

# **CIÊNCIAS SOCIALMENTE APLICÁVEIS E HUMANIDADES:**

## **SABERES, PRÁTICAS E HORIZONTES DE INVESTIGAÇÃO**

**JESÚS RIVAS GUTIÉRREZ**  
(ORGANIZADOR)

**VOL IV**



**EDITORA  
ARTEMIS**  
2026

# **CIÊNCIAS SOCIALMENTE APLICÁVEIS E HUMANIDADES:**

## **SABERES, PRÁTICAS E HORIZONTES DE INVESTIGAÇÃO**

**JESÚS RIVAS GUTIÉRREZ**  
(ORGANIZADOR)

**VOL IV**



**EDITORA  
ARTEMIS**  
2026



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição-Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores.

Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

|                          |                                                                    |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| <b>Editora Chefe</b>     | Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira |
| <b>Editora Executiva</b> | M. <sup>a</sup> Viviane Carvalho Mocellin                          |
| <b>Direção de Arte</b>   | M. <sup>a</sup> Bruna Bejarano                                     |
| <b>Diagramação</b>       | Elisangela Abreu                                                   |
| <b>Organizador</b>       | Prof. Dr. Jesús Rivas Gutiérrez                                    |
| <b>Imagem da Capa</b>    | gropgrop/123RF                                                     |
| <b>Bibliotecário</b>     | Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422                               |

#### Conselho Editorial

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”*, Cuba  
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil  
Prof. Dr. Agustín Olmos Cruz, *Universidad Autónoma del Estado de México*, México  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Júlia Viamonte, Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), Portugal  
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano*, Peru  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Ester Mallmann Centenaro, Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla*, Espanha  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Pimentel, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cirila Cervera Delgado, *Universidad de Guanajuato*, México  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Padovesi Fonseca, Universidade de Brasília-DF, Brasil  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil  
Dr. Cristo Ernesto Yáñez León – New Jersey Institute of Technology, Newark, NJ, Estados Unidos



Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid*, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dina Maria Martins Ferreira, *Universidade Estadual do Ceará*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edith Luévano-Hipólito, *Universidad Autónoma de Nuevo León*, México

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*, Portugal

Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo (USP)*, Brasil

Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, México

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste*, Argentina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca*, Espanha

Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República*, Uruguay

Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara*, México

Prof. Dr. Fernando Hitt, *Université du Québec à Montréal*, Canadá

Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona*, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela Gonçalves, *Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP)*, Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Galina Gumovskaya – *Higher School of Economics*, Moscow, Russia

Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, *Universidade Federal do Triângulo Mineiro*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis*, Argentina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina

Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, *Instituto Politécnico da Guarda*, Portugal

Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina

Prof. Dr. Guillermo Julián González-Pérez, *Universidad de Guadalajara*, México

Prof. Dr. Håkan Karlsson, *University of Gothenburg*, Suécia

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lúcia Tescarollo Dias, *Universidade São Francisco*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura*, Peru

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina

Prof. Dr. Ivan Amaro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Brasil

Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío*, Chile

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivânia Maria Carneiro Vieira, *Universidade Federal do Amazonas*, Brasil

Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, *University of Miami and Miami Dade College*, Estados Unidos

Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha

Prof. Dr. João Manuel Pereira Ramalho Serrano, *Universidade de Évora*, Portugal

Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, *UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros*, Brasil

Prof. Dr. Jorge Ernesto Bartolucci, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México

Prof. Dr. José Cortez Godinez, *Universidad Autónoma de Baja California*, México

Prof. Dr. Juan Carlos Cancino Diaz, *Instituto Politécnico Nacional*, México

Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha

Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia



Prof. Dr. Juan Manuel Sánchez-Yáñez, *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, México

Prof. Dr. Juan Porras Pulido, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México

Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*, Brasil

Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, *Universidade Estadual Paulista (UNESP)*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúvia do Carmo, *Universidade Federal de Goiás*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciane Spanhol Bordignon, *Universidade de Passo Fundo*, Brasil

Prof. Dr. Luis Fernando González Beltrán, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México

Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha

Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodriguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha

Prof. Dr. Manuel Simões, *Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto*, Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia de Souza Luz Freitas, *Universidade Federal de Itajubá*, Brasil

Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, *Universidade Estadual Paulista (UNESP)*, Brasil

Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, *Universidade Federal de Sergipe*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margarida Márcia Fernandes Lima, *Universidade Federal de Ouro Preto*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> María Alejandra Arecco, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida José de Oliveira, *Universidade Federal da Bahia*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carmen Pastor, *Universitat Jaume I*, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria da Luz Vale Dias – *Universidade de Coimbra*, Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Céu Caetano, *Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, *Universidade Federal do Maranhão*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Graça Pereira, *Universidade do Minho*, Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Gracinda Carvalho Teixeira, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> María Guadalupe Vega-López, *Universidad de Guadalajara*, México

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia Pato, *Instituto Politécnico de Viseu*, Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana*, Cuba

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mauriceia Silva de Paula Vieira, *Universidade Federal de Lavras*, Brasil

Prof. Dr. Melchor Gómez Pérez, *Universidad del Pais Vasco*, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ninfa María Rosas-García, *Centro de Biotecnología Genómica-Instituto Politécnico Nacional*, México

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Odara Horta Boscolo, *Universidade Federal Fluminense*, Brasil

Prof. Dr. Osbaldo Turpo-Gebera, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Vasconcelos Almeida, *Universidade Federal de Lavras*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Arcoverde Cavalcanti, *Universidade do Estado da Bahia*, Brasil

Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, *Universidade Federal do Pará*, Brasil

Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, *Universidade Federal do Piauí*, Brasil

Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, *Universidade Federal do Piauí*, Brasil

Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, *Universidade Federal de Uberlândia*, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Solange Kazumi Sakata, Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN)- USP, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Stanislava Kashtanova, *Saint Petersburg State University*, Russia

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Álvarez Otero – Universidad de Oviedo, Espanha

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal

Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil

Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

Prof. Dr. Xosé Somoza Medina, *Universidad de León*, Espanha

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

C569 Ciências socialmente aplicáveis e humanidades [livro eletrônico] :  
saberes, práticas e horizontes de investigação IV / organização  
de Jesús Rivas Gutiérrez. – 1. ed. – Curitiba, PR : Editora  
Artemis, 2026.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Edição bilingue

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-81701-94-9

DOI 10.37572/EdArt\_270326949

1. Sustentabilidade – Aspectos sociais. 2. Diversidade cultural.  
3. Justiça social – Perspectivas contemporâneas. 4. Transformação  
digital – Impactos sociais. 5. Humanidades aplicadas – Pesquisa  
interdisciplinar. I. Gutiérrez, Jesús Rivas.

CDD 300

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**



Editora Artemis

Curitiba-PR Brasil

[www.editoraartemis.com.br](http://www.editoraartemis.com.br)

e-mail: [publicar@editoraartemis.com.br](mailto:publicar@editoraartemis.com.br)

## PRÓLOGO

El Volumen IV de la colección ***Ciencias Socialmente Aplicables y Humanidades: Saberes, Prácticas y Horizontes de Investigación*** amplía el diálogo político e interdisciplinario al reunir estudios que exploran las relaciones entre economía, cultura, sociedad, territorio y dinámicas contemporáneas, ofreciendo una visión plural y crítica de las transformaciones sociales en distintos momentos y contextos.

El primer eje, política, economía y seguridad internacional, presenta varios análisis orientados a las relaciones geopolíticas, los procesos de integración regional y las estrategias para enfrentar fenómenos complejos, como el crimen organizado y conflictos territoriales. Los trabajos evidencian las tensiones y reconfiguraciones del escenario internacional contemporáneo, destacando la importancia de la inteligencia estratégica y la cooperación entre naciones.

En el eje cultura, arte y comunicación, los estudios abordan manifestaciones culturales y artísticas en sus múltiples expresiones, desde fiestas populares y producciones musicales hasta análisis de la cultura visual y de los medios de comunicación. Las investigaciones destacan el papel del arte y la comunicación en la construcción de identidades, en la circulación de discursos y en la formación de imaginarios sociales, articulando tradición y contemporaneidad en diversos contextos culturales y nutricionales.

El tercer eje, turismo, territorio y patrimonio, reúne investigaciones que exploran la relación entre cultura, identidad y desarrollo territorial, con énfasis en prácticas turísticas y gastronómicas. Los trabajos ponen de relieve el potencial del turismo como motor de valorización cultural y económica, evidenciando la importancia de enfoques sostenibles y sensoriales en la promoción de los territorios.

Por último, el eje salud, sociedad y derechos contemporáneos presenta reflexiones sobre cuestiones sociales urgentes, como el derecho a condiciones dignas de vida, las dinámicas de la salud mental y las experiencias de grupos históricamente marginados. Las contribuciones evidencian las intersecciones entre salud, trabajo, desigualdad y derechos, proponiendo lecturas críticas y contextualizadas de la realidad social.

Al reunir estos diferentes ejes, el Volumen IV reafirma el compromiso con un enfoque interdisciplinario y sensible a las múltiples dimensiones de la experiencia humana. La obra invita al lector a reflexionar sobre los desafíos contemporáneos desde diversas perspectivas, contribuyendo al fortalecimiento del pensamiento crítico y a la construcción de horizontes de investigación cada vez más amplios.

**Jesús Rivas Gutiérrez**

SUMÁRIO

POLÍTICA, ECONOMIA E SEGURANÇA INTERNACIONAL

**CAPÍTULO 1..... 1**

LA PUGNA POR LA PREEMINENCIA ENTRE RUSIA Y LA OTAN EN EL ESCENARIO UCRANIANO AL COMIENZO DE LA GUERRA

Javier Fernando Luchetti

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269491](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269491)

**CAPÍTULO 2.....17**

LA INTELIGENCIA ESTRATÉGICA COMO HERRAMIENTA CONTRA EL CRIMEN ORGANIZADO. UNA REVISIÓN DE LITERATURA

Juan Carlos Pillihuaman Huamani

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269492](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269492)

**CAPÍTULO 3..... 41**

EL PROCESO DE INTEGRACIÓN MÉXICO / ESTADOS UNIDOS: DINÁMICA DEL TERRITORIO Y EL ESPACIO HACIA LA CONFORMACIÓN DE UNA REGIÓN INTERMEDIA

Miguel Angel Vázquez Ruiz

Carmen O. Bocanegra Gastelum

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269493](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269493)

CULTURA, ARTE E COMUNICAÇÃO

**CAPÍTULO 4..... 61**

UN SOPLO DE AIRE FRESCO: LA FIESTA GRANDE DE CHIAPA DE CORZO Y LOS PARACHICOS TRAS LA PANDEMIA DE COVID-19

Emiliano Gallaga

María Celia Báez

Berislav Andrić

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269494](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269494)

**CAPÍTULO 5..... 81**

DITADURA MILITAR, CANÇÕES E SONS NO BRASIL PÓS-1964: O GRUPO DE TEATRO OPINIÃO EM CENA

Kátia Rodrigues Paranhos

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269495](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269495)

**CAPÍTULO 6..... 99**

STRAVINSKI Y PROKÓFIEV, MÚSICA Y MASCULINIDAD EN EL BALLET RUSO

Laura Elizabeth Espindola Mata

Eduardo Núñez Rojas

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269496](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269496)

**CAPÍTULO 7 ..... 113**

THE VISUAL REGIME OF REVOLUTIONARY PRINT: TYPOGRAPHY AND THE FORMATION OF VIETNAM'S PUBLIC SPHERE (LATE 19TH CENTURY-1954)

Hyungkuk Ryu

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269497](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269497)

**CAPÍTULO 8.....134**

REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE RIESGOS NUTRICIONALES EN EL PACKAGING: UN ESTUDIO EUROPA-BRASIL

Noemí Candil Blas

Manuel Montes Vozmediano

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269498](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269498)

**TURISMO, TERRITÓRIO E PATRIMÔNIO**

**CAPÍTULO 9..... 144**

A AMÊNDOA COMO ELEMENTO GASTRONÓMICO E IDENTITÁRIO DE POTENCIAL TURÍSTICO EM TERRITÓRIOS DE BAIXA DENSIDADE: VILA NOVA DE FOZ CÔA E FIGUEIRA DE CASTELO RODRIGO

Lídia Gonçalves Aguiar

Mónica Lissa Ferreira

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_2703269499](https://doi.org/10.37572/EdArt_2703269499)

**CAPÍTULO 10.....162**

A BEIRA INTERIOR E UM TURISMO SENSORIAL ATRAVÉS DA GASTRONOMIA E VINHOS: O DISTRITO DA GUARDA COMO CASO DE ESTUDO

Lídia Gonçalves Aguiar

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_27032694910](https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694910)

**SAÚDE, SOCIEDADE E DIREITOS CONTEMPORÂNEOS**

**CAPÍTULO 11.....178**

VIDA DIGNA PARA TODOS ¿UN SUEÑO IMPOSIBLE? UNA CONSTRUCCIÓN JURÍDICO-SOCIAL DE SUS ALCANCES Y CONTENIDO EN MÉXICO

Amalia Patricia Cobos Campos

Claudia Patricia González Cobos

Roberto Aude Díaz

César David Hermosillo Saucedo

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_27032694911](https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694911)

**CAPÍTULO 12 ..... 188**

PERSPECTIVAS Y NARRATIVAS SOBRE LA SALUD MENTAL ENTRE AFRODESCENDIENTES EN ECUADOR

Patricio Trujillo-Montalvo

Catalina Rivadeneira-Suárez

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_27032694912](https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694912)

**CAPÍTULO 13..... 198**

MOBBING Y TRASTORNO DE ANSIEDAD SOCIAL: SALUD MENTAL, SUBJETIVIDAD Y VIOLENCIA LABORAL EN CONTEXTOS ORGANIZACIONALES

Rocío Fuentes Valdivieso

 [https://doi.org/10.37572/EdArt\\_27032694913](https://doi.org/10.37572/EdArt_27032694913)

**SOBRE O ORGANIZADOR.....208**

**ÍNDICE REMISSIVO .....209**

## CAPÍTULO 5

### DITADURA MILITAR, CANÇÕES E SONS NO BRASIL PÓS-1964: O GRUPO DE TEATRO OPINIÃO EM CENA<sup>1</sup>

Data de submissão: 15/01/2026

Data de aceite: 03/02/2026

**Kátia Rodrigues Paranhos**

Doutora em História Social pela  
Universidade Estadual de  
Campinas (Unicamp)

Professora do Programa de  
Pós-graduação em História da  
Universidade Federal de  
Uberlândia/UFU

Bolsista produtividade em  
pesquisa do CNPq e do

Programa Pesquisador Mineiro  
da Fapemig

<https://orcid.org/0000-0002-1974-1197>

**Resumo:** Este texto aborda a importância histórica do Grupo de Teatro Opinião (1964-1980) e dos seus espetáculos como expressão política de resistência à ditadura militar no Brasil. Na esteira disso, focalizo de que forma a utilização do discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar

espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. Enfatizo como características fundamentais desse teatro musicado a mistura de tradições culturais e a produção/criação artística dos atores/cantores. Daí a pertinência da discussão sobre o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca ao espetáculo teatral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grupo de Teatro Opinião; sons; encenação.

**MILITARY DICTATORSHIP, SONG, AND SOUND IN POST-1964 BRAZIL: THE OPINIÃO THEATER GROUP ON STAGE**

**ABSTRACT:** This text addresses the historical importance of the Opinião Theater Group (1964-1980) and its performances as political expressions of resistance to the Brazilian military dictatorship. Accordingly, I focus on how using musical discourse affects the audience not only through sound parameters, but also through its ability to suggest images and invent spaces and places by creating scenic-dramatic figurations. I highlight as the crucial characteristics of this musical theater the mix of cultural traditions and actors/singers' artistic production/creation. Thus, it is relevant to discuss the counterpoint between musical and plastic languages in the composition of the polyphony that is inherent to theatrical performance.

**KEYWORDS:** Opinião Theater Group; sounds; staging.

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada, em 2025, no II Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología realizado em Lima, e contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Programa Pesquisador Mineiro/PPM, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

## 1. TEATRO E MÚSICA

A experiência do teatro musicado no Brasil conheceu uma de suas fases mais férteis durante as décadas de 1960 e 1970. Nesses anos, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder de modo crítico ao regime militar instaurado em 1964. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais capazes de envolver o público. Os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica, deixando lições estéticas às quais se pode voltar hoje, entre elas as estratégias épicas, isto é, as narrativas (a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso. Como a atividade musical dialoga com outros campos do fazer artístico, trata-se, portanto, de compreender o “fato música” como uma “colcha” extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais. Estas variam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, técnica e arte, ideologia e política, e comportam relações que se exprimem dentro e “fora” do fenômeno musical. Daí o interesse em analisar três montagens do Grupo Opinião, a junção da música e do teatro, como expressões de engajamento e de intervenção sonora que fluíam nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

### **“Eu não mudo de opinião”**

No Brasil pós-golpe militar de 1964 o ambiente de tensão instaurado acirrou antagonismos de toda ordem que se espalharam pelos campos sociais, políticos e culturais. O teatro se destaca nesse contexto por se organizar em posição de luta contra o regime, mantendo assim uma postura militante. Na época, o grupo de artistas que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal (COSTA et al., 1965, s./p). O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião (NEVES, 1987, p. 58). Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. “Uma das atividades do

CPC era fazer teatro político de rua, como o *Auto do cassete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo Opinião” (FERREIRA GULLAR, 2006a, p. 33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais (CASTRO, 2004, p. 85). Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de “canções funcionais” (HOBBSAWM, 1991, p. 52) e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do “popular” e do “nacional”, abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava “novos lugares da memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)” (CONTIER, 1998, p. 20). Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos “atores” que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Meu nome é João Batista Vale. [...] Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. [...] Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver (VALE apud COSTA et al., 1965, p. 19).

Meu nome é José Flôres de Jesus. [...] Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música: o samba – “A voz do morro”. Ai ele teve mais de 30 gravações. [...] O dinheiro que ganhei deu pra comprar uns móveis de quarto estilo francês

e comi três meses carne. Dava pra ir à feira nos domingos e trazer cesta cheia de compras (ZÉ KÉTI apud COSTA et al., 1965, p. 19-20).

Meu nome é Nara Lofego Leão. [...] Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (LEÃO apud COSTA et al., 1965, p. 20).

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que nos CPCs o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo e assim atingir a tão utópica revolução social. Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do Opinião, como Vianinha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 54-55) no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 23-24).

Mas não só a união de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. A respeito disso, comenta Augusto Boal: “Eu queria que escutassem não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!” (BOAL, 2000, p. 226).

Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso –

exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina (“Vambora anda/ Que a chuva não chegou/ Borandá/ Que a terra já secou/ Borandá/ Já fiz mais de mil promessas/ Rezei tanta oração/ Deve ser que eu rezo baixo/ Pois Meu Deus não me ouviu, não/ É borandá, etc/ Vou me embora, vou chorando” apud COSTA et al., 1965, p. 28-29). Em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, em parceria com Zé Cândido, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham.

Incluir o(s) marginalizado(s) na cena teatral brasileira não foi um mérito exclusivo do *show*. Basta lembrar de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o *Show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam unidos por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade.

Vários autores preocupados com a situação pós-golpe refletiram acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles podemos mencionar Maria Helena Kühner e Helena Rocha, que examinam a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida é possível vislumbrar, uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos, loucos [...] que viveram a geração da utopia” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira manifestação de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.

Um exemplo disso era a utilização da música regional, tão presente na constituição do *show* Opinião. O conteúdo dessas representações transita entre o público e o privado, mostrando as mazelas da vida individual do trabalhador e do ambiente ao seu redor. Uma vez identificada essa fagulha de inconformismo, o público do teatro, ali, diante do palco, tem a oportunidade de “retomar a posse de si mesmo, de reencontrar o próprio nome (‘Eu sou’), de situar-se no plano social (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 69).

Logo, por meio desse acontecimento cênico, visualiza-se um leque de possibilidades dado pelas representações culturais. O teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como meio de encenação da realidade na qual se encontra, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais. Destaco, aqui, alguns trechos de duas músicas do espetáculo, que em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião”. Na segunda, “Carcará”, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come” (apud COSTA et al., 1965, p. 41-42).

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro. Para Dias Gomes, “a plateia que ia assistir ao *Show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo” (DIAS GOMES, 1968, p. 11).

O *show* não foi unanimidade de crítica. Nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*, em especial, o jornalista e crítico de teatro Paulo Francis observa que

qualquer protesto é útil [...] pois, desde 1º de abril, o país parece imerso em catatonia, precisando de ser sacudido. Mas *Opinião*, quando chega ao público, pelos intérpretes e a música, nada contém de indutivo à ação política. Basta-se a si próprio, é muito agradável [...]. Mas daí a considerá-lo como um evento político vai uma certa distância, pois, nesse terreno, o espetáculo nunca sai do *Kindergarten* sentimental da esquerda brasileira” (FRANCIS, 1965, p. 215-216).

Para José Ramos Tinhorão, no texto “Um equívoco de ‘Opinião’”, de 1966, o *show* pode ser entendido como uma das “criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões” (TINHORÃO, 1997, p. 86). Porém, na apreciação de Gullar, o *show* musical era “bem-humorado, engraçado, irreverente, que colocava as questões políticas, mas de uma maneira muito discreta”

todo mundo percebia, mas a censura não percebeu o quê tava sendo colocado ali, quando ela se deu conta, já era tarde porque o espetáculo tinha se tornado um sucesso [...] o teatro vendia ingressos, lotações inteiras com um mês de antecedência, então a ditadura não tinha coragem de proibir o espetáculo que tinha tamanha popularidade, mas eles aprenderam a lição e a partir daí eles começaram a censurar outras peças (FERREIRA GULLAR apud COUTINHO, 2011, p. 156).

## 2. “O TEATRO, QUE BICHO DEVE DAR?”

Depois do sucesso do *show* Opinião, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo *Liberdade, liberdade*, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes (1965). Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. Não obstante, nesse caso, o espetáculo é proibido. Por conta disso o Grupo Opinião lança o *show* musical *Samba pede passagem*, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência (DORIA, 1975, p. 174-177).

No dia 9 de abril de 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro, e conquista os prêmios Molière e Saci. É interessante frisar que o “bicho” dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes:

Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...]

Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de cinquenta, quando um surto de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas.

[...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o conseqüente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fiéis ao nosso povo e ao nosso tempo (DIAS GOMES apud VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, s./p).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto da compadecida*), supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a “engenhosidade popular” é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem “um voto de confiança no povo brasileiro”, como dizem no prefácio da peça, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?”:

O bicho é também um voto de confiança no povo brasileiro porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando [...].

O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido à nossa

irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse (VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, s./p).

No mesmo prefácio, os autores elencam as razões políticas, artísticas e ideológicas para a produção do “bicho”. As primeiras dizem respeito à necessidade de resistência pós-golpe. As razões artísticas e ideológicas localizam as fontes da peça na literatura popular (literatura de cordel) e em Brecht:

Pretendemos no Bicho – usando versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, golpes de teatro, lirismo, comédia “mad”, melodrama – criar um corpo artístico e cultural onde repercuta a extraordinária riqueza da existência humana. [...] Talvez o excesso de festa e de vitalidade seja uma maneira de responder à ausência de festa e vitalidade em que vive o país. As razões que estamos alinhando: políticas, artísticas, ideológicas, somente se separam para exposição. Na realidade, vivem juntas (VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, s./p).

A peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a, funcionando, em alguns momentos, como comentário da ação, fechamento de uma sequência, apresentação dos personagens, além de atuar como elemento de ligação entre as cenas. Patrice Pavis, noutro contexto, considera que a música, na encenação teatral, pode ser utilizada para preencher várias funções:

Criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é então um “remédio de conforto”.

[...]

Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível.

Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário (PAVIS, 2008, p. 133).

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai (“seu olhar de aço/ já é quase o corte/ por onde em teu corpo/ vai entrar a morte” apud VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, p. 73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais (“Tome, tome, tome, tome, paulada/ Tome, tome, tome, tome, paulada/

Está na roda, aguento, não pule nem nada/ Não venha de banda jogar perna trançada” apud VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, p. 109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia.

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observa que os integrantes do Opinião procuravam

o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver (OLIVEIRA apud RIDENTI, 2014, p. 135).

Para Yan Michalski, numa crítica no *Jornal do Brasil*, em 1966, o “bicho” era uma “salada gostosíssima”:

Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell'arte*, comédia à la Feydeau, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoava demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].

Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião e Liberdade, liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade (MICHALSKI, 2004, p. 59-62).

No entanto, a despeito de a peça ser um sucesso de crítica e de público (WOLFF, 1966, D'AVERSA, 1966 e PRADO, 1987, não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como “um tratamento romântico da malandragem” e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: “a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência” (MACIEL, 1966, p. 295). Para Luiz Carlos Maciel, o “bicho” “carrega uma herança pesada”: os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as experiências do CPC:

Infelizmente, no fundo, o “bicho” apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de *a Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseauianismo dos de

esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukács. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza. [...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos (MACIEL, 1966, p. 291-292).

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer “teatro político” de “alta qualidade”. No caso, então, de o “bicho”, a seu ver ele se “tornou uma obra prima do teatro brasileiro”:

essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade (FERREIRA GULLAR apud COUTINHO, 2011, p. 225).

Independentemente da discussão suscitada pelo espetáculo, ao cruzar Brecht e cordel, ou “distanciamento e protesto” (ISHMAEL-BISSETT, 1977), deparamos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, música e o diálogo dos atores com o público. O texto ainda propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: “escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais” (VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, p. 178). O primeiro, “final feliz”, Roque casado com a filha do patrão, o segundo, “final jurídico”, a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, “final brasileiro”, a “restauração” da monarquia no Brasil (VIANNA FILHO; FERREIRA GULLAR, 1966, p. 178-180).

### 3. “DR. GETÚLIO”

Em março de 1967, o grupo encena, também no Rio, a peça *A saída? Onde fica a saída?* (de Ferreira Gullar, Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa), com a direção de João das Neves. O espetáculo visa “alertar a opinião pública da responsabilidade de todos e de cada um quanto a uma possível deflagração de uma guerra nuclear que porá fim à civilização” devido à desenfreada corrida armamentista e ao potencial atômico

crescente dentro do tenso contexto da guerra fria. O título resume uma fala, recorrente em vários momentos da peça, em que um sobrevivente japonês descreve de forma impressionante os resultados da primeira bomba atômica lançada sobre Hiroshima – fala que será repetida por um soldado americano nas trincheiras, gritando que também ele quer “parar essa guerra!” (FERREIRA GULLAR; FONTOURA; COSTA 1967, p. 8 e 60). Fatos, ideias, argumentos e muitos dos personagens são reais, históricos, mostrando forças e interesses antagônicos em conflito, com um tipo de teatro documental e didático, ressaltado pela projeção de filmes, slides e documentos.

Ainda em 1967, o Opinião montou *Meia volta, vou ver*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Armando Costa, e *O inspetor geral*, de Gogol, direção de Benedito Corsi. Em junho de 1968, em meio às divergências pessoais, o Opinião, já sem Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, produziu *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, direção de João das Neves.

Em 10 de agosto de 1968 estreia em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, com direção de José Renato e música de Silas de Oliveira e Walter Rosa. A apresentação dos autores por ocasião da montagem define bem os postulados estéticos da peça (e, de certo modo, do grupo) à época:

Dr. Getúlio se insere na linha de pesquisa do novo teatro brasileiro que parte da premissa estética de que é preciso libertar o palco de todas as convenções anteriormente estabelecidas. E vai além, procurando estabelecer novas convenções. Estas, não arbitrárias, mas ditadas pela forma que se escolheu, inspiradas numa tradição popular. [...] O enredo é uma forma narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias. Uma cena não precisa, necessariamente, ser uma consequência lógica da anterior. Do mesmo modo inexistente qualquer compromisso com o realismo. O anacronismo e a inadequação passam a ser elementos universalizantes. O autor, o diretor e o ator têm absoluta liberdade para criar (DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR, 1968, s./p).

A estratégia adotada pelo Opinião tinha por fundamento o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, buscando “[...] numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto” (MOSTAÇO, 2016, p. 77). Tanto na forma quanto no conteúdo, o grupo propunha o musical como formato mais apropriado para uma “plataforma político-cultural” pela construção de uma “frente ampla” de resistência democrática à ditadura (COSTA, 2017, p. 120). Posição esta partilhada à época pela maioria da direção do Partido Comunista Brasileiro/PCB, contrária ao enfrentamento armado (RIDENTI, 2014, p. 127).

O texto dramático tem duas histórias se desenvolvem paralelamente. No plano da representação do que acontece, Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos da escola de samba ensaiam o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, destacando os momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida de Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se diante da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística. Por sinal, o ator que representava Getúlio Vargas também atuava como Simpatia. O mesmo recurso era utilizado com outros personagens como Alzira Vargas/Marlene; Autor/Moleque Tião; Gregório Fortunato/Bola Sete; Bejo Vargas/Quibe; e Oswaldo Aranha/Gasolina.

Ao final da peça, as duas tramas se entrelaçam e a morte de Getúlio, personagem do enredo, será também a de Simpatia, presidente da escola que lutava pela manutenção da posição conquistada pelo voto, com o bicheiro Tucão, ex-presidente, que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Na primeira rubrica da peça, encontra-se a seguinte indicação: “A ação transcorre, toda ela, na quadra da escola de samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a bateria” (DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR, 1968, p. 5). Na maior parte das vezes, a bateria introduz o samba-enredo, recorrentemente executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio nos momentos em que o ensaio conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Ela ainda toca nos momentos finais, tendo uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Evidencia-se, assim, o paralelo com o golpe de 1964 (FERREIRA GULLAR, 2006b, p.144-145).

Na diferenciação entre factual e ficcional muda-se a estrutura dos diálogos. Em prosa estão os diálogos dos personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas dos autores, que assumem as funções de narradores, e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se um efeito paradoxal: as cenas do enredo, ou seja, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto aquelas que correspondem à vida das personagens da escola conquistam um tom lúdico, que os versos e as músicas lhes atribuem.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar e os integrantes do Opinião, a peça misturou arte popular, experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor

e a musicalidade das escolas de samba com o objetivo de promover a conscientização social e a luta popular contra as injustiças sociais. Ferreira Gullar, em parceria com Vianinha, escreveu para o Grupo Opinião a farsa musical em verso, baseada na literatura de cordel, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Com Dias Gomes, Gullar mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da escola de samba da peça. Essa peça, assim como outras de Dias Gomes, incorpora traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo – a duração de um ensaio; o lugar – a quadra; e a ação – a disputa entre o atual e o ex-presidente da Escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro. Entretanto, o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor da mistificação de Getúlio Vargas e da importância da tomada de consciência e da luta popular (COSTA, 2017).

Sem dúvida prevaleceram a complacência e a recusa em abordar de frente um assunto como o mito Getúlio Vargas, ainda mais se considerarmos que o golpe de 1964 foi associado ao golpe militar de 1945, no qual ele havia sido deposto, e que a autodenominada “Revolução de 1964” assumiu um claro e manifesto sentido político antigetulista e antipopulista. Nessa perspectiva, falar de Getúlio era fazer descer goela abaixo dos militares e civis golpistas um tema indigesto, algo que adquiria, mesmo que por vias oblíquas, um caráter desafiador. Seja como for, o mito não foi enfrentado segundo as exigências do teatro épico. No samba-enredo de Silas de Oliveira e Ferreira Gullar evidenciam-se elogios rasgados ao então presidente, à “Revolução de 1930”, “às leis trabalhistas e à Previdência Social” – supostamente criadas pelo “estadista”, ou a “Getúlio [que] já coberto de calúnias e de glória/ meteu uma bala no coração: saiu da vida para entrar na história/ e daquela carta derradeira o povo fez sua bandeira, na luta pela emancipação” (DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR, 1968, p. 10-11).

Iná Camargo Costa acentua que *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, “cujo título já aponta para a adesão, em si mesma problemática, à perspectiva do samba-exaltação”, foi recebida com grande euforia pela crítica, que acreditou ter visto na peça a materialização de um importante processo de pesquisa experimental, chegando alguns, como Maria Helena Kühner, a divisar nela um caminho para o teatro político ou, como Anatol Rosenfeld, a classificá-la como “uma das mais brilhantes peças políticas da atualidade” (COSTA, 2017, p. 122).

Para Antônio Callado, autor do prefácio da publicação da peça em 1968, “a encarnação de Getúlio em Simpatia e o esforço de Simpatia para representar Getúlio dão

uma dignidade inesperada à morte de Simpatia e uma espécie de religiosidade popular à morte de Getúlio”. Assim, “as duas paixões-e-morte, urdidas na mesma trama carnavalesca e sangrenta, resultam na tapeçaria fabulosa da realidade brasileira” (CALLADO apud DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR 1968, s./p).

Em certa medida, a encenação e a montagem diferenciada sobrepunham qualquer tipo de discussão mais aprofundada sobre o significado dos governos Vargas para a sociedade brasileira. Ao contrário, o nacionalismo, o denominado “novo desenvolvimentismo” e a criação das leis sociais assustavam os golpistas de 64, mas também alimentavam os sonhos de boa parte do imaginário de esquerda.

Na passagem da década de 1950 para a seguinte, o teatro épico brechtiano de certa forma tornou-se padrão de uma parcela da dramaturgia militante. Todavia, Dias Gomes não produziu uma efetiva ruptura com os formatos dramáticos, como a que ocorreu em grupos teatrais formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena e, posteriormente, o Centro Popular de Cultura/CPC e o Opinião. Ele buscou um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse “entre lugar” suas peças combinam características de uma e de outra estética teatral, formando um híbrido entre o tradicional e o moderno, do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Elas resultam da combinação de vários estilos dramáticos que, coexistindo, permitem várias formas de identificação e de interpretação.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva lukacsiana adotada nos anos 1960 pelo Comitê Cultural do PCB, do qual Dias Gomes participava. Nos movimentos artísticos simpáticos ao comunismo era evidente a hibridação como estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Tornou-se necessário que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem de algum modo promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e a suas formas perversas de dominação.

Destaca-se que a utilização da música nos espetáculos era um dos modos mais eficazes de aproximação com o público. Os primeiros indícios de música e ação dramática nas peças de Dias aparecem no *Pagador de promessas* com a roda de capoeira, depois o tema do Bumba-meu-boi na *Revolução dos beatos* e o samba do Bola Sete na *Invasão*. Já as canções de *O berço do herói* são claramente reveladoras da influência brechtiana: não visam falar apenas ao sentimentalismo fácil ou provocar a exaltação emocional, mas estão organicamente integradas à ação e ao pensamento, fazendo avançar a trama ou

comentando-a criticamente. Assim, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical, inclusive do próprio Dias. De fato, a música não precisava, “diluir e abafar a força das ideias” (DIAS GOMES, 1992, v. 4, p. 9).

À mesma posição havia chegado, por volta dessa época, a grande maioria dos autores, encenadores e grupos ou companhias que constituíam a vertente mais atuante e progressista do teatro brasileiro. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos outros, engajaram-se na tentativa de criar um tipo de teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro (PARANHOS, 2012).

*Dr. Getúlio*, se por um lado não desconstrói o mito, como citado anteriormente, por outro, abre uma janela pouco explorada pela literatura teatral: o enredo de escola de samba como estrutura básica do gênero dramático-musical, ou seja, um modo próprio de organizar e desenvolver a narrativa dramática, libertando-a da rigidez do encadeamento causal das cenas e atendo-se, brechtianamente, aos momentos capitais mais expressivos da ação dramática. Neste caso, o texto teatral destina-se explicitamente a comentar a realidade político-social. O centro do debate é o golpe militar de 1964 (João Goulart X Getúlio Vargas). Recurso intencional, explorado habilmente pelos autores, faz com que os personagens da escola de samba, sendo ficcionais, falem sempre em versos rimados, enquanto os personagens históricos usam a prosa coloquial.

Depois da montagem de *Antígona*, em 1969, de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar, o Opinião, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Nos anos seguintes, seguem-se as montagens de *A ponte sobre o pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado, direção João das Neves; e, de autoria e direção do mesmo, *Se eu tivesse meu mundo*, em 1973, *O último carro*, em 1976, *Mural mulher*, em 1979 e *Café da manhã*, em 1980. Além das peças, vários *shows* de música foram apresentados como: *Telecoteco Opus 1*, *A fina flor do samba* (rodas de samba, às segunda-feiras), *Caminhando*, com Geraldo Vandré, *Bacobufo no caterefofo*, com o MPB 4, Cinara e Cibebe, Milton Nascimento e o Som Imaginário, e *Pindoramacumba*. Mas, em 1980, o teatro seria vendido, apesar dos protestos e manifestos, com centenas de assinaturas. Os jornais chegaram a registrar a importância de um Grupo “que foi um encontro de cabeças pensantes, uma ideologia, um movimento de vanguarda e de resistência”. Na ocasião, João das Neves declarou: “o Opinião é coisa que não se vende” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 104).

Examinar esses musicais equivale a revisitar, de certa forma, o momento vivido no Brasil, que essas peças denunciavam e subvertem, enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Nessa esteira, entendo que o discurso musical atinge o espectador não só pela sonoridade, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. Debruçar sobre temáticas que envolvam a ditadura militar é vasculhar um campo de representações que contém expressões de perseverança surgidas nesse período. Mergulhada nesse contexto, uma parcela significativa de artistas se posicionou imediatamente contra o golpe e iniciou um “levante cultural” no combate às medidas do governo, no qual o teatro e a música tiveram um papel determinante. Esse padrão de perseverança mediado pela cultura contém uma historicidade digna de atenção, sobretudo no que diz respeito às artes cênicas. O Grupo Opinião, por meio das peças teatrais, fundia diferentes expressões, versos, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. Mariângela Alves de Lima, num texto escrito no final dos 1970, afirma que a constituição de um grupo de teatro: “significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social” (LIMA, 2005, p. 238).

## REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola*: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, 1998, p.13-52.
- COSTA, Armando et al. *Opinião*: texto completo do show. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes*: um dramaturgo nacional-popular. São Paulo: Unesp, 2017.
- COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982)*: censura e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em comunicação social) – USP, São Paulo, 2011.
- D'AVERSA, Alberto. Triunfa o jogo do bicho no Galpão. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 out. 1966, p. 18-19.

DIAS GOMES. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, 1968, p. 7-25.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 1972.

\_\_\_\_\_. *Coleção Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989 (v.1)/ 1990 (v. 2)/ 1991(v. 3)/ 1992 (v. 4)/ 1994(v. 5).

DIAS GOMES; FERREIRA GULLAR. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FERREIRA GULLAR. *Aula magna da UFRJ*. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ, 2006a.

\_\_\_\_\_. Fim de papo. In: *Resmungos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b, p. 144-145.

FERREIRA GULLAR; FONTOURA, Antônio Carlos; COSTA, Armando. *A saída? Onde fica a saída?: forças e interesses que preparam a guerra nuclear*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

FRANCIS, Paulo. Novo rumo para autores. *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, 1965, p. 215-216.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ISHMAEL-BISSETT, Judith. Brecht e cordel: distanciamento e protesto em *Se correr o bicho pega*. *Latin American Theatre Review*, v. 11, n. 1, 1977, p. 59-64.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/ Prefeitura, 2001.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005, p. 234-259.

MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, 1966, p. 267-298.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NEVES, João das. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. Se correr o bicho pega. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 143-145.

RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de “Opinião”. In: *Música popular* [1966]. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; FERREIRA GULLAR. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

WOLFF, Fausto. O bicho: começo de arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966, p. 15-16.

## SOBRE O ORGANIZADOR

**Jesús Rivas Gutiérrez:** Pregrado: Licenciatura en Odontología, egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Diplomado en Investigación Educativa en la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Especialidad: Docencia Superior por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Posgrado: Maestría en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Posgrado: Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). Docente de base de tiempo completo por más de 35 años en la Universidad Autónoma de Zacatecas en la Unidad Académica de Odontología y la Unidad Académica de Docencia Superior (UAO/UAZ – UADS/UAZ). Docente invitado en la Maestría en Docencia e Investigación Jurídica de la Unidad Académica de Derecho de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAD/UAZ). Docente invitado en el Doctorado de Farmacología de la Unidad Académica de Medicina Humana de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAMH/UAZ). Ponente en eventos académicos locales, regionales, nacionales e internacionales con temáticas sobre odontología, educación, enseñanza-aprendizaje, práctica docente, medio ambiente, sustentabilidad, representaciones sociales, evaluaciones y reestructuraciones curriculares entre otros temas. Autor de diversos libros, capítulos de libro y artículos en revistas nacionales e internacionales sobre odontología, educación, enseñanza-aprendizaje, práctica docente, medio ambiente, sustentabilidad, representaciones sociales, evaluaciones y reestructuraciones curriculares entre otros temas. Director de la Unidad Académica de Odontología de la Universidad Autónoma de Zacatecas, periodo 2008-2012. Responsable Académico de la Licenciatura de Médico Cirujano Dentista de la Unidad Académica de Odontología de la Universidad Autónoma de Zacatecas, periodo 2004-2008. Coordinador de Acreditaciones de la Unidad Académica de Odontología de la Universidad Autónoma de Zacatecas, periodo 2016-2021.

<https://orcid.org/0000-0001-7223-4437>

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Acoso laboral 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206

Amêndoa 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 168, 172, 174

### B

Baixa densidade 144, 146, 147, 157, 160, 161, 168, 169, 170

Ballet ruso 99, 100, 101, 102, 103, 109

Beira Interior 144, 145, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 172, 173, 177

### C

Chiapa de Corzo 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80

Crimen organizado 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

### D

Derechos humanos 19, 26, 29, 31, 36, 37, 58, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 187

Dignidad 178, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 199, 205

Dignidad humana 178, 179, 181, 182, 183

Diseño gráfico 134, 136, 143

Distrito da Guarda 144, 145, 162, 163, 164

### E

Encenação 81, 86, 88, 92, 94

Estados Unidos 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 15, 26, 27, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 100, 102, 183

Etiquetado frontal 134, 135, 136, 137, 139

Etnografía 188

### F

Federación Rusa 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

### G

Gastronomia 71, 144, 145, 146, 149, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 175, 176, 177

Gestão estratégica 17

Grid systems 113, 114, 118, 119, 129, 132, 133

Grupo de Teatro Opinião 81, 85

Guerra 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 24, 30, 34, 37, 90, 91, 97, 99, 110, 175

## I

Identidad 61, 66, 143, 194, 199

Identidade 144, 146, 149, 153, 165, 166, 167, 169, 174, 175, 176

Integración profunda 41, 42, 43, 45, 46

Inteligencia estratégica 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 36, 38

Interculturalidad 188, 189, 196, 197

## M

Mobbing 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207

Multidimensional 18, 24, 27, 29, 34, 38, 41, 42, 43, 180, 184, 186, 187, 196

## N

Narrativas 69, 70, 82, 100, 101, 188, 190, 192, 203

Nutri-Score 134, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 143

## O

OTAN 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

## P

Packaging alimentario 134

Parachicos 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

Patrimônio cultural 61, 62, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 149, 157, 158, 166, 167, 176, 177

Patrimónios alimentares 144, 161, 163, 176

Petrushka 99, 101, 102, 103, 104, 105, 110

Prevención del delito 17, 29

Prokofiev 99, 100, 101, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 112

## Q

Quintas vinicas 163

## R

Región intermedia 41, 43, 45, 48, 49, 51, 58  
Restauração 90, 156, 162, 163, 168, 174, 175  
Revolutionary typography 113, 116, 119, 122, 132  
Romeo y Julieta 99, 101, 102, 106, 107, 109, 110

## S

Salud mental 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 205, 206, 207  
Seguridad nacional 17, 20, 23, 36  
Sons 81  
Stravinski 99, 100, 101, 102, 103, 104, 111, 112  
Subjetividad 198, 200, 201, 203, 204, 205, 206

## T

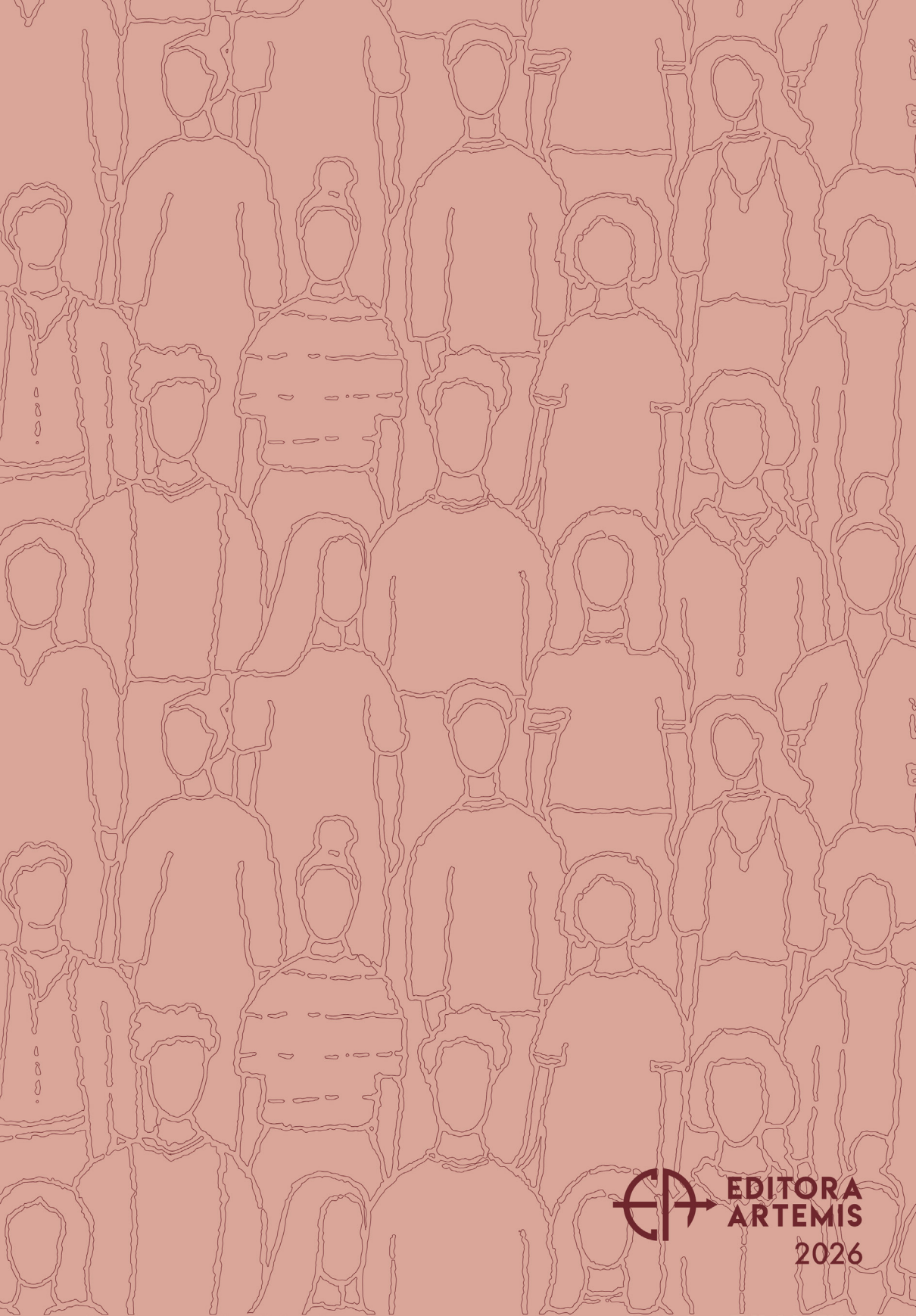
Tambores 188, 194  
TLCAN 41, 42, 44, 45, 46, 56, 58, 59, 60  
TLCAN/T - MEC 41  
T-MEC 41, 42, 44, 45, 46, 47, 56, 60  
Trastorno de ansiedad 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205  
Turismo 52, 56, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177  
Typographic public sphere 113, 114

## U

Ucrania 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16

## V

Vida digna 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187  
Vietnamese revolutionary journalism 113, 114  
Visual regime 113, 114, 123, 132



**EDITORA  
ARTEMIS**  
2026