

Manuella  
Assumpção  
Gonçalves Garcêz

Graduanda em Relações  
Internacionais pela Uni-  
versidade Federal Flumi-  
nense (UFF)

Recebido em: 26/05/2020  
Aprovado em: 13/05/2021

## A REPRESENTAÇÃO LATINO-AMERICANA E O *SOFT POWER* ESTADUNIDENSE ATRAVÉS DOS PALCOS DA *BROADWAY*

THE LATIN AMERICAN REPRESENTATION AND THE UNITED STATES' *SOFT POWER* THROUGH THE BROADWAY STAGES

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo abordar as diferentes maneiras pelas quais a figura latino-americana já foi ou ainda é representada nos palcos da Broadway, o centro do teatro musical americano, entendendo como suas dramatizações podem influenciar e expandir convicções estadunidenses específicas. A forma como uma caracterização é feita pode ajudar a perpetuar estereótipos ou derrubar muros, remodelando visões ultrapassadas, valendo-se do conceito de *soft power* para tal. Com o intuito de entender como este mecanismo funciona, será analisada a caracterização de protagonistas latino-americanos em diferentes momentos temporais, através de uma comparação entre o musical *West Side Story* (1957) e *In The Heights* (2008).

**Palavras-chave:** Broadway. América Latina. *Soft Power*. Representação. Estados Unidos.

**Abstract:** This article aims to address the different ways in which the Latin American figure has been or still is represented on the stages of Broadway, the core of the American musical theater, understanding how its dramatizations can influence and expand specific American convictions. The way characterization is done can help perpetuate stereotypes or break walls, remodeling outdated visions, using the concept of *soft power* to do so. In order to understand how this mechanism works, it will be analyzed the characterization of Latin American leads at different moments of time through a comparison between the musicals *West Side Story* (1957) and *In The Heights* (2008).

**Keywords:** Broadway. Latin America. *Soft Power*. Representation. United States.



## 1 INTRODUÇÃO

O grande caminho branco: *the great white way*, no idioma original. Não surpreende que o apelido da Broadway, o centro teatral mais importante dos Estados Unidos, seja este. A alcunha nasceu ainda no século XIX, quando a região entre a Union Square e o Madison Square, em Manhattan, foi uma das primeiras a ter luz elétrica em todo o país. Em meados de 1880, a iluminação nos letreiros publicitários dos teatros era tão forte que começaram a chamar aquela parte da cidade de *the great white way* (RORKE, 2018). O nome tornou-se tão popular que ficou eternamente ligado ao distrito teatral, mesmo com a sua transferência para a região da Times Square anos depois.

Hoje podemos entender a alcunha de uma outra forma, como um caminho real e predominantemente formado por pessoas brancas, no qual o espaço para a diversidade é ínfimo. Este trabalho tem como missão entender como se dá a representatividade dentro dos musicais da Broadway, tendo como recorte específico a representação latino-americana. Para tal, utilizaremos duas produções muito bem-sucedidas, aclamadas pela crítica e pelo público e que falam sobre a comunidade latina: *West Side Story* e *In The Heights*. O primeiro estreou em 1957, sendo escrito por Arthur Laurents e composto por Stephen Sondheim, dois americanos, enquanto o segundo teve sua primeira apresentação nos grandes palcos da Broadway em 2008, com libreto de Quiara Alegria Hudes e composição de Lin-Manuel Miranda, ambos de família porto-riquenha.

Mesmo com sua similaridade no tocante à representação latina, o que as difere, e as faz contar histórias por pontos de vistas distintos, é que *West Side Story* foi escrito em uma visão estadunidense sobre a comunidade latina, enquanto *In The Heights* possuía pessoas com ascendência latina em sua equipe criativa. Esta diferença se torna crucial para entender as mensagens que ambas produções enviam a seus espectadores.

O teatro pode ser enxergado como forma de propagar ideias e visões de mundo, pois o que está sendo encenado em cima do palco é a visão do roteirista, do diretor, do coreógrafo e de toda equipe criativa sobre um evento, fato ou, neste caso, um grupo de pessoas. Muitas vezes, essa visão é consequência de um conceito pré-estabelecido na sociedade. No caso da Broadway, não é diferente, haja vista que ela se tornou um bem imaterial reconhecido como

centro teatral mais importante do mundo. Devido a esta importância secular, hoje, podemos enxergar a Broadway, e as produções de sucesso que lá se encontram, como perpetuadoras do *soft power* estadunidense.

## **2 WEST SIDE STORY: A PRIMEIRA OPORTUNIDADE**

Um garoto e uma garota se apaixonam, mas não podem ficar juntos por forças antagônicas maiores do que o amor que sentem um pelo outro. Essa é, em linhas gerais, a premissa de *West Side Story*. A história de amor entre o americano Tony e a porto-riquenha Maria traz a tensão da rivalidade entre duas gangues juvenis, os *Sharks* e os *Jets*. Na primeira, temos Bernardo, o irmão da protagonista, como líder da gangue que representa os porto-riquenhos, enquanto a segunda foi fundada por Tony e seu melhor amigo Riff e contém apenas garotos estadunidenses. Como pode-se perceber, *West Side Story* foi pensada desde o início para ser uma adaptação livre de *Romeu e Julieta* que se encaixasse na realidade vivida nos anos 1950.

Jerome Robbins foi o produtor com a ideia e, inicialmente, imaginou um conflito entre uma família católica e uma família judia do Lower East Side de Manhattan, em Nova York, e convidou o compositor Leonard Bernstein e o roteirista Arthur Laurents para participar do projeto. Todavia, durante o processo de criação perceberam que a peça era parecida demais com outro espetáculo já existente e, então, deixaram a história de lado. 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. Ao ouvir o conceito reformulado, Robbins concordou em dar continuidade ao projeto e logo Laurents convidou o letrista Stephen Sondheim para compor as canções. Com o quarteto formado, a versão de *West Side Story* que hoje é popular ganhou forma.

A inserção latina no musical foi reflexo da realidade nova-iorquina da época, em que a quantidade de imigrantes porto-riquenhos na cidade crescia bastante, uma consequência da *Operation Bootstrap*, implementada pelo governador Luiz Muñoz Marín em Porto Rico durante os anos 1940. O projeto tinha como objetivo industrializar a ilha, sendo bem-sucedido, mas, junto a isso, também causou uma das maiores migrações do país na época, tendo em vista que muitos trabalhadores foram prejudicados ao não receberem subsídios in-

dustriais (DELGADO, 2018).

A expansão porto-riquenha neste período pós-Segunda Guerra Mundial ficou conhecida como terceira fase da “Grande Migração”, atingindo números elevados, com mais de 600 mil porto-riquenhos migrando para os Estados Unidos entre 1946 e 1964 (DELGADO, 2018). Junto a isso, 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 (DAVINSON, 2010).

Estando em um período que não havia outras produções de sucesso que colocassem latinos no centro do palco, *West Side Story* rapidamente se tornou um sucesso e foi considerada um marco para a comunidade – ainda que tenha sido escrito majoritariamente por quem não possuía vivências da cultura ali representada. Laurents, Robbins, Bernstein e Sondheim eram judeus-americanos e quase nada entendiam da realidade, maneiras de se portar e história de quem eles mostravam no palco, o que foi refletido em certas decisões criativas.

A primeira música do espetáculo exemplifica isso. A *Jet Song* é cantada pelos membros da gangue dos *Jets*, em uma exaltação a quem eles são e como eles são melhores que seus rivais. Em uma das estrofes, todos cantam “The *Jets* are in gear / Our cylinders are clickin’! / The *Sharks*’ll steer clear / ‘Cause ev’ry Puerto Rican / ‘S a lousy chicken!” e, mais ao final da música, há versos que dizem “We’re hangin’ a sign / Says ‘Visitors Forbidden’ / And we ain’t kiddin’!”<sup>2</sup> (BERNSTEIN et al., 1966, p. 11)

Tais versos podem ser entendidos como licença poética do letrista para demonstrar a rivalidade entre as gangues, deixando nítido desde o início do espetáculo como um se sente sobre o outro, usando comparações preconceituosas justamente para demonstrar o preconceito dos personagens. A problemática está no fato de os rivais porto-riquenhos não terem a chance de cantar uma música que exalte a vida dos *Sharks*, como eles se sentem perante a hostilidade dos *Jets* e como é a rivalidade pelo seu ponto de vista. Não lhes é dada a oportunidade de mostrar sua voz ou externalizar seus pensamentos, então o espectador fica somente com um ponto de vista da história e tendo que levá-lo

1 “Os *Jets* estão em marcha / Nossos cilindros estão estalando / Os *Sharks* vão ficar longe / Porque todo porto-riquenho / É uma galinha berrante”

2 “Estamos pendurando um cartaz / Que diz “Proibido visitantes” / E não estamos brincando!”

como absoluto, devido à inexistência de mais informações para escolher um lado favorito.

Os membros dos *Sharks* não têm oportunidade de cantar de fato até a cena de *Tonight (ensemble)*, que é a décima música da peça. Sobre isso, há, ainda, outra problemática:

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.”<sup>3</sup> (SANDOVAL-SANCHEZ, 1999 apud WOLLER, 2010, p.68)

A história contada apenas por uma visão que beneficie os Estados Unidos e seus nacionais não está limitada a esta música. Na canção *America*, temos a discussão entre as personagens Rosalía e Anita, onde a primeira canta seu amor pelo país natal, Porto Rico, dizendo que sente falta de como as coisas eram e que gostaria de voltar. Ao ouvir isso, Anita, com apoio de suas amigas, começa a debochar de Rosalía e elencar características ruins da ilha, pondo em comparação com os Estados Unidos, fazendo uma exaltação ao sonho americano.

Rosalía começa com detalhes positivos sobre o lugar em que nasceu nos versos “Puerto Rico / You lovely island. / Island of tropical breezes / Always the pineapples growing / Always the coffee blossoms blowing”<sup>4</sup> e quando Anita acompanha a melodia, traz uma visão negativa: “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”<sup>5</sup> (BERNSTEIN et al., 1966, p. 42-43).

O verso “Island of tropic diseases”, inclusive, recebeu inúmeras críticas de porto-riquenhos que classificaram a fala como negativa e perpetuadora de uma falsa imagem da ilha. Howard Rusk (1957), três dias após a noite de abertura de *West Side Story* na Broadway, afirmou que a ilha, naquela época, havia reduzido drasticamente os casos de malária, febre amarela e cólera, não apre-

3 Porto-riquenhos são caracterizados como os perigosos rivais dos *Jets* desde o começo. O próprio nome da gangue porto-riquenha, os Tubarões, destaca tanto sua diferença quanto perigo. Quando comparado aos *Jets*, os porto-riquenhos têm algo que carrega “implicações de canibalismo e a assustadora ferocidade dos tubarões”. Por esta razão, tubarões são usados como uma metáfora para denominar os outros imigrantes latinos que vêm do Caribe”.

4 “Porto Rico / Sua ilha adorável / Ilha de brisas tropicais / Sempre com os abacaxis crescendo / Sempre as flores de café soprando”

5 “Porto Rico / Sua ilha horrorosa / Ilha de doenças tropicais / Sempre com os furacões soprando / Sempre com a população crescendo / E a dívida aumentando / E os bebês chorando / E as balas voando”

sentando mais problemas significativos em relação a doenças provenientes de seu clima tropical.

Outra estrofe é fundamental para compreender a visão colocada dentro da peça, mostrando os Estados Unidos como um país forte, no qual as expectativas de uma melhora de vida serão alcançadas, junto com uma ascensão social. Em “Immigrant goes to America / Many hellos in America”<sup>6</sup> (BERNSTEIN et al., 1966, p. 44) entende-se que a migração é feita para alcançar oportunidades melhores, porém ao compararmos as letras com a realidade da época, observamos uma diferença considerável entre o que está escrito e o que acontece. No pós-Segunda Guerra Mundial, quando imigrantes porto-riquenhos nos Estados Unidos conseguiam um novo emprego, eles normalmente eram de baixa remuneração, nos setores de serviço e agricultura, exercendo o papel de mão-de-obra intensiva nas indústrias manufatureiras (MELÉNDEZ, 2017), muitas vezes apenas dando continuidade a trabalhos que já faziam na ilha.

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.

Ao mesmo tempo que *West Side Story* condena a intolerância e traz uma história que propõe a união entre pessoas de diferentes etnias, o musical continuou a perpetuar estereótipos ao dar espaço para atores brancos interpretar personagens latinos exagerando nos sotaques e usando maquiagem para escurecer a cor da pele. Entretanto, tendo em vista que grande parte dos seus problemas de representatividade e caracterização foram analisados e criticados anos depois da estreia na Broadway, a versão original foi um grande sucesso. Em sua temporada inicial, a produção fez 732 performances e se tornou o décimo oitavo musical mais longevo do período de 1920 a 1950.

Mesmo com todos seus erros e interpretações equivocadas, *West Side Story* estabeleceu um parâmetro para contar histórias na Broadway, que não

---

6 “Imigrantes vão para a América / Muitos olás na América”

fossem apenas sobre pessoas brancas e suas vivências (CEREJIDO, MONTALVO, VIAGAS, 2018). A produção também é vista como grande porta de entrada para mais artistas latinos no teatro, especialmente no teatro musical, tornando-se dramaturgos, compositores, letristas e atores.

### **3 IN THE HEIGHTS: ESSE É NOSSO LUGAR**

Quando Lin-Manuel Miranda pensou em escrever um musical que contasse sobre a vivência latina, ele não imaginava que a história fosse se tornar tão grandiosa como se tornou. Ele apenas queria colocar sua vivência em foco, contando uma história ambientada nos dias atuais e que pudesse se ver representado nela.

Após o sucesso de *West Side Story*, poucos personagens latinos tiveram espaço nos palcos. Em *A Chorus Line*, de 1975, Paul San Marco e Diana Morales eram dois amigos bailarinos de ascendência porto-riquenha que tentavam uma vaga no coro de um novo musical. Também teve *Evita*, um sucesso tanto em sua temporada em Londres em 1978 quanto em Nova York um ano depois, contando a história da atriz e líder política argentina Evita Perón. Mas nenhum deles trazia uma essência verdadeiramente latina, eram apenas novas peças que mantinham o padrão de histórias contadas pela visão da Broadway, seguindo um caminho seguro e que era certo que atrairia o público tradicional dos teatros.

O cenário da representatividade começou a mudar apenas nos final dos anos 1990 com o musical *RENT*, escrito e composto por Jonathan Larson, e que tem como protagonistas um grupo de jovens artistas tentando sobreviver em Manhattan. A peça traz à tona assuntos como a epidemia de AIDS/HIV e representatividade LGBT, além de ter uma personagem hispano-americana entre os principais. Todavia, ainda era pouco.

Foi pensando em mudar essa realidade que, enquanto ainda era um universitário, Miranda escreveu os primeiros rascunhos de *In The Heights*. Em abril de 2000, a peça chamou a atenção de produtores que tinham assistido as apresentações do musical no meio acadêmico. A partir de então, surgiram conversas sobre levar a produção para os grandes palcos da Broadway, que se metamorfosearam em trabalho de reescritura da peça, contando com a ajuda de Quiara A. Hudes para transformá-la no que é hoje. Oito anos depois, *In The*

*Heights* finalmente teve seu nome colocado na marquise de um teatro da Broadway.

Com influências musicais latino-americanas, do hip-hop e do que há de mais clássico no teatro musical, o musical estreou no Teatro Richard Rodgers em março de 2008, trazendo uma história centrada na comunidade latina do bairro de Washington Heights, mostrando seus costumes, desejos e aspirações. Os personagens tem seus próprios dilemas pessoais aprofundados ao longo da produção, mas todos são motivados por seus sonhos, estando sempre criando maneiras de alcançá-los ou apenas mantê-los vivos. Usnavi sonha em voltar para a República Dominicana, seu país de origem, Vanessa sonha em se mudar de Washington Heights, Benny quer se tornar um grande empresário e Nina quer entender quem ela é e encontrar uma maneira de terminar seus estudos na faculdade.

*In The Heights* foi o primeiro musical da Broadway moderna a colocar as luzes na “latinidade” de uma forma que não fosse caricata. Isto é consequência de uma equipe criativa formada, majoritariamente, por pessoas de ascendência latina, que entendiam suas dores, anseios, tradições e formas de ver o mundo. Ao escrever, Lin-Manuel e Quiara conseguiram criar uma história com figuras honestas que traziam a representatividade que os palcos do teatro musical tanto ansiavam. Um dos atores da peça, Robin de Jesús, afirmou no documentário *In The Heights: Chasing Broadway Dreams* (2009) que seu personagem Sonny foi o primeiro que ele fazia e não tinha ligação com gangues, tráfico de drogas e nem que precisava carregar uma arma. Era apenas uma pessoa normal de origem hispânica.

A produção conseguiu trazer autenticidade em suas letras, melodia e roteiro, tendo sido aclamado pelos críticos por isto. O uso de palavras ou frases em espanhol ajudou a manter a veracidade da história e também funcionou como demarcação de um território, frisando que aquela história era latina, contada por latinos e teria partes no idioma falado na maioria dos países da América Latina. Na cena *Carnaval Del Barrio*, os personagens cantam estrofes inteiras em espanhol, como “Pa’rriba esa bandera! / Álzala donde quiera! / Recuerdo de mi tierra / Me acuerdo de mi tierra / Esa bonita bandera! / Contiene mi alma entera! / Y cuando yo me muera / Entiérrame en mi tierra!”<sup>7</sup>

7 “Pra cima esta bandeira / Levante aonde quiserem / Lembro da minha terra / Me lembro da minha terra / Essa bonita bandeira! / Contém minha alma inteira / E quando eu morrer / Me enterrem na minha terra”

(MIRANDA, HUDES, 2013).

A promessa de dar visibilidade a quem a história estava retratando foi cumprida durante a escolha do elenco. Com exceção de Benny, todos os personagens da peça possuem ascendência ou nacionalidade latino-americana e, por isso, os atores escalados para a montagem original também tinham esta característica: Karen Olivo (Vanessa) é filha de pai porto-riquenho, Mandy Gonzalez (Nina) tem ascendência mexicana, Olga Merediz (*Abuela Claudia*) nasceu em Cuba e Andréa Burns (Daniela) tem mãe venezuelana.

Essa representatividade agradou audiências latinas, pois mostrava um empenho da produção com representatividade e fidelidade às suas raízes, sendo um dos principais pontos acerca do musical. E, devido a sua importância, foi criticado quando, em dezembro de 2009, o ator Corbin Bleu foi anunciado como o novo protagonista. Ao contrário de seus colegas de elenco, ele não possuía ascendência latino-americana, sendo de família italiana-jamaicana, o que gerou debates se uma pessoa não-latina deveria interpretar o papel do jovem dominicano.

Perante críticas e infundáveis discussões, Miranda, na posição de criador do show, elaborou uma rima em resposta dizendo que todos na peça eram de diferentes lugares, que a etnia era apenas um fator e que ele mesmo não era dominicano, mas interpretou um personagem que era (BWW NEWS DESK, 2009). A explicação foge das temáticas e bandeiras levantadas na criação do musical, dando margem ao pensamento que, naquele momento, a questão étnica foi preterida depois de quase dois anos de apresentações para dar espaço a ator não-latino que traria visibilidade para a peça.

Por se tratar de um grupo muito específico, os produtores de *In The Heights* tinham receio de como seria a recepção do show, pois, historicamente, produções que traziam para o centro o que estava na periferia costumavam ter uma vida curta. O musical *The Capeman* é um exemplo claro. A peça era baseada na vida de Salvador Agrón, um garoto porto-riquenho, membro de uma gangue, crescido em Nova York e que precisou lidar com abusos na juventude, sendo preso pela morte de dois adolescentes. Mesmo com história, letras e músicas de Paul Simon, dezesseis vezes vencedor do prêmio Grammy, e tendo o cantor Marc Anthony dividindo o papel principal com o também cantor Ruben Blades, o musical foi um fracasso. *In The Heights*, assim como *The Capeman*, era focado em uma minoria, mas, diferente de seu antecessor, não tinha

nenhum ator renomado no elenco para atrair o público.

Elizabeth T. Craft (2011) afirma que com um compositor, autora e elenco latinos, o pano de fundo de uma comunidade de imigrantes e o uso de estilos musicais latinos e espanhóis, *In The Heights* enfrentaria muitas dificuldades para conseguir se manter de pé. Era difícil imaginar, ainda, que as pessoas para quem a produção era destinada fossem assistir. A audiência tradicional na temporada anterior à estreia do musical era composta 75% por caucasianos, em uma pesquisa cujas opções de etnia ainda eram negros, asiáticos, hispânico e outros (HAUSER, 2009). Perante os números, era previsto que o musical de Miranda não teria um apelo muito grande diante do demográfico tradicional nos teatros. Todavia, as previsões mostraram-se erradas:

Increasing recognition and embrace of multiculturalism accompanied shifting demographics, with a growing Latino population, in New York City and the United States as a whole. Barack Obama's presidential campaign both benefited from and propelled these currents, literally putting a face on the idea of a more progressive and diverse America.<sup>8</sup> (CRAFT, 2011, p. 53)

A atmosfera política dos Estados Unidos em 2008 era de mudança, com Barack Obama sendo um símbolo para um país mais progressista. A história pessoal de Obama com o pai negro junto à uma mãe branca e o padrasto de origem asiática davam ao então candidato *status* de unificador, alguém que transporia barreiras raciais e conseguiria união ao redor de uma ideia. Richard Zogli (2008), jornalista da revista *Time*, escreveu que *In The Heights* marcava uma mudança na Broadway e poderia, até, ser considerado o primeiro musical da era Obama, representando o novo e fazendo as pessoas acreditando que sim, elas podem – em analogia ao *slogan* “Yes, we can” do período eleitoral.

Contrariando os medos iniciais, *In The Heights* mudou a característica dos espectadores da Broadway. No relatório com as informações sobre a temporada de 2008-2009, a *Broadway League* mostrou que a temporada em questão atraiu o maior número de espectadores não-caucasianos e que o grupo de hispânicos saltou de 5,7%, entre 2007-2008, para 8,6% na temporada seguinte (HAUSER, 2009). O sucesso de público e de crítica levou a produção a ganhar diversas premiações, incluindo o prêmio Tony de Melhor Musical, Melhor Trilha Sonora, Melhor Coreografia e Melhor Orquestração. *In The Heights* também recebeu o prêmio Grammy de Melhor Álbum de Musical em 2008 e teve uma

8 “O crescente reconhecimento e aceitação do multiculturalismo acompanhou a mudança das demografias, com uma população latina em crescimento, em Nova York e nos Estados Unidos como um todo. A campanha presidencial de Barack Obama se beneficiou e impulsionou essas correntes, colocando literalmente um rosto na ideia de uma América mais progressista e diversificada”.

turnê que rodou os Estados Unidos por três anos, além de ter sido encenado em mais de dez países, como no Japão, Filipinas, Panamá, Alemanha e Brasil.

Assim como *West Side Story*, e quase todos grandes musicais de palco, *In The Heights* vai ganhar uma versão cinematográfica, com estreia mundial prevista para 2021. Intitulado no Brasil “Em Um Bairro de Nova York”, o filme continua a cumprir sua ideia de origem ao trazer um elenco composto majoritariamente por atores latinos, como Anthony Ramos, Melissa Barrera, Leslie Grace, Marc Anthony, Daphne Rubin-Vega e Olga Merediz.

#### 4 A REPRESENTATIVIDADE NA *BROADWAY*

Ainda que vendido como um espaço seguro para contar diferentes histórias, é difícil enxergar a diversidade dentro do teatro musical americano, pois ele continua a ter predominância de enredos com visões, e elencos, estadunidenses. Porém, diferentes personalidades latino-americanas deixaram sua marca na Broadway ainda em meados do século XX.

Nos chamados “musicais latinos”, grandes nomes como Desi Arnaz e Carmen Miranda eram colocados como protagonistas em produções muito bem executadas. Eles, porém, tinham que representar o estereótipo latino clássico, com sotaques exagerados, fantasias espalhafatosas e performances engraçadas (WOLLER, 2010), além de se valerem de danças sensuais para os membros da audiência. Tal retrato da mulher latina é comum não apenas no teatro, mas em diferentes mídias, constantemente pintando-as com um apetite sexual exagerado e envolvidas em situações que remetem ao sexo (RIVAS, 2017). Em *West Side Story*, isto é visto na cena *Tonight (Quintet and Chorus)*. Ao passo que os *Jets* e os *Sharks* cantam sobre a briga marcada entre eles e Tony e Maria cantam sobre a vontade de se encontrarem, Anita ganha uma estrofe que apenas ratifica estereótipos: “Anita’s gonna get her kicks / Tonight. / We’ll have our private little mix / Tonight. / He’ll walk in hot and tired, / So what? / Don’t matter if he’s tired, / As long as he’s hot”<sup>9</sup> (BERNSTEIN et al., 1966, p. 70)

A representatividade na Broadway não se limita apenas às histórias que tenham personagens latinos, até porque, se assim fosse, seria um escopo limitado. A demografia de quem está nos palcos e faz os espetáculos acontecerem em oito shows por semana, seja interpretando um personagem que se asseme-

9 “Anita vai se divertir / Essa noite / Nos vamos ter nosso encontro privado / Essa noite / Ele vai entrar lindo e cansado / E daí? / Não importa se ele estiver cansado / Contanto que esteja lindo”

lhe ao ator ou não, também é uma forma de representatividade, especialmente quando ocupa um espaço que outrora era apenas de artistas brancos e anglo-saxões. Todavia, a indústria do teatro não costuma manter dados sobre raças e etnias de seus atores. Ainda que a *Broadway League*, associação nacional da indústria do teatro da Broadway, publique anualmente dados sobre a bilheteria e informações sobre o perfil do público que enche as plateias, não há detalhes sobre aqueles que se apresentam. Em face desse vazio, Pun Bandhu, ator nascido nos Estados Unidos, mas de ascendência asiática, se reuniu com um grupo de amigos e formou a AAPAC: *Asian American Performers Action Coalition*<sup>10</sup>.

Seu principal ponto de ação é entender e averiguar dados demográficos, no âmbito racial, dentro da indústria do teatro, publicando relatórios anuais sobre a temporada prévia na Broadway. No último relatório publicado, que data a temporada de 2016-2017, mostra que apenas 29% dos papéis disponíveis na Broadway foram assumidos por atores que fazem parte de grupos minoritários (THE ASIAN AMERICAN PERFORMERS ACTION COALITION, 2019). Tal número contrasta com o apresentado na temporada anterior, quando a representatividade de grupos minoritários havia chegado a 36%, sendo considerado um recorde de diversidade na Broadway. Em um recorte mais profundo, o mesmo documento mostra que apenas 2,9% dos atores eram de ascendência latina (THE ASIAN AMERICAN PERFORMERS ACTION COALITION, 2018).

Normalmente, artistas de ascendência latina são limitados a papéis escritos especificamente para eles, em enredos em que haja personagens que vieram de algum país da América Latina. Enquanto alguns podem pensar que tal linha de raciocínio é desagradável, pois limita os atores, há também a percepção de que seguir por este caminho seja interessante. Ter mais histórias contadas exclusivamente por pontos de vista diferentes daqueles que há anos preenche os teatros é uma forma muito eficaz de manter a diversidade e fazer a Broadway continuar se atualizando com as realidades e necessidades do mundo atual.

Ainda que alguns produtores tenham receio de apostar em peças focadas em um grupo social, por acreditarem que são de nicho e, por isso, difíceis de vender ao público geral, o sucesso de *In The Heights* faz este pensamento ser posto à prova ao ser um musical escrito por porto-riquenhos, sobre uma comunidade latina, protagonizado por atores que possuíam ascendência latino-americana e que foi um sucesso de bilheteria. Existe, hoje, um clamor por

---

<sup>10</sup> Coalizão de Ação de Artistas Asiáticos-Americanos

peças, filmes ou séries com temáticas latino-americanas porque o que esta audiência quer é se enxergar naquelas produções, buscando incessantemente uma representatividade.

## 5 O *SOFT POWER* ESTADUNIDENSE

Dentro das Relações Internacionais, há a ideia de que um ator político pode atrair e convencer outros atores a quererem ou acreditarem no mesmo que eles sem utilizar da coerção ou de forças militares, fazendo uso apenas de elementos culturais ou ideológicos. Esse conceito chama-se *soft power* e foi cunhado por Joseph Nye, fazendo oposição ao *hard power*. Enquanto este último se relaciona ao uso de recursos militares e sanções econômica como forma de projeção de poder, o *soft power* opta pela cooptação à coerção (NYE, 2004).

Nye (2004) divide o conceito em três diferentes recursos: a cultura, política externa e valores políticos de um país. O primeiro diz respeito ao uso da cultura em países onde seus valores serão atrativos e funciona melhor quando as políticas e a visão passada tendem à universalidade, com ideias compartilhadas por formarem laços de atração via um sentimento de familiaridade. Já a política externa funciona como meio de *soft power* quando o ator consegue se projetar como autoridade moral e legítima, encarada pelo sistema internacional como algo a ser respeitado. Se o poder de um país é visto como legítimo, há menos chance de uma resistência global àquilo que será proposto e “if a country’s culture and ideology are attractive, others more willingly follows”<sup>11</sup> (NYE, 2004, p. 10). No tangente aos valores políticos, eles se relacionam acerca do que lhes compete tanto no seu próprio país quanto no exterior, especialmente através de medidas como a diplomacia pública ou a diplomacia bilateral e multilateral. É importante levar esta parte em consideração haja vista que políticas restritas a interesses internos, arrogantes ou hipócritas podem atrapalhar ganhos no *soft power* (NYE, 2004).

Neste contexto, um dos principais utilizadores do *soft power* são os próprios Estados Unidos, sendo poderosos por conseguirem “inspire the dreams and desires of others, thanks to the mastery of global images through films and television [...]”<sup>12</sup> (VEDRINE, MOISI, 2001 *apud* NYE, 2004). E é justamente por este domínio global, utilizando o entretenimento de forma comercial, que o

11 “Se a cultura e ideologia de um país forem atrativas, os outros estarão mais dispostos a seguir”

12 “Inspira os sonhos e desejos dos outros, graças ao domínio de imagens globais através de filmes e televisão [...]”

país consegue transmitir seus valores de liberdade, individualismo, pluralidade e mobilidade.

O ideário do *American way of life* foi difundido pelo globo após as duas guerras mundiais como a melhor forma de viver sua vida, ainda que você não fosse um cidadão americano. Dentro da “forma americana de se viver”, tinha-se o apelo às artes, transformando a Broadway em um mecanismo de *soft power*, sendo um forte marco cultural nos Estados Unidos com ostensivo prestígio. Junto a isso, também temos o fato de a arte e a indústria cultural serem elementos centrais para a construção do poder de grandes potências dentro do sistema internacional (ZAMORANO, 2016), difundindo estereótipos sobre outros grupos e visões de mundo que se tornam parte do senso comum.

Ocupando a posição de maior economia do mundo e, conseqüentemente, de país mais poderoso (MOST POWERFUL COUNTRIES, 2020) os Estados Unidos transmitem suas crenças com facilidade, sendo ouvidos e recebendo atenção a cada vez que discursam. Gulati-Partee e Potapchuk (2014) afirmam que a maioria das instituições do país abraçam formas de funcionamento e padrões comportamentais inquestionáveis e dominantes, definindo o que é “normal”, “profissional” e, até mesmo, o que é “bom”. Isto já é intrínseco a eles, considerando tudo que foge dos seus padrões tradicionais como negativo ou inferior. Dessa forma, a correlação entre latinos e adjetivos pejorativos é um reflexo da percepção estadunidense sobre a comunidade latina.

Ao longo dos anos, com a manutenção dessa crença, esta visão corrompida tornou-se argumento para justificar agressões e humilhações diárias. Produções musicais como os “musicais latinos” citados anteriormente, trouxeram consigo, junto ao sucesso, mais motivos para ofensas. Ao participar do musical *Sons n’ Fun* em 1941, Carmen Miranda possuía o solo *Manuelo*, canção cuja letra trazia, de forma debochada, sons, a imitação do sotaque que estrangeiros, principalmente vindo dos países da América Latina, tinham quando falavam inglês.

É notável o significado de uma mulher que representava o Brasil subir ao palco de um dos maiores teatros de Nova York e ser a personificação da “latina que não sabe falar um novo idioma”, e taxada como menor do que quem fala a língua fluente. Esta era uma clara demonstração de poder, com um discurso específico sobre o indivíduo latino, no caso, ser menos inteligente, era difundido por quem, supostamente, era “superior” a ele.

Analisemos o caso da canção *America*, de volta à *West Side Story*. Ela transmite a ideia do *American way of life*, usando os interlocutores latinos para dar maior credibilidade a aquilo que está sendo dito. Os versos cantados em uníssono por Anita e suas amigas, que assumem o papel de defensoras do estilo de vida estadunidense, afirmam que a vida nos Estados Unidos é melhor pois ali elas possuem confortos, pisos que cobrem toda a parede e maçanetas em suas portas, detalhes que, ao que parece, não tinham em Porto Rico. Além disso, também afirmam que a vida oferecida ali é tão superior à que possuíam em seu país natal, que chegará um dia em que todos já terão se mudado para lá (BERNSTEIN et al., 1966, p. 44-45).

O uso do entretenimento para promover a superioridade é uso clássico do *soft power*, podendo ser encaixado dentro da subcategoria de “cultura” de Nye. Utilizar a Broadway para difundir pontos de vista é algo inteligente já que os musicais ali encenados “tornaram-se formas enormemente influentes da cultura americana” (SHEFTER, 1993, p.10).

Um outro exemplo do teatro como *soft power* é a visita de Lin-Manuel Miranda à Casa Branca em 2009, um ano após a estreia de *In The Heights*. Ele foi convidado para participar do evento *An Evening of Poetry, Music and The Spoken Word*, oferecido pelo então presidente Barack Obama e a primeira-dama Michelle Obama. A ideia da cerimônia era, de acordo com o site oficial da Casa Branca, mostrar como o diálogo era importante para eles como estadunidenses e seres humanos (LEE, 2009). A mensagem que se queria passar reforçava a noção de que o governo Obama daria espaço e ouviria quem, na maior parte do tempo, não possuía o microfone. Com a participação de Miranda, Obama reforçava seu projeto político de aproximação às minorias, dando-lhes, de maneira literal, voz e chances de ocupar os holofotes e falarem sobre suas vivências.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, podemos concluir que a figura latino-americana se transmutou positivamente ao longo dos anos em que foi representada nos palcos da Broadway. Se no início do século XX tínhamos personagens cujas características resumiam-se em rótulos negativos, como Bernardo, o líder violento em uma gangue, ou Anita, a mulher extremamente sexy e feroz, hoje já existem produ-

ções em que seus personagens latinos possuem maior profundidade, com narrativas e desejos próprios, como Nina e seu sonho de se formar na faculdade ou Vanessa e sua vontade de se mudança em sua vida, em *In The Heights*.

As novas formas de representar a comunidade latina não limitam sua influência às horas de espetáculo, ultrapassando as portas dos teatros e, também, fronteiras territoriais. Os ideais e as visões ali apresentados são popularizados pelo globo, transmitindo mensagens e formas de verdade para outros grupos de pessoas. Este *soft power*, no passado, ajudou a perpetuar no imaginário mundial a visão dos homens latinos como pessoas perigosas e das mulheres como objetos sexuais.

Hoje, porém, a cultura latina é vista e considerada como memorável, tendo extrema influência positiva nos países não-latinos. A popularização do ritmo *reggaeton*, a produção de filmes multipremiados sobre histórias latino-americanas, como a animação *Viva – A Vida é Uma Festa*, vencedora de dois Oscars, ou *Roma*, o também premiado drama mexicano de Alfonso Cuarón.

O caminho, mesmo que tortuoso, aberto por *West Side Story* e cimentado por *In The Heights* resultou em uma chance de produzirem novos musicais com protagonismo latino, dando, hoje, uma caracterização positiva à eles. E isto, conseqüentemente, auxilia na mudança, e manutenção desta mudança, na forma como pessoas latino-americanas são vistas.

## REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, L. et al. **West Side Story**: A Musical. 10 ed. Nova York: Random House, 1966.

BWW NEWS DESK. Lin Manuel Miranda rhymes his Corbin Bleu endorsement on BWW's message boards. **Broadway World**. 2009. Disponível em: <https://www.broadwayworld.com/article/LinManuel-Miranda-Rhymes-His-Corbin-Bleu-Endorsement-on-BWWs-Message-Boards-20091209>. Acesso em: 16 de maio de 2020.

CEREJIDO, A.; MONTALVO, J; VIAGAS, R. **The Breakdown**: A Tale of Two Musicals. 2018. Podcast. Disponível em: <https://www.latinousa.org/2018/09/21/twomusicals/>. Acesso em: 29 de março de 2020.

CRAFT, E. T. "Is this what it takes just to make it to Broadway?!": Marketing In the Heights in the twenty-first century. **Studies in Musical Theatre**, v. 5, n. 1, p. 49-69, 2011.

DELGADO, T. The Great Puerto Rican Migration—and West Side Story. **Lyric Opera of Kansas City**. 2018. Blog. Disponível em: <https://kcoopera.org/the-great-puerto-rican-migration-and-west-side-story/>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

DAVINSON, P. Lolita Lebrón: Puerto Rican nationalist who launched an armed attack on the US House of Representatives. **The Independent**. Londres, 5 de agosto de 2010. Obituaries. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/lolita-lebr243n-puer>

to-rican-nationalist-who-launched-an-armed-attack-on-the-us-house-of-2043382.html. Acesso em: 14 de maio de 2020.

GULATI-PARTEE, G.; POTAPCHUK, M. Paying Attention to White Culture and Privilege: A Missing Link to Advancing Racial Equity. **The Foundation Review**, Allendale Charter Township, v. 6, n. 1, p. 25-38, 2014.

HAUSER, K. **The Demographics of the Broadway Audience**: 2008–2009, Nova York: The Broadway League, setembro de 2009.

IN THE HEIGHTS: CHASING BROADWAY DREAMS. **Great Performances**. Nova York, PBS, 27 de maio de 2009. Programa de TV.

LEE, J. Poetry, Music and Spoken Word. **The White House**. Washington, DC., 12 de maio de 2009. Disponível em <https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2009/05/12/poetry-music-and-spoken-word>. Acesso: 14 de maio de 2020.

MELÉNDEZ, E. **Sponsored Migration**: The State and Puerto Rican Postwar Migration to the United States. Columbus: Ohio State University Press, 2017.

MIRANDA, Lin-Manuel; HUDES, Quiara. A. **In The Heights**: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical. Montclair: Applause Theatre & Cinema Books, 2013.

MOST POWERFUL COUNTRIES. **US News**. 2020. Disponível em <https://www.usnews.com/news/best-countries/power-rankings>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

NYE, Joseph S. **Soft Power**: The Means to Success in World Politics. Nova York: PublicAffairs, 2004

RIVAS, A. E. Q.; SAENZ, B. Pop Goes La Cultura: American Pop Culture's Perpetuation of Latino Paradigms and Stereotypes. **Ursidae**: The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado. Greeley, v. 6, n. 3, p. 1-22, 2017.

RORKE, Robert. How Broadway got the nickname 'The Great White Way' in 1880. **New York Post**. Nova York, 6 de julho de 2018, Entertainment. Disponível em <https://nypost.com/2018/07/06/how-broadway-got-the-nickname-the-great-white-way-in-1880/>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

RUSK, H. A. The Facts Don't Rhyme; An Analysis of Irony in Lyrics Linking Puerto Rico's Brezes to Tropic Diseases. **The New York Times**. Nova York, 29 de set. de 1957, p. 83.

SHEFTER, Martin. **Capital of the American Century**: The National and International Influence of New York City. Nova York: Russel Sage Foundation, 1993

THE ASIAN AMERICAN PERFORMES ACTION COALITION. **Ethnic Representation On New York City Stages**: 2015–2016. Nova York, janeiro de 2018. Disponível em: [http://www.aapac-nyc.org/uploads/1/1/9/4/11949532/aapac\\_2015-2016\\_10year\\_report.pdf](http://www.aapac-nyc.org/uploads/1/1/9/4/11949532/aapac_2015-2016_10year_report.pdf). Acesso em: 15 de abril de 2020.

THE ASIAN AMERICAN PERFORMES ACTION COALITION.: 2016–2017. Nova York, março de 2019. Disponível em: [http://www.aapacnyc.org/uploads/1/1/9/4/11949532/aapac\\_2016-2017\\_report.pdf](http://www.aapacnyc.org/uploads/1/1/9/4/11949532/aapac_2016-2017_report.pdf). Acesso em: 15 de abril de 2020.

WOLLER, M. B. **A Place For West Side Story (1961)**: Gender, Race, And Tragedy In Hollywood's Adaptation. 2010. 112f. Tese de Mestrado – Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, 2010.

ZAMORANO, M. M. Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft Power Theory. **Culture Unbound**, Linköping, v. 8, n. 2, p. 165-186, 2016.

ZOGLIN, R. Life After RENT. **Time**. Nova York, 29 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1718572-1,00.html>. Acesso em: 07 de maio de 2020.