancos estadunidenses em sua maioria. Salvador é um jovem rejeitado pela sociedade, então encontra no crime um propósito para viver, já que não havia oportunidades muito melhores para ele na época e o mundo do crime lhe proporcionaria o sentimento de poder e controle. Mas após cometer o crime de matar dois jovens, Agrón prova da pior sensação: ser rapidamente preso e condenado à morte. Porém, sua pena é mudada devido à intervenção da comunidade porto-riquenha e de algumas figuras públicas dos EUA como Eleanor Roosevelt e Norman Mailer (Letras Mundo, 2023).

Uma crítica interessante observada em uma música é em *Can I Forgive Him* (Simon; Walcott, 1998, tradução nossa):

ESMERALDA

Eu sou Esmeralda Agrón, *señora*
Eu sei que não tenho o direito de falar.
Meu filho não é o menino selvagem que você vê
A capa, o sorriso de escárnio, o cabelo penteado para trás
Esconde a criança que cuidei e dei banho, *señora*

Por favor, não desvie seus olhos de mim
Seu filho, vai para Deus, e a minha culpa
Meu filho predestinado, ele também se foi
O estado providenciará para que eu tenha certeza, *señora*
O estado vai cuidar disso, tenho certeza

SRA. YOUNG

Vocês, hispânicos, vocês vêm para este país
Mas nada aqui muda suas vidas
Imigrantes ingratos, pedindo piedade
Quando todas as suas respostas são facas
Esta cidade faz um *cartoon* de um crime
Capes e guarda-chuvas, a glorificação do lodo

Oh, you got to. Come here, I want to show you something
This is the cave of the Vampires,
Count Dracula's castle,
The very sight could turn a white man gray
Made in the shade, use my umbrella
Black like the night we fly in
This blade is all you need
To keep dogs away [...]"

Tenho que enfrentar esse horror, *señora*.

SRA. KRZESINSKI

Minha religião me pede para orar pela alma do assassino
Mas eu acho que você teria que ser Jesus na cruz
Para abrir o seu coração e depois de tal perda.
Posso perdoá-lo?
Posso perdoá-lo?
Não, eu não posso [...] ⁶⁶

Esmeralda, mãe de Salvador, pede a compreensão das mães que tiveram seus filhos assassinados por ele, por tentar fazê-las acreditarem numa outra versão de Agrón, a que sempre lhe foi mais familiar. Entretanto, devido à dor das mães, elas não se mostram solícitas a Esmeralda, e realizam uma separação delas com o povo de Salvador, o povo “hispanico”, os “imigrantes ingratos” que todas suas respostas são “facas”, fazendo alusão aos crimes hediondos. Menciona-se também figuras religiosas: Jesus, que representa uma figura de sacrifício, e a expressão “vai para Deus”, em que Esmeralda conclui que os filhos dessas mães desamparadas foram para o céu, e supostamente estão

⁶⁶ “ESMERALDA

I am Esmeralda Agrón, *señora*
I know I've no right to speak.
My son is not the savage boy you see
The cape, the sneer, the slicked-back hair
It hides the child I nursed and bathed, *señora*

Please don't turn your eyes off me
Your son, gone to God, and mine to blame
My fated son, he too is gone
The state will see to that, I am sure, *señora*
The state will see to that, I'm sure

MS. YOUNG

You Spanish people, you come to this country
But nothing here changes your lives
Ungrateful immigrants, asking for pity
When all your answers are knives
This city makes a *cartoon* of a crime
Capes and umbrellas, the glorification of slime
I have to face this horror, *señora*.

SRA. KRZESINSKI

My religion asks me to pray for murderer's soul
But I think you'd have to be Jesus on the cross
To open your heart and after such a loss.
Can I forgive him?
Can I forgive him?
No, I cannot [...]"

em um lugar melhor e superior. Todo esse fundo de preconceito demonstrado pelas outras pessoas em relação a Salvador, tem uma relação direta com as ideologias implementadas na época sobre os latino-americanos nos Estados Unidos. Vejamos o que Ricoeur (2014, p. 96) afirma sobre esse conceito:

A ideologia acrescentaria uma espécie de mais-valia à nossa crença espontânea, graças à qual esta poderia satisfazer às demandas da autoridade. Nesse estágio, a função da ideologia seria preencher o fosso de credibilidade cavado por todos os sistemas de autoridade, não somente o sistema carismático – porque o chefe é enviado de cima – e o sistema fundamentado na tradição – porque sempre se fez assim –, como também o sistema burocrático – porque o perito supostamente sabe.

A problemática que permeia a trama de *The Capeman* é justamente o preconceito sofrido por Salvador, e isso é motivado por uma construção social do que é ser latino e imigrante nos EUA. O “sistema fundamentado na tradição” é o cerne de tudo o que se passa em qualquer sociedade, as ideologias influenciam as ações em grupos e individuais. A sociedade estadunidense enfrentou a segregação racial por anos, que determinou uma separação da população branca e não-branca no funcionamento do país. Isso afetou diretamente os latino-americanos, cuja maioria de sua população era composta por pessoas mestiças e além disso possuíam uma cultura totalmente diferente.

Na cena de *Time Is An Ocean*, observamos o descontentamento e o arrependimento de Salvador pelos seus atos (Simon; Walcott, 1998, tradução nossa):

Eu falo com você em nome de
Jesus como Jesus fala através de mim
O mal que nós fazemos não pode ser responsabilizado
Sob nosso destino
Eu caminhei pelo vale do Corredor da Morte
Até a costa
Eu tropecei em águas prateadas
Para meu salvador, meu *Salvador!*
Levei quatro anos para aprender
que estava na prisão, não na igreja
E mais dois para começar o livro da busca da minha alma
O tempo é um oceano de lágrimas sem fim [...]⁶⁷

⁶⁷“I speak to you in the Jesus’s name as Jesus speaks through me
The evil we do can’t be blamed
Upon our destiny
I have walked through the valley of Death Row
To the shore
I have stumbled into silvery water
To my savior, my *Salvador!*
It took me four years to learn
I was in prison, not in church
And two more to begin the book of my soul's search

Existe uma relação que é feita com Jesus Cristo, que é chamado pela alcunha de “o Salvador”, com o nome do protagonista, que é o mesmo, como uma forma de representar um renascimento, uma redenção dos pecados cometidos. Essa é a figura que Salvador almeja ser, tendo essa narrativa. A frase final é o uso de uma figura de linguagem (metáfora), fazendo uma caracterização do elemento principal dessa história: o tempo. Essa frase se repete várias vezes na música, como uma forma de enfatizar o sentimento melancólico na cena. Ricoeur (1994) comenta que “a poética da narratividade responde e corresponde à aporética da temporalidade”, sendo a palavra “aporética” uma dúvida, problematização filosófica. A afirmação na última frase de Salvador nos indica que para ele o tempo está conectado intimamente com o seu emocional, e o “sem fim” dá uma ideia de ciclo, algo que nunca termina e sempre se repete, como uma tormenta em sua vida. Já Pearson (2023, p. 235) explica de maneira mais detalhada sobre a busca da redenção:

Essa experiência tanto pode ser transformadora como frustrante. Às vezes, nossas muralhas desmoronam e nós sucumbimos à loucura ou ao cinismo; todavia, quando conseguimos fixar a experiência, podemos renunciar ao antigo e nos abrir para o novo [...] Às vezes o sofrimento, a dor e a doença fazem com que nos abramos para o poder de cura da graça divina. Embora muitas religiões reclamem o monopólio dessa experiência, a iluminação e a cura não são privilégio de uma única religião ou mesmo da religião.

No caso de Salvador, percebemos que o aspecto da cura é o seu norte durante toda a narrativa. O fato de a religião ter sido amplamente mencionada na súplica de Salvador no trecho de *Time Is An Ocean* não é à toa. O povo latino-americano é conhecido por ser muito religioso e devoto, especialmente ao catolicismo. Então, essa aproximação com Deus explica o desejo de mudança em si próprio, arrependido de ter cometido violência no passado, querendo deixar tudo isso para trás e renovar sua alma, perante à religião “redimir-se de seus pecados”. Seguindo, com mais alguns trechos:

Mamãe, recebi sua carta hoje.
Da próxima vez que você escrever
Serei transferido para muito longe
Estou deixando as torres de pedra de Green Haven
Onde a população latina logo terá menos um [...]
A política da prisão é um espelho da rua
Os pobres suportam a opressão
A polícia controla o estado

Time is an ocean of endless tears"

“Centro correcional”
É assim que eles chamam esse lugar
Mas olhe ao redor e você verá
A política racial
Uma floresta e uma prisão
Onde a neve e os guardas são brancos (Simon; Walcott, 1998, tradução
nossa)⁶⁸

Nesse trecho observamos duas etapas de Agrón: a primeira, quando comenta da carta de sua mãe, onde transparece estar mais desolado e triste, anunciando sua partida, e afirma que a população latina não sobreviverá naquele lugar por muito tempo; E a segunda, em que sua revolta emerge, defendendo os pobres que sofrem retaliação da polícia, e o recorte racial, que também é extremamente notório e excludente, fazendo referência à cor da neve, que se compara à cor dos policiais, que são em sua maioria brancos. Lenguitti (2010, p. 15, tradução nossa), descreve essa mudança de perspectiva que recaiu sobre o latino-americano:

No final do século XX, a identidade latino-americana voltou a sofrer fortes abalos à medida que o planeta se transformava em uma aldeia global dominada pela última etapa da evolução capitalista, na qual o mercado afirmava seu domínio, transformando as decisões das instituições políticas em novos centros de poder - organismos transnacionais - com tecnologias que permitem a interconexão e a comunicação entre todos os espaços do planeta e o movimento - de um lugar a outro - de capitais, bens e pessoas, gerando um espaço aparentemente compartilhado por toda a humanidade. Essa realidade complexa pesa mais no mundo periférico e, portanto, envolve nossa América Latina, gerando, a partir de uma construção-mundo, onde se enquadram poderes hegemônicos, transnacionais, que diluem e superam o Estado-nação, formado ao longo dos séculos XIX e XX, provocando uma economia encolhida, subsidiária, que envolve ciclicamente nossa identidade e intensifica a dependência do sistema mundial. Podemos observar também a busca, nunca abandonada, às vezes contraditória, do coração de nosso continente, pelo imaginário desejado e ruminado de integração à economia mundial e a entrada definida no paradigma do progresso e da expansão, como passagem fundadora do conceito de ‘civilizado’ e da atual denominação de “regiões do primeiro mundo”.⁶⁹

⁶⁸“Mama, I got your letter today.
The next time that you write,
I'll be transferred far away
I'm leaving Green Haven's towers of stone,
Where the Latin population will soon be minus one [...]
The politics of prison are a mirror of the street
The poor endure oppression
The police control the state
"Correctional facility"
That's what they call this place
But look around and you'll see
The politics of race
A forest and a prison
Where the snow and guards are white”

⁶⁹ “En las postrimerías del Siglo XX, la identidad latinoamericana, una vez más, sufrió fuertes conmociones

Pessoas como Salvador foram vítimas de uma nova ordem mundial que os fazia sair de seu território para buscar uma realidade melhor em outro país. Porém, se deparavam com situações piores que as que já possuíam em seu território natal, por conta do estigma negativo relacionado aos imigrantes, especialmente se eles advêm do chamado Terceiro Mundo. O arquétipo do Destruidor trabalha nesse sentido: inicialmente, o caos rege sua vida, porém existe o desejo de quebrar as normas, as expectativas, contrariar o que já existe em si e nos outros. Pearson (2023, p. 240, grifo do autor) comenta: “*O Destruidor começa a se transformar no nosso aliado quando reconhecemos a necessidade de mudar ou de renunciar a alguma coisa sem negar a dor ou o desgosto que sentimos*”. Agrón tem dentro de si o desejo de mudança, não do mundo, mas da sua própria vida, e sabe que para ter desejado isso experimentou das piores sensações que poderia ter sentido.

WARDEN

[...] Desde que ele está aqui, ele seguiu todas as regras
E eu disse a você minha posição
A lei diz que ele tem o direito de ir à escola
Nós respeitamos a decisão do tribunal

VIRGIL

Tenho uma Winchester 243
Gosto dessa arma para cervos
No interior de novembro quando o ar está livre.
Cheira como temporada de caça

Ele é o único que você tem que manter seus olhos em
É inteligente, sim, e quieto
Um causador de problemas se eu já vi um
A próxima coisa que você sabe é Attica
E nós temos um motim

Não há nenhuma maneira do *punk* conseguir seu diploma
E se esconder atrás da Constituição

a partir de que el planeta se transforma en una aldea global dominado por la última etapa de la evolución capitalista, en la cual el mercado afirma su dominio, mutando decisiones de instituciones políticas a los nuevos centros de poder, -órganos transnacionales-, con tecnologías que permiten la interconexión, y comunicación entre todos los espacios del planeta, y el movimiento, -de lugar a lugar-, de capitales, bienes, personas generando un espacio aparentemente compartido por toda la humanidad. Esta compleja realidad pesa más en el mundo periférico, por ende involucra a nuestra América Latina, generando, desde una construcción-mundo, en donde se encuadran poderes hegemónicos, transnacionales que diluyen y sobrepasan al Estado- Nación, conformado a lo largo de los siglos XIX y XX, provocando una economía achicada, subsidiaria, que envuelve cíclicamente nuestra identidad y recrudece la dependencia al sistema mundo. También se observa la búsqueda, nunca abandonada, a veces contradictoria, desde el seno de nuestro Continente, del deseado y rumiado imaginario de integración a la economía mundo y el ingreso definido al paradigma de progreso y expansión, como fundante pasaje al concepto de ‘civilizado’ y actual denominación de ‘regiones del primer mundo’”.

De jeito nenhum esse espertinho *spic* vai ficar livre
Não enquanto eu estiver nesta instituição [...] (Simon; Walcott, 1998,
tradução nossa)⁷⁰

Em *Virgil*, Warden tenta defender Salvador e possibilitar que ele tenha oportunidade de se redimir, ao passo que Virgil esbanja sua arma e afirma que tudo tem que estar sob controle, pois o jovem é perigoso, “*punk* e espertinho”, e não lhe é dada nenhuma chance de se recuperar, pois ele está marcado pelo que fez. Portanto, muitos imigrantes absorvem a ideia de que não adianta almejar um futuro melhor para si, e acreditam que irão demorar muito para conseguir se tentarem, podendo ter que abdicar de sua identidade original, no caso para Salvador a sua identidade como porto-riquenho e latino-americano, o que seria praticamente apagar sua própria existência para dar espaço a uma outra. Pearson (2023, p. 237), comenta sobre essa tentativa de evolução: “Em determinado momento da nossa vida, o Destruidor interior ou exterior nos ataca e nos deixa completamente vazios e humilhados. Ele nos ‘fere’ e, através dessa abertura, conseguimos ter a capacidade de experimentar novas realidades”. O que significa que ao cometer um crime e assumir o arquétipo de Destruidor para si, Agrón é humilhado e posto num ambiente totalmente hostil que é o cárcere e experimenta uma realidade muito pior do que a que confrontava, levando um choque de realidade e repensando suas atitudes.

Analisando *Killer Wants To Go To College*:

⁷⁰ "WARDEN

[...] Since he's been here, he's followed every rule
Well I told you my position
The law says he's got the right to go to school
We abide by the court's decision

VIRGIL

I got a Winchester 243
I like that gun for deer
Upstate November when the air is free.
Smells like hunting season's here

He's the one to keep your eyes on
He's smart, yes, and he's quiet
A troublemaker if I ever seen one
Next thing you know is Attica
And we got a prison riot

There ain't no way that punk gets his degree
And hides behind the Constitution
No way in hell this *smart* ass *spic* is goes free
Not while I am in this institution [...]"

Assassino quer ir para a faculdade
Quer obter sua liberdade condicional
Portanto, o Departamento de Correções
Vai libertá-lo no outono.

Assassino quer ir na tv
Quer falar sobre o livro dele
“Transforme minha vida em um filme
Eu tenho o estilo, eu tenho o visual”

GUARDIÃO

Este menino costumava estar no corredor da morte
Sua violência voltará?
Ele vai chamar sua mãe
‘Mamãe, você pode me ver queimar!’

PRIMEIRO INMATE

Assassino quer ir para a faculdade
Outro grau de merda
Conte à pequena cidade de New Paltz
“Você não precisa ficar com medo de mim” (Simon; Walcott, 1998, tradução
nossa).⁷¹

Nesse caso, notamos como Agrón quer se reinserir na sociedade, mas ele é visto por todos como um “assassino” que está à solta e pode voltar a cometer crimes a qualquer momento, afinal, quando foi condenado, recebeu inicialmente uma sentença de morte, que é a sentença máxima. Pelos comentários de outros personagens, podemos ver o questionamento e o desdém de suas pretensões futuras. Como o arquétipo do Destruidor

⁷¹ Killer wants to go to college
He wants to get his parole
So, the Department of Corrections
Will release him in the fall.

Killer wants to go on TV
Wants to talk about his book
"Make my life into a movie
I got the style, I got the look"

GUARDIAN

This boy used to be on death row
Will his violence return?
Will he call out to his mother
"Mama, you can watch me burn!"

FIRST INMATE

Killer wants to go to college
Another bullshit degree
Tell the little town of New Paltz
"You ain't got nothing to be scared about with me"

é construído intencionalmente carregado de negatividade mas pode estar motivado a causar uma transformação em si próprio (que pode ser positiva ou negativa), podemos perceber que, apesar de Salvador tentar buscar sua redenção, o preconceito impede que ele supere sua visão pretérita. Seu nível do arquétipo é o três (Pearson, 2023, p. 245): é o que vai “[...] abrir mão de tudo aquilo que não contribua mais para os seus valores, para a sua vida e para o seu desenvolvimento e o das outras pessoas”. Nesse caso, o foco maior claramente é o seu próprio desenvolvimento, mas sempre deixando claro que enfrenta muitos empecilhos sociais para conquistar isso. Isso nos diz que, até os dias atuais, sendo culpados ou não, os latinos carregam estigmas criminosos consigo. Vejamos a segunda parte dessa cena, em *Killer Wants To Go To College II*:

[...] Eu não entendo que você está escrevendo
Eu mal podia assinar meu nome,
Tudo que eu aprendi foi lutar
Mas eu não sou o único culpado
As ruas estavam escuras com perigo
Eu tenho que defender meus amigos
Em uma terra onde eu sou um estranho
E o ódio nunca acaba. (Simon; Walcott, 1998, tradução nossa)⁷²

Quando Jung (2011) comenta sobre a negatividade de alguns arquétipos, ele relaciona aos pesadelos, que nos mostram coisas ou fatos como uma forma de advertência, para nos deixar alertas e preocupados. No caso de Agrón, seu povo foi altamente discriminado e visto como uma “ameaça”, por isso afirma que o ódio naquele lugar “nunca acaba”, pois ele sempre será visto como um estranho. O seu pesadelo é a prisão, e o seu sonho é se libertar dela. Pearson (2023) afirma que os maiores medos do Destruidor é a estagnação, a aniquilação, e a morte sem renascimento, ou seja: não mudar ou não acabar com o que se propõe. Ela também afirma em um trecho seguinte (Ibidem, p. 240):

O Destruidor é também um transformador. Os mistérios sagrados das religiões da natureza sempre nos lembram que depois da morte vem o renascimento. Isso é literalmente verdadeiro para as estações. Por mais frio e escuro que seja o inverno, depois dele vem a primavera.

⁷² “[...] I don't understand your writing
I could barely sign my name,
All I ever learned was fighting
But I'm not the only one to blame
The streets were dark with danger
I have to stand up for my friends
In a land where I'm a stranger
And the hatred never ends”

Ao final do espetáculo, Salvador continua vivo, mas suas atitudes permanecem marcadas na história, e são ainda mais enfáticas por conta de suas origens. A sua primavera é sua sobrevivência, o fato de ter conseguido superar o sofrimento dentro da prisão, o forte preconceito que sofreu para se tornar resiliente e ir atrás de uma nova perspectiva na sua vida, começando a estudar numa universidade. Essa é a sua transformação, e com isso podemos inferir que as marcas de Destruidor que inicialmente eram apenas negativas se tornam inteiramente positivas, provando que esse arquétipo pode superar-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do teatro musical na América Latina nos moldes que conhecemos nos dias de hoje foi primordial para que alguns arquétipos fossem reproduzidos, mas também a influência da visão de países colonizadores foi determinante para que a marca arquetípica não fosse majoritariamente favorável aos latinos, contribuindo para diversos estereótipos que não condizem com a realidade de grande parcela da população pertencente a essa região. Fizemos primeiramente, uma conceituação do que é teatro musical, para logo em seguida adentrarmos na história do teatro em língua hispana, onde passamos pela Espanha, pela influência que a Igreja e os povos ciganos sacramentaram, e pela produção teatral estabelecida na América Latina, finalmente. Posteriormente, vimos conceitos de Jung e Pearson sobre arquétipos, mais especificamente o arquétipo do Destruidor, que é o escolhido para fazer a análise seguinte, que é a de três personagens, um em cada espetáculo musical escolhido: Bernardo, em *West Side Story*; Che, em *Evita*; Salvador, em *The Capeman*. Comentamos sobre como os arquétipos manipulam as visões na sociedade e como se deu o conceito de ser latino-americano no mundo. Por fim, analisamos de maneira mais específica os espetáculos e os personagens elegidos.

[...] Uma reidentificação de nossas identidades - novamente subjugadas - está surgindo como resposta, aprofundando as raízes vernáculas e dando origem ao chamado multiculturalismo, que se instala como uma contraface da matriz civilizatória, marcando mais uma vez a 'alteridade', aprofundando nossas bordas culturais e nos distanciando da matriz cultural da globalização. Pode-se observar fortemente o surgimento do movimento dos povos nativos, cada um mergulhando em suas raízes, marcando suas tradições ancestrais, revalorizando-as, recuperando seus espaços que sempre foram subjugados. Isso mostra que nossas raízes não foram vencidas, mas rejuvenescidas.⁷³(Lenguitti, 2010, p. 16, tradução nossa)

⁷³ “[...] Resurge como respuesta una reidentificación de nuestras identidades –otra vez avasalladas-”
71

Pudemos perceber que a identidade latino-americana foi ameaçada por muitos anos, e que isso se manifestou de maneira midiática, na tentativa de países colonizadores imporem sua cultura a ponto de a cultura local diluir-se amplamente, a suposta “mundialização” que Lenguitti menciona na citação acima. Durante muitos anos, a mídia foi amplamente controlada (e ainda é em grande parte) pelo “Norte Global”, ou seja, os países que detêm um grande poderio econômico e cultural, impondo o seu ponto de vista para outros países. Durand (2012, p. 430) também comenta sobre essa distorção: “Sem disso se dar conta, a nossa civilização abusou de um regime exclusivo do imaginário, e a evolução da espécie no sentido do equilíbrio biológico parece bem ditar à nossa cultura uma conversão sob pena de declínio e de abastardamento [...]”. O abuso do imaginário é fruto de um projeto de uma visão construída com o passar dos anos sobre algum grupo, como por exemplo o dos latino-americanos, levando em consideração o ponto de vista de uma civilização dominante como a Europa, e posteriormente os Estados Unidos. Vimos que as relações de poder que dividem as regiões citadas da América Latina é o poderio econômico e a predominância étnica de cada lugar.

Portanto, devemos reconhecer que a presença de marcas negativas sendo repetidamente perpetuadas em personagens com características parecidas não deve ser à toa. Vejamos o que Guy Debord fala sobre a necessidade de combater isso:

A organização revolucionária não pode ser senão a crítica unitária da sociedade, isto é, uma crítica que não pactua com nenhuma forma de poder separado, em nenhum ponto do mundo, e uma crítica pronunciada globalmente contra todos os aspectos da vida social alienada. Na luta da organização revolucionária contra a sociedade de classes as armas não são outra coisa senão a *essência* dos próprios combates: a organização revolucionária não pode reproduzir em si as condições de cisão e de hierarquia que são as da sociedade dominante. Ela deve lutar permanentemente contra a sua deformação no espetáculo reinante. (Debord, p. 90, 2005)

Então, o contragolpe da camada marginalizada da sociedade (no nosso trabalho em questão são os latino-americanos) é mal visto perante a camada dominante, sendo qualquer movimento de reação retratado como agressividade, rebeldia ou vulgaridade. Imaginemos que no período em que se ambientam as histórias dos espetáculos, a

profundizando raíces vernáculas y dando a luz al llamado multiculturalismo, que se instala como contra cara de la matriz civilizatoria, marcando, nuevamente la “otredad”, profundizando nuestras aristas culturales y distanciándonos de la matriz cultural de la mundialización. Puede observarse, fuertemente, la eclosión del movimiento de pueblos originarios, cada cual buceando en sus raíces, marcando sus tradiciones ancestrales, revalorizándolas, reclamando por sus espacios siempre avasallados. Esto marca que nuestras raíces no están vencidas, sino remozadas”

repressão aos imigrantes que chegavam em países ricos era muito grande, mas apenas àqueles que vinham de países subdesenvolvidos, e toda a retratação negativa era uma tentativa de repreender qualquer revolução ou mudança para o acolhimento deles.

Ao longo dos anos, nota-se o aparecimento de pesquisas sobre essas obras com diferentes observações e pontos de vista, no entanto é de comum compreensão que a representação, quando feita por alguém não-latino, possui uma perspectiva diferente, muito também influenciada pelo período em que os espetáculos foram escritos. O contexto histórico é relevante quando analisamos obras literárias ou qualquer outra manifestação artística e por isso também foi fator determinante para observarmos toda a representação feita. Assim, definitivamente, conclui-se que o arquétipo do Destruidor nos personagens analisados, Bernardo, Che e Salvador, coincidem em ser desordeiros e caóticos, são estimulados a serem assim pelo ambiente em que habitam, porém suas motivações e seus desfechos são diferentes, cada um pertencendo a um tipo de Destruidor, e isso nos permite concluir que o arquétipo se adapta de acordo com a proposta da história, para que não caia na mesmice da representação.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Record, 1937.
- ANAZ, Silvo Antonio Luiz. **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries**. São Paulo: Significação, 2020. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/159964>> Acesso em 15 set. 2025.
- ASOCIACIÓN DE ENSEÑANTES CON GITANOS. **Historia y cultura del pueblo gitano**. Gobierno de España. IES Llanes Artes Gráficas: Sevilla, [2019?].
- AZCONA, Germán Labrador López de. **El ideal de la música española: En la zarzuela de la ilustración**. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/307738672_The_ideal_of_Spanish_Music_in_Enlightenment_Zarzuelas> Acesso em mai. 2024.
- BAZÁN, Jazmín. **El histórico rol de Eva Perón en la sanción del voto femenino**. Buenos Aires: Clarín, 2019. Disponível em: <https://www.clarin.com/sociedad/historico-rol-eva-peron-sancion-voto-femenino_0_CizCj6r7V.html> Acesso em 24 fev. 2026.
- BERNSTEIN, Leonard; SONDHEIM, Stephen; LAURENTS, Arthur. **West Side Story**. [S. I.]: 2008.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BEZERRA, Luiz Antônio dos Santos. **Paul Ricoeur e o problema do mal**. João Pessoa: UFPB, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8346/2/arquivo%20total.pdf>> Acesso em nov. 2024.
- BRENE, José R. **La Fiebre Negra**. [s. n.], [Cuba]: 1964.
- CALVO, Javier Huerta. **Historia del teatro español**. Madrid: Ed. Gredos, 2003, p. 1289-1320.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1997.
- CARVALHO, José Maurício de. **Cinema, teatro e literatura - décadas 40 e 50. Arte & Literatura**. Porto Alegre: Editora Mikelis, 2020.
- CECCON, Rodrigo Pereira, HOLANDA, Adriano Furtado. **Interlocução entre Rudolf Otto, Carl Gustav Jung e Victor White**. Rio de Janeiro: Pepsic, 2012. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672012000100006> Acesso em 26 set. 2025.
- CHRISTENSON, Allen J. **Sacred Book of the Quiché Maya People**. Electronic version of Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya. Oklahoma: Press Norman, 2003. Disponível em: <www.mesoweb.com/publications/Christenson/PopolVuh.pdf> Acesso em: jun. 2024.

CLARO-VALDÉS, Samuel. **Música Teatral en América**. 35° ed. N° 156. Revista Musical Chilena: Chile, 1981. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/46528498.pdf>> Acesso em set. 2024.

DAVINE, Lauren. “**Could We Not Dye It Red at Least?**”: **Color and Race West Side Story**. Toronto: Journal of Popular Film and Television, 2016. Disponível em: <https://filmcolors.org/wp-content/uploads/2013/05/Davine_WestSideStory_JournalOfPopularFilmAndTelevision_2016.pdf> Acesso em jun. 2024.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução: Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Antipáticas, 2005.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DOS SANTOS, Luciano. **Filosofia e identidade: a identidade hispano-americana no discurso histórico-filosófico de Leopoldo Zea**. Minas Gerais: UFMG, sem data.

DIGITAL THEATRE+. **A Concise Introduction to Musical Theatre**. Londres, 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yan74r58>> Acesso em dez. 2024.

ELEMENTOS DRAMATÚRGICOS DO TEATRO MUSICAL. Pergamum. PUC: Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710514_2011_cap_4.pdf> Acesso em jun. 2024.

ESPÍN, Oliva M. **Cultural and historical influences on sexuality in Hispanic/Latin women**. San Diego: San Diego State University, 1984. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/287854365_Cultural_and_historical_influences_on_sexuality_in_HispanicLatin_women> Acesso em nov. 2025.

FERNÁNDEZ, Emilio Palacios. **El teatro musical español del siglo XVIII**. Lleida: Milenio 1998. Disponível em: <<https://archive.org/details/elteatropopulare0000pala>> Acesso em mai. 2024.

FIGUEIREDO, William Bezerra, GOTO, Tommy Akira. **Implicações teórico-práticas do conceito de ipseidade de Paul Ricoeur para a psicopatologia fenomenológica**. Psicopatologia Fenomenológica Contemporânea, vol. 11, n. 2. São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.revistapfc.com.br/rpfc/issue/view/54>> Acesso em dez. 2025.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GALLEGOS, Rómulo. **Doña Bárbara**. Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1929. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1oJtrG35e_8qvJpWi_5vqnQOwQuOeNiXw/view> Acesso em: 29 jan. 2026.

GARCEZ, Manuella Assumpção Gonçalves. **A representação latinoamericana e o soft power estadunidense através dos palcos da Broadway**. O Cosmopolítico. UFF: Niterói, 2020.

GARCIA, Humberto Hugo Villavicencio. **Teatro hispano-americano de pós-guerra: esboço de abordagem**. Revista Abrace, v. 11, n. 1. São Paulo: UNESP, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Humberto%20Hugo%20Villavicencio%20Garcia%20-%20Teatro%20hispano-americano.pdf>> Acesso em mai. 2024.

GUBERT, Paulo Gilberto. **Da constituição da identidade narrativa na obra “o si-mesmo como um outro” de Ricoeur**. Brasília: Revista Pólemos, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Taden da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <https://idoc.pub/documents/identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf-m34mgoe5o846>> Acesso em mar. 2025.

HALLYN, Fernand. **Le microcosme ou l'incomplétude de la représentation**. In: Onze études sur la mise en abyme. Gent: Romanica Gardenais, 1980.

HARVARD T.H. CHAN SCHOOL OF PUBLIC HEALTH, NATIONAL PUBLIC RADIO, ROBERT WOOD FOUNDATION. **Discrimination in America: Experiences and views of Latinos**. Cambridge, 2017. Disponível em: <https://legacy.npr.org/documents/2017/oct/discrimination-latinos-final.pdf>>

HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia. **Rabinal Achi o Danza del Tun: Asuntos sobre el legado de un Don**. Universidad de Concepción. Concepción: Atenea, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262558791_Rabinal_Achi_o_Danza_del_Tun_Asuntos_sobre_el_legado_de_un_Don>

JASPERS, Karl. **Filosofia**. Porto Rico: Universidad del Puerto Rico, 1958.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/05/jung-c-os-arquetipos-e-o-inconsciente-coletivo.pdf>>

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 23. ed. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011. Disponível em: <https://dn710002.ca.archive.org/0/items/carl-jung/Psicologia%20do%20Inconsciente.pdf>>

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

KENSMOE, Jeff. **Musical signification of three Jungian archetypes found in children's opera**. University of Northern Colorado: Greeley, 2012. Disponível em: <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/181/>> Acesso em 11 set. 2025.

KUSHNER, Tony. **West Side Story**. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 2019. Disponível em: <<https://deadline.com/wp-content/uploads/2022/01/West-Side-Story-Read-The-Screenplay.pdf>> Acesso em 15 ago. 2025.

LENGUITTI, Rosalía Inés. **La difícil construcción de La Identidad Latinoamericana**. Buenos Aires: Centro Argentino de Estudios Internacionales, 2010. Disponível em: <<https://www.files.ethz.ch/isn/145016/23%20HRRII.pdf>> Acesso em: jul. 2025.

LETRAS MUNDO. **Explorando The Capeman: Análisis Literario Detallado por Derek Walcott**. Mundo Literario, 2023. Disponível em: <<https://letrasmundo.com/explorando-the-capeman-analisis-literario-detallado-por-derek-walcott/>> Acesso em nov. 2024.

LINS, Luciano da Fonseca. **Psicanálise integral: As dimensões da personalidade humana**. Porto: UFP, 2006. Disponível em: <<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1894/1/77-99.pdf>> Acesso em jul. 2024.

MENDONÇA, Tais. **A construção da memória e a representação da sociedade do espetáculo dentro do teatro musical: Uma análise do espetáculo Evita**. Revista Delos: Porto Alegre, 2025. Disponível em: <<https://ojs.revistadelos.com/ojs/index.php/delos/issue/view/70>>

MONRÓS-GASPAR, Laura. **La gitanilla en el teatro cómico victoriano: Textos y contextos**. Anales Cervantinos, v. 41. Espanha, 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/321195882_La_gitanilla_en_el_teatro_comico_o_victoriano_Textos_y_contextos>

NUNES, João Vítor Ferreira. **Capitaneada por arquétipos nas artes da cena**. Revista Manzuá: Natal, 2023. Disponível em: <<https://www.bing.com/ck/a?!&&p=8e5e67803a21c51fa86a588e60899fac27398311bff b31d01cb46addc97013e2JmltdHM9MTc2NTc1NjgwMA&pfn=3&ver=2&hsh=4&fclid=2e3f87cb-0a81-6a13-1317-91a00b916bac&psq=arqu%3%a9tipos+e+teatro&u=a1aHR0cHM6Ly9wZXJpb2RpY29zLnVmc4uYnIvbWFuenVhL2FydGljbGUvZG93bmxvYWQvMzEzNTcvMTgwNjMvMTIwNTA2>> Acesso em: 15 dez 2025.

PEARSON, Carol S. **O despertar do herói interior**. 2. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2023.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Traduzido por Eni Pulcinelli Orlandi, Lorenço Chacon J. filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana M. Serrani. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PEREIRA, Sandra Helena de Souza. **O Mal em Paul Ricoeur: Do mito adâmico ao empenho ético**. PUC-MG: Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <https://bib.pucminas.br/teses/CiencReligiao_PereiraSH_1.pdf> Acesso em 17 nov. 2025.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RANK, Otto. **Mito do Nascimento do Herói**. Tradução: Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Cienbook, 2020.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Mecapal**. Diccionario de la lengua española. 2021. Disponível em: <<https://dle.rae.es/mecapal>>

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REMEDÍ, Gustavo. **Horizontes y trayectorias críticas: Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos**. Montevideo: Ediciones Universitarias, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/16187545/Los_estudios_latinoamericanos_en_Estados_Unidos_y_el_teatro_de_la_dici%C3%A9nrica_africana_en_Am%C3%A9rica_Latina_y_el_Caribe_1990_2010_> Acesso em out. 2024.

RETAMAR, Fernández Roberto. **Caliban**. Revista Casa de Las Americas: Colombia, 1971.

RICE, Tim; WEBBER, Andrew Lloyd. **Evita**. Londres, 1976. Disponível em: <<https://fddocuments.in/reader/full/evita-libretto>>

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa I**. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Unicamp. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

RUTHNER, Simone Maria. **A magia do libreto: introdução à libretologia**. Contingentia. Porto Alegre: UFRGS, 2025. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/147115>> Acesso em: 12 ago. 2025.

SÁNCHEZ, Darío de Jesús Gómez. **Literatura en lengua española I**. Colección de lengua española. Recife: UFPE, 2021.

SANTOS, Luciano dos. **A identidade da América Latina: o projeto intelectual de Leopoldo Zea**. Goiânia: IFG, 2016.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **San Martín y Bolívar**. In: ZEA, Leopoldo. Fuentes de la cultura latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. v. 3, p.531–554.

SECADES, Christina Marissa. **Culture Through Color Perception in West Side Story**. Gainesville: University of Florida - Journal of Undergraduate Research, 2018.

SILVA, Ana Carolina Ferreira da. **Santa Evita e suas aparições**. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social. FACOM. Juiz de Fora: UFJF, 2004. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/AnaCarolinaFerreiradaSilva.pdf>> Acesso em ago. 2024

SILVA, Rafaela Sarmento da Cruz. **Teatro musical: Uma abordagem sobre a estrutura e a compreensão musical**. São Paulo: USP, 2023.

SIMON, Paul; WALCOTT, Derek. **The Capeman**. Nova York, 1998. Disponível em: <<http://www.imagi-nation.com/moonstruck/albm85.html>>

TALAVERA, Juan Carlos. **Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores**. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca, 2012.

TROPÉ, Hélène. **Los gitanos como máscaras del teatro renascentista**. Serenísima palabra. Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro: Veneza, 2014. Disponível em: <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-164-5/978-88-6969-164-5-ch-57.pdf>> Acesso em set. 2024.

TZVI, Medin. **Leopoldo Zea: Ideología, historia y filosofía de América Latina**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

VELÁSQUEZ, Antonio. **Desarrollo del teatro indígena latinoamericano: el güegüence como ejemplo de teatro callejero**. Filología y Linguística XXVII. Costa Rica, 2001. Disponível em: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/20599/33470/>> Acesso em jun. 2024.

VIEIRA, Elisa Amorim, CORDEIRO, Rogério, TOLEDO, Paulo Bio. **Passagens de cena: Ensaios sobre relações de literatura e teatro**. Fino Traço: Belo Horizonte, 2024.

VILLORO, Luis. **El Poder y El Valor: fundamentos de una ética política**. México: El Colegio Nacional, 1997.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. São Paulo: Aleph, 2015.

WAWZENEK, Bryan. **How Paul Simon's "Songs from The Capeman" became such a failure**. Ultimate Classic Rock, 2017. Disponível em: <<https://ultimateclassicrock.com/paul-simon-songs-from-the-capeman/>> Acesso em ago. 2024.

WOLLER, Megan B. **A Place For West Side Story (1961): Gender, Race, And Tragedy In Hollywood's Adaptation**. 2010. 112f. (Tese de Mestrado). Urbana-Champaign: Universidade de Illinois, 2010. Disponível em: <<https://www.ideals.illinois.edu/items/18502>> Acesso em jun. 2024.

ZEA, Leopoldo. **La filosofía de la historia en Karl Mannheim.** Cidade do México, 1941.

ZEA, Leopoldo. **La historia en la filosofía de Scheler.** Ensayos sobre filosofía en la historia. Cidade do México, 1941.

ZEA, Leopoldo. **El Descubrimiento de América y Su Impacto En La Historia.** Coleção Terra Firme. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.