

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC**

DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

**QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?
Modos de produção e criação**

HEDER BRAGA FERNANDES

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC**

DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

**QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?
Modos de produção e criação**

HEDER BRAGA FERNANDES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. **Evelyn Furquim Werneck Lima**

Linha de pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC)

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

F363 Q Fernandes, Heder Braga
 QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA? Modos de produção
e criação / Heder Braga Fernandes. -- Rio de Janeiro :
UNIRIO, 2025.
224

 Orientador: Evelyn Furquim Werneck Lima .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas,
2025.

1. Artes Cênicas. 2. Teatro para a infância. 3. Modos de
Produção. I. Título.

**UNIRIO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA

TESE DE DOUTORADO**QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?****POR****HEDER BRAGA FERNANDES****BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

Data: 31/10/2025 18:13:33-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. **Evelyn Furquim W. Lima**
Presidente e orientadora



Documento assinado digitalmente

PATRICIA DIAS PRADO

Data: 03/11/2025 10:00:40-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. **Patrícia Dias Prado**
(Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, FEUSP)



Documento assinado digitalmente

PAULO RICARDO MERISIO

Data: 01/11/2025 22:57:54-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. **Paulo Ricardo Merisio** (PPGAC/UNIRIO)



Documento assinado digitalmente

NIUXA DIAS DRAGO

Data: 31/10/2025 18:52:04-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. **Niuxa Dias Drago** (FAU-UFRJ)



Documento assinado digitalmente

LEONARDO RAMOS MUNK MACHADO

Data: 03/11/2025 11:10:33-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. **Leonardo Ramos Munk Machado** (PPGAC/UNIRIO)

A Banca considerou a Tese: APROVADO

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2025

Av. Pasteur, 436 – Urca | RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21 3858-9105 | ppgac.secretaria@unirio.br
<https://www.unirio.br/cla/ppgac/>

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Joanita Braga (*in memoriam*),
Que partiu no primeiro ano desta travessia, sem saber, talvez da grandeza que seria
este doutorado, mas feliz pela conquista que juntos celebramos.
Mãe solo, que fez da própria vida um ofício de amor e sacrifício, abrindo caminhos
que nunca pôde trilhar, para que eu pudesse seguir adiante.
Este trabalho é também teu, mãe — porque cada página carrega o eco da tua
coragem, a luz da tua presença e o silêncio saudoso da tua ausência.

AGRADECIMENTOS

À minha irmã Janaína e ao meu sobrinho Ítalo, que foram presença constante de acolhimento e suporte. Em seus gestos simples e verdadeiros encontrei força para continuar, mesmo nos dias mais difíceis.

À minha família, cujo carinho e atenção me sustentaram nesta caminhada. Em especial às minhas tias Zulmira, Dalge e Flora, que, com afeto e cuidado, representam a memória, a ternura e a união de todos os familiares que estiveram ao meu lado nesta jornada.

À minha orientadora, Evelyn Furquim Werneck Lima, minha grande incentivadora, que com generosidade, rigor acadêmico e delicadeza intelectual conduziu-me pelas trilhas do pensamento crítico. Sua orientação sempre cuidadosa e gentil foi também um convite à ousadia do pensamento e ao respeito pelo objeto de pesquisa.

Aos colegas de turma, em especial Carla Costa, Léa Schmitt e Sara Fagundes, que estiveram mais próximas em um contexto desafiador, marcado pela pandemia. Nossa convivência, mesmo limitada, transformou-se em partilha sincera, amizade e aprendizado.

Aos amigos Wellington Fernandes, Milena Fernandes, Silvania Santos, Marieta Derzie, Felipe Luz e Luiz André Lameira, que foram mentores, conselheiros e companheiros na travessia deste trabalho. Suas palavras, críticas e incentivos se tornaram bússolas no meio das incertezas.

Ao amigo Pedro Henrique Lopes, pela leitura generosa, pelas sugestões valiosas e pela delicadeza artística na criação das ilustrações desta tese — imagens que traduz poeticamente o sentido desta jornada.

Aos entrevistados, Diego Moraes, Lidy Marx, Karen Acioly, Ayrton Miguel, Juh Galdino e Veríssimo Jr., pela partilha generosa de suas experiências e por abrirem horizontes para uma compreensão mais profunda do teatro para a infância. Sem suas vozes, este trabalho não teria alcançado a densidade que possui.

Aos professores do PPGAC, cuja excelência acadêmica se reflete no incentivo constante à pesquisa e à reflexão crítica. À dedicada secretária Grazi Pando, cuja atenção, paciência e compromisso tornam mais leve a caminhada de cada discente.

À equipe da Revista Off, em nome de Wesley, que não mediu esforços para digitalizar edições que não estavam disponíveis online, viabilizando a construção da base de dados e a elaboração da tabela dos espetáculos — gesto que se converteu em contribuição inestimável para esta pesquisa.

À equipe de trabalho, Betina, Layla, Raul, Leonardo, Lúcio, Enrico, Pedro e Diego, que acompanharam de perto as angústias, as ansiedades e também as alegrias dessa trajetória.

E a todos os que, de perto ou de longe, torceram, enviaram palavras de estímulo e desejaram coisas boas para que este sonho se concretizasse.

Esta tese é, também, um ato de gratidão. Cada gesto de apoio, cada palavra de afeto, cada escuta atenta foi como luz acesa em cena escura, revelando caminhos quando a dúvida ameaçava encobrir o horizonte. Se a pesquisa se escreve com método e rigor, a vida acadêmica se sustenta na delicadeza dos vínculos e na generosidade dos encontros. Talvez aí resida a medida do valor do teatro para a infância: ele nos lembra que não se faz sozinho, mas sempre em relação, sempre na partilha. Assim também foi esta caminhada — sustentada por mãos, vozes e presenças que, visíveis ou invisíveis, se tornaram parte desta construção. A todos, fica registrado meu sincero agradecimento, como quem fecha uma cena sabendo que só fez sentido porque havia plateia, parceria e coletividade.

PREFÁCIO

Construí minha trajetória acadêmica e profissional na confluência entre a pesquisa em estética teatral, a prática artística e o compromisso com a formação cultural das infâncias. Sou formado em Estética e Teoria do Teatro pela Unirio e mestre em Estudos de Teatro pela Universidade do Porto, em Portugal, e atuo como produtor teatral, diretor e professor, desenvolvendo trabalhos voltados à criação, mediação e reflexão crítica sobre o teatro para a infância. Ao longo desse percurso, também exerço a crítica especializada nesse campo, buscando contribuir para o reconhecimento de sua especificidade estética, pedagógica e social, compreendendo o teatro infantil não como gênero menor, mas como linguagem artística de alta complexidade e potência formativa.

Para além da universidade e dos palcos institucionais, idealizo e exerço a gestão de um projeto literário na comunidade de Indiana, no Complexo do Borel, na Tijuca - Rio de Janeiro, voltado a jovens de 10 a 17 anos, no qual o contato com a literatura e as artes cênicas se estabelece como prática de acesso cultural, construção de subjetividades e ampliação de repertórios simbólicos. Integro ainda a produção do projeto Grandes Músicos para Pequenos, iniciativa que promove experiências estéticas qualificadas para o público infantil no campo da música. Essas vivências, articuladas à investigação teórica, fundamentam minha compreensão do teatro para a infância como direito cultural, espaço de experiência sensível e instrumento de formação crítica, eixo central a partir do qual se estrutura esta tese.

"É na infância que aprendemos a sonhar; e o teatro é a forma mais concreta de ensinar o impossível."
(Peter Brook, *The Empty Space*, 1968)

FERNANDES, Heder Braga. **Quanto vale o teatro para a infância? Modos de produção e criação**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, outubro 2025.

RESUMO

O teatro infantil no Brasil ocupa um lugar singular na formação cultural, estética e crítica de crianças, extrapolando os limites do entretenimento para dialogar com valores éticos, históricos e sociais. A tese “*Quanto vale o teatro para a infância?*” investiga os modos de produção e criação de espetáculos infantis na cidade do Rio de Janeiro, com foco no período de 2010 a 2020, e busca compreender por que tais produções ainda são frequentemente tratadas com menor atenção e legitimidade em comparação ao teatro voltado para adultos. O estudo tem como objetivos principais analisar as transformações ocorridas na cena teatral infantil carioca na última década, examinar as políticas públicas de fomento e valoração do teatro para as infâncias e tensionar os mecanismos de produção existentes, a partir do contraste entre espetáculos realizados em regiões nobres da cidade e produções voltadas a crianças em situação de vulnerabilidade social nas zonas periféricas.

Defende-se a hipótese de que os espetáculos infantis, quando compreendidos como ferramentas de formação cidadã, podem e devem ocupar lugar de destaque nas políticas culturais, contribuindo para a construção de novas perspectivas sociais e poéticas, desde que haja investimento consistente e estratégias de descentralização do acesso. A pesquisa se fundamenta nos conceitos teóricos de Philippe Ariès, Walter Benjamin, Michel de Certeau e Pierre Bourdieu, propondo uma análise crítica das concepções contemporâneas de infância e da forma como estas influenciam a produção simbólica para esse público.

Ao refletir sobre a marginalização histórica do teatro infantil e as potências criativas que emergem de contextos periféricos, a tese busca dar visibilidade a práticas artísticas que enfrentam o apagamento institucional e a desigualdade territorial, defendendo a necessidade urgente de políticas públicas inclusivas, estéticas plurais e olhares críticos que reconheçam as infâncias em sua diversidade.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Teatro para a infância; Modos de Criação; Modos de Produção; Políticas Públicas; Subjetividades Contemporâneas.

ABSTRACT

Children's theatre in Brazil occupies a unique place in the cultural, aesthetic, and critical formation of children, extending beyond the limits of entertainment to engage with ethical, historical, and social values. The dissertation *How Much Is Children's Theatre Worth?* investigates the modes of production and creation of theatre for children in the city of Rio de Janeiro, focusing on the period from 2010 to 2020. It seeks to understand why such productions are still frequently treated with less attention and legitimacy compared to adult-oriented theatre. The main objectives of the study are to analyze the transformations that have taken place in the children's theatre scene in Rio de Janeiro over the last decade, to examine public policies for the support and valorization of theatre for children, and to challenge the existing production mechanisms by contrasting performances staged in the city's affluent areas with those aimed at children in situations of social vulnerability in peripheral zones.

The dissertation argues that children's theatre, when understood as a tool for civic and cultural formation, can and should occupy a prominent place in cultural policies, contributing to the construction of new social and poetic perspectives — provided there is consistent investment and strategies to decentralize access. The research is grounded in the theoretical frameworks of Philippe Ariès, Walter Benjamin, Michel de Certeau, and Pierre Bourdieu, offering a critical analysis of contemporary conceptions of childhood and how they shape the symbolic production aimed at this audience.

By reflecting on the historical marginalization of children's theatre and the creative potential emerging from peripheral contexts, the study seeks to give visibility to artistic practices that challenge institutional erasure and territorial inequality. It advocates for the urgent need for inclusive public policies, plural aesthetics, and critical perspectives that recognize the diversity of childhoods.

Keywords: Performing Arts; Theater for Children; Modes of Creation; Modes of Production; Public Policies; Contemporary Subjectivities.

RESUMEN

O teatro infantil no Brasil ocupa un lugar singular de formación cultural, estética y crítica de niños, extrapolando los límites del entretenimiento para dialogar con valores éticos, históricos y sociales. Una tesis "¿Cuánto vale el teatro para una infancia?" Investiga os modos de producción y creación de espectáculos infantiles en la ciudad de Rio de Janeiro, con foco en el período de 2010 a 2020, y busca comprender por que estas producciones ainda são frecuentemente tratadas con menor atención y legitimidad en comparativo al teatro voltado para adultos. Los principales objetivos del estudio son analizar las transformaciones ocurridas en la escena del teatro infantil en Rio de Janeiro en la última década, examinar las políticas públicas de promoción y evaluación del teatro para niños y tensionar los mecanismos de producción existentes, a partir del contraste entre espectáculos realizados en las regiones nobles de la ciudad y producciones dirigidas a niños en situación de vulnerabilidad social en las zonas periféricas.

Defende se una hipótesis de que os espetáculos infantis, quando comprendidos como ferramentas de formação cidadã, podem e devem ocupar lugar de destaque nas políticas culturais, contribuindo para la construcción de novas perspectivas sociales y poéticas, desde que haja investimento consistente e estratégias de descentralização do acesso. A pesquisa se fundamenta nos conceitos teóricos de Philippe Ariès, Walter Benjamin, Michel de Certeau e Pierre Bourdieu, propondo una crítica análise das concepções contemporâneas de infancia e da forma como estas influenciam a produção simbólica para esse public.

Ao refletir sobre a marginização histórica do teatro infantil e as potencias creativas que emergen de contextos periféricos, a tese busca dar visibilidade a practicas artísticas que enfrentam o apagamento instituição e a a a desigualdad territorial, defendiendo una necesidad urgente de políticas públicas inclusivas, estéticas plurais y olhares críticos que reconheçam as infâncias em sua diversitas.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Teatro para niños; Modos de Creación; Modos de Producción; Política Pública; Subjetividades Contemporâneas.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Distribuição dos Espetáculos Infantis por Zona da Cidade (2010 – 2020).	48
Gráfico 2. Volume de Espetáculos Infantis por Ano (2010 – 2020).....	53
Gráfico 3. Concentração de Espetáculos por Equipamento Cultural (2010 – 2020) .	59
Gráfico 4. Mapa da Cidade do Rio de Janeiro dividido por zonas.....	106

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa da população da Cidade do Rio de Janeiro, segundo o IBGE	49
Figura 2: Espaço interno do Teatro Brigitte Blair	60
Figura 3: Cartaz de divulgação da peça	62
Figura 4: Flyer de divulgação do espetáculo	66
Figura 5: Flyer de divulgação	66
Figura 6: Flyer de divulgação do espetáculo	67
Figura 7: Fachada do antigo teatro do Jockey	88
Figura 8: Imagem da home page do site do projeto Grandes Músicos para Pequenos.	97
Figura 9: Espetáculo: A Menina do Meio do Mundo – Elza Soares para crianças	99
Figura 10 Verissimo Junior e o grupo Teatro na Lage	102
Figura 11: Cena do espetáculo O Auto da Compadecida, realizada pela Cia. Essencia do Palco,	109
Figura 12: Imagem do espetáculo “Boquinha – e assim surgiu o mundo”	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?	21
1.1 EIXO 1: A QUESTÃO DA DISPLICÊNCIA QUANTO À PRODUÇÃO DE TEATRO PARA INFÂNCIA	21
1.2 EIXO 2: UMA VISÃO BENJAMINIANA DA INFÂNCIA.....	30
1.3 EIXO 3: UMA VISÃO SOCIOLÓGICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE PRODUÇÃO DE TEATRO PARA A INFÂNCIA.....	35
1.4 O QUE É O VALOR?	38
1.5 ESTADO DA ARTE E LACUNAS DE PESQUISA.....	41
2 A PRODUÇÃO DO TEATRO PARA A INFÂNCIA E SUAS TENSÕES.....	44
2.1 OS DESAFIOS NA PRODUÇÃO PARA A INFÂNCIA.....	45
2.1.1 Mapeamento dos espetáculos em cartaz de 2010 a 2020 citados na Revista OFF.....	47
2.1.2 Políticas Públicas para o Teatro Infantil.....	55
2.2 ESPAÇOS TEATRAIS, CENTROS CULTURAIS E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO	58
2.2.1 Perfil e análise dos teatros com maior concentração de espetáculos infantis.....	60
2.2.2 Perfil e análise dos Teatros nos shoppings cariocas da Zona Sul	64
2.3 TEATROS PÚBLICOS	75
2.3.1 Teatro Ziembinski – Tijuca	76
2.3.2 Teatro do Jockey – Gávea	78
2.4.1 Centro Cultural Anglo Americano	82
2.5 CENTROS CULTURAIS	83
2.5.1 Oi Futuro – Ipanema	84
2.5.2 Centro Cultural Banco do Brasil	86
2.6 EIXOS CURATORIAIS PARA A INFÂNCIA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE TEATRO CLARA NUNES, TEATRO DO JOCKEY E ECOVILLA RI HAPPY	87

2.7 CANÇÕES QUE CONTAM HISTÓRIAS DE VIDA: O TEATRO MUSICAL INFANTIL COMO FORMA DE DIVULGAR O PATRIMÔNIO IMATERIAL DO PAÍS	94
2.8 INFÂNCIA, MEMÓRIA E MÚSICA POPULAR: O LEGADO CULTURAL EM GRANDES MÚSICOS PARA PEQUENOS	97
2.9 TEATRO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL	99
3 TEATRO PARA INFÂNCIA NA PERIFERIA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	102
3.1 O TEATRO DA COMUNIDADE: UM OLHAR PARA O TEATRO DA LAJE	102
3.2 A DRAMATURGIA DE UMA CIDADE DIVIDIDA	105
3.3 RESISTÊNCIA EM CAMPO GRANDE: A COMPANHIA/ESCOLA “ESSÊNCIA DO PALCO”	108
3.4 TEMAS TABUS NO TEATRO PARA INFÂNCIA NO RIO DE JANEIRO	110
4 CONCLUSÕES	116
REFERÊNCIAS	120
APÊNDICES	124
APÊNDICE 1: TABELA DOS ESPETÁCULOS DE 2010 A INÍCIO DE 2020 A PARTIR DA REVISTA OFF	124
APÊNDICE 2: ENTREVISTA COM DIEGO MORAIS (CURADOR DO TEATRO ECOVILLA RIHAPPY) DE JUNHO DE 2024.	158
APÊNDICE 3: ENTREVISTA COM KAREN ACIOLY (REFERENTE À GESTÃO DO CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURA INFÂNCIA) DE FEVEREIRO DE 2025.....	164
APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM LIDIANE MARQUES (GESTORA DO TEATRO CLARA NUNES) DE OUTUBRO DE 2024	176
APÊNDICE 5: ENTREVISTA COM VERISSIMO JUNIOR (FUNDADOR DO TEATRO DA LAJE) EM JULHO DE 2024.	183
APÊNDICE 6: ENTREVISTA COM JUH GALDINO E AYRTON MIGUEL, FUNDADORES DO ESPAÇO ESSÊNCIA DO PALCO EM OUTUBRO DE 2024.	

INTRODUÇÃO

“Quanto vale o teatro para a infância?” — a interrogação que dá título a esta tese não se restringe à questão econômica, tampouco às métricas mercadológicas. Ela busca tensionar os significados atribuídos ao teatro infantil na cena cultural brasileira e, em especial, na cidade do Rio de Janeiro, entre 2010 e 2020. Perguntar pelo valor é, aqui, disputar simbolicamente um campo historicamente considerado periférico no sistema das artes, apesar de seu papel fundamental na formação estética, cultural e cidadã das novas gerações. O que está em jogo, portanto, é compreender por que o teatro voltado às crianças ainda é tratado como uma arte “menor” e como reverter esse quadro em favor de políticas públicas inclusivas, de estéticas plurais e de um reconhecimento efetivo da infância como sujeito de direito à arte.

A marginalização do teatro para a infância deve ser entendida em um processo histórico mais amplo. No Brasil, as primeiras experiências sistemáticas de teatro infantil remontam às décadas de 1920 e 1930, com iniciativas como as de Henrique Lahmeyer de Mello Moraes. O Tablado de Maria Clara Machado, a partir dos anos 1950, tornou-se referência no campo¹. Nos anos 1970, a cena infantil foi atravessada tanto pelo teatro engajado, marcado por uma pedagogia crítica influenciada por Paulo Freire, quanto por iniciativas mais comerciais, ligadas à indústria cultural e televisiva. Já nas décadas de 1980 e 1990, com a redemocratização e a criação de editais de fomento cultural, começaram a surgir festivais e companhias dedicadas exclusivamente ao público infantil, embora ainda com pouco reconhecimento institucional².

Philippe Ariès (1981) demonstrou que a infância não constitui uma categoria natural e imutável, mas sim uma construção social e histórica, cujos significados variam conforme os contextos culturais. Em outra perspectiva, Walter Benjamin (1984) enfatizou a potência da imaginação, do jogo e da experiência sensível na constituição do universo infantil, reconhecendo a criança como sujeito de percepção

¹ MACHADO, Maria Clara. *Peças infantis*. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

² PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *No reino da desigualdade: reflexões sobre teatro, estética e política*. São Paulo: Hucitec, 2008

e produção simbólica. A articulação desses referenciais permite compreender a infância simultaneamente como construção sociocultural e como campo de experiências estéticas singulares. Tal enquadramento é fundamental para analisar o teatro infantil, que, apesar de seu valor artístico e formativo, foi progressivamente relegado a posições marginais no campo cultural.

Embora partam de matrizes teóricas distintas, Ariès e Benjamin oferecem contribuições complementares e tensionadas para o entendimento da infância. Ariès, ao historicizar a categoria, evidencia que a própria ideia de “infância” é resultado de transformações sociais, revelando seu caráter culturalmente produzido. Benjamin, por sua vez, desloca o foco para a dimensão experiencial, valorizando a criança em sua relação poética, imaginativa e lúdica com o mundo. Se Ariès enfatiza as condições históricas que moldam a percepção social da infância, Benjamin ressalta a potência subjetiva e criadora da experiência infantil. O diálogo entre esses autores permite evitar tanto uma visão naturalizante quanto uma abordagem exclusivamente estrutural, possibilitando compreender a infância como construção histórica atravessada por práticas sensíveis, estéticas e simbólicas, uma dimensão central para a análise do teatro destinado às crianças.

À luz dessa compreensão, observa-se que o lugar historicamente atribuído ao teatro infantil também reflete disputas culturais e institucionais. Durante a ditadura militar (1964–1985), o teatro para crianças teve pouco incentivo oficial, sobrevivendo sobretudo em iniciativas comunitárias ou vinculadas a escolas. Na década de 1990, com a criação de leis de incentivo como a Lei Rouanet (1991), algumas produções passaram a se sustentar com maior visibilidade, ainda que de forma desigual e fortemente dependente do patrocínio privado.

No século XXI, a situação não se alterou de maneira substancial. Embora houvesse políticas de fomento municipais e estaduais, como o Programa de Fomento ao Teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro e os editais da Secretaria de Cultura do Estado, o teatro infantil permaneceu em segundo plano em comparação ao teatro adulto. Essa assimetria se refletiu tanto no financiamento quanto na crítica especializada e na ocupação dos espaços teatrais. A partir de 2010, observa-se, por um lado, uma intensificação das produções para a infância, especialmente em regiões centrais e nobres da cidade; por outro, a persistência de um hiato no acesso da população infantil periférica ao teatro.

O teatro para a infância no Rio de Janeiro constitui um campo fértil de produção e circulação artística, cuja vitalidade pode ser observada na quantidade expressiva de espetáculos registrados ao longo da última década. Ainda assim, esse mesmo levantamento sugere uma distribuição territorial desigual, pois certas regiões da cidade concentram maior número de montagens, enquanto outras permanecem marcadas pela escassez de oferta cultural. Tal disparidade, que será explorada no decorrer desta pesquisa, aponta para tensões históricas entre centralidade e periferia, bem como para dinâmicas de acesso cultural atravessadas por fatores sociais, econômicos e políticos.

Essa assimetria se torna ainda mais complexa quando analisada à luz das políticas públicas de fomento. A descontinuidade de editais estaduais e municipais, sobretudo ao longo da década de 2010, comprometeu a sustentabilidade da cena teatral voltada à infância. Apenas com a pandemia de Covid-19 e a emergência de legislações específicas, como a Lei Aldir Blanc (2020) e a Lei Paulo Gustavo (2022), assistiu-se a uma retomada de investimentos, ainda que marcada por desafios de execução e distribuição. Nesse cenário, torna-se fundamental problematizar como a geografia cultural da cidade se relaciona com mecanismos de consagração e exclusão no campo artístico, conforme proposto por Pierre Bourdieu (1974). Ao examinar essas contradições, busca-se compreender não apenas a vitalidade da cena, mas também os limites e possibilidades de democratização do acesso ao teatro infantil no Rio de Janeiro.

A partir dessa conjuntura, a questão central de pesquisa é formulada da seguinte maneira: quanto vale o teatro para a infância, em seus modos de produção e criação, no contexto da cidade do Rio de Janeiro entre 2010 e 2020?

A hipótese defendida nesta tese é que os espetáculos infantis, quando reconhecidos como ferramentas de formação cidadã e estética, podem e devem ocupar lugar central nas políticas culturais brasileiras. Contudo, para que isso ocorra, é necessário enfrentar as desigualdades territoriais, a intermitência do fomento e a desvalorização simbólica que ainda marcam o campo.

Dessa hipótese decorrem três objetivos específicos:

1. Mapear e analisar a produção de teatro para a infância no Rio de Janeiro entre 2010 e 2020, destacando suas transformações quantitativas e qualitativas.

2. Examinar as políticas culturais e os espaços de circulação, problematizando os mecanismos de legitimação e exclusão que afetam o teatro infantil.
3. Investigar modos de criação inovadores, com ênfase em experiências musicais (como *Grandes Músicos para Pequenos*) e comunitárias (como o Teatro da Laje), que tensionam fronteiras estéticas e socioculturais.

Essa pesquisa, ponto de vista teórico, contribui para os estudos de artes cênicas ao articular a história social da infância (Ariès), as concepções estéticas de Benjamin, as práticas cotidianas de Certeau e a teoria dos campos de Bourdieu. Do ponto de vista empírico, apresenta um mapeamento inédito da produção infantil carioca, revelando desigualdades e potências criativas. Do ponto de vista político, oferece subsídios para políticas culturais descentralizadas, que garantam às crianças acesso equitativo ao teatro.

O recorte se delimita ao Rio de Janeiro entre 2010 e 2020, abarcando tanto as produções legitimadas pelo mercado, quanto a crítica quanto às práticas periféricas frequentemente invisibilizadas. Embora não cubra todo o Brasil, pretende-se que essa pesquisa funcione como um estudo de caso que poderá ser desdobrado para outros territórios.

A metodologia adotada envolve: análise documental e estatística, inclusive o mapeamento de espetáculos; entrevistas com artistas, curadores e gestores culturais; e estudos de caso, destacando o projeto *Grandes Músicos para Pequenos*, que articula teatro musical e patrimônio imaterial, e o Teatro da Laje, que representa a potência da cena comunitária.

No levantamento documental, foram considerados bases e acervos relevantes para o campo do teatro destinado às infâncias no Rio de Janeiro, incluindo registros institucionais, materiais de divulgação e publicações especializadas. Destaca-se, nesse contexto, a importância histórica do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (CBTIJ), cuja atuação constitui referência na preservação da memória e no fomento às artes cênicas voltadas ao público infantojuvenil. Embora seu acervo não tenha sido incorporado diretamente ao corpus analítico, em função dos recortes metodológicos e da delimitação das fontes priorizadas, reconhece-se sua relevância como instituição fundamental para o campo.

Por fim, a tese se organiza em três capítulos: o primeiro discute concepções históricas e sociológicas da infância e do valor cultural; o segundo analisa os modos

de produção e circulação do teatro infantil carioca, com ênfase no teatro musical; o terceiro investiga a cena periférica e suas dramaturgias. As conclusões retomam as hipóteses, apresentam recomendações para políticas culturais e defendem o reconhecimento do teatro infantil como direito cultural fundamental.

Assim, ao indagar “quanto vale o teatro para a infância”, este trabalho busca não apenas medir a relevância de um campo artístico, mas disputar simbolicamente seu lugar no sistema cultural brasileiro. O teatro infantil, longe de ser uma arte menor, constitui-se como um espaço de experimentação estética, formação crítica e democratização cultural, capaz de transformar não apenas o olhar das crianças, mas também o horizonte social e político do país.

1 QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?

"As crianças não são apenas objetos da história, mas sujeitos ativos de sua própria cultura."
William Corsaro, *Sociologia da Infância* (2011)

Quanto vale o teatro para a infância? Certamente as respostas para essa pergunta constituem o mote da nossa investigação, no intuito de compreender os motivos que levam o teatro para a infância ser visto frequentemente por parte dos governantes, artistas, curadores culturais, gestores culturais como algo menor, com menor investimento e menor reconhecimento. Para fomentarmos a nossa investigação, dialogamos com teóricos como Michel de Certeau, Philippe Ariès, Walter Benjamin e Pierre Bourdieu cujas obras apontaram caminhos de reflexão para a construção do embasamento teórico. Nesse sentido, a pesquisa se fundamenta em conceitos que se articulam com três eixos:

1.1 EIXO 1: A QUESTÃO DA DISPLÍCÊNCIA QUANTO À PRODUÇÃO DE TEATRO PARA INFÂNCIA

Philippe Ariès apresenta a concepção da infância a partir da Idade Média, e permite perceber como seus estudos colaboraram para conhecermos a infância, assim como suas necessidades e seu papel social. Com base no capítulo 2 do livro *História Social da Criança e da Família* intitulado "A Descoberta da Infância", no qual o autor examina a evolução da representação pictórica da criança, desde os adultos miniaturizados da Idade Média, passando pela infância sacra e pelos *putti*³, até chegar ao retrato do século XVII. Vemos, então, que apesar das condições demográficas terem se mantido mais ou menos estáveis na Europa entre os séculos XII e XVII, com persistência de altas taxas de mortalidade infantil, uma nova

³ *Putto* é um termo que, no campo das artes, se refere a pinturas ou esculturas de um menino nu, geralmente gordinho e representado frequentemente com asas. Derivado da figura do Cupido jovem, simboliza o amor e pureza. Usado também no plural: "*putti*".

sensibilidade surgiu a partir desse último século em relação à criança, cuja perda passou a ser sentida de forma mais dolorosa.

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la, é difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para as crianças no mundo. (ARIÈS, 1981, p. 50)

Ao pensarmos no período da infância, não devemos nos referir a esta fase da vida como uma abstração, mas como um conjunto de fatores que institui determinadas posições que incluem a família, a escola, pai, mãe, entre outros que colaboram para haver determinados modos de pensar e viver a infância.

“Na Bíblia moralizada de São Luís, as crianças são representadas com maior frequência, mas nem sempre são caracterizadas por algo além de seu tamanho.” (ARIÈS, 1981, p. 51). Ariès chama a atenção para o procedimento de representatividade da criança, no qual, aparentemente sem importância, esta é simbolizada pela estatura diminuída, e sem os traços da relevância dada à representação dos demais personagens adultos.

No mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido. Essa recusa em aceitar na arte a morfologia infantil é encontrada, aliás, na maioria das civilizações arcaicas. (ARIÈS, 1981, p.51)

Pode-se perceber que as crianças não passavam pelos estágios da infância estabelecidos pela sociedade atual e a sua socialização não era administrada pela família, mas conquistada pela convivência na realização de tarefas realizadas junto aos adultos.

Tudo indica, de fato, que a representação realista da criança, ou a idealização da infância, de sua graça, de sua redondeza e de formas tenham sido próprias da arte grega. [...] A infância desapareceu da iconografia junto com outros temas helenísticos, e o românico retomou essa recusa dos traços específicos da infância que caracterizava as épocas arcaicas, anteriores ao helenismo. [...] Partimos de um mundo de representação onde a infância é desconhecida: os historiadores da literatura (Mgr. Calvé) fizeram a mesma observação a propósito da epopeia, em que crianças-prodígio se conduziam com a bravura e a força física dos guerreiros adultos. [...] Isso faz pensar também que no domínio da vida real, e não mais apenas no de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança, também era logo perdida. (ARIÈS, 1981, p. 52)

Ariès é transparente em seus apontamentos a respeito da particularidade da infância que não era reconhecida nem exercida por todas as crianças, pois nem todas vivem a infância legitimamente dita, pois, suas vidas são atravessadas por questões como condições econômicas, culturais e sociais.

Do aspecto intelectual e da personalidade possuída pelas crianças na infância, assim argumenta Ariès:

Não se pensava, como normalmente acreditamos hoje, que a criança já contivesse a personalidade de um homem. [...] Talvez houvesse aí uma sobrevivência de ritos muito antigos, de oferendas e sacrifícios. Ou será simplesmente que as crianças mortas muito cedo eram enterradas em qualquer lugar, como hoje se enterram os animais domésticos, um gato ou cachorro? A criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos. [...] Até hoje não falamos em começar a vida no sentido de sair da infância? Esse sentimento de indiferença com relação a infância demasiado frágil, em que a possibilidade de perda é muito grande, no fundo não está muito longe da insensibilidade das sociedades romanas ou chinesas, que praticavam o abandono das crianças recém-nascidas. Compreendemos então o abismo que separa a nossa concepção da infância anterior à revolução demográfica ou a seus preâmbulos. (ARIÈS, 1981, p. 57)

Essa reflexão é fundamental para compreendermos alguns signos de indiferença que ainda hoje são observados no trato das produções de conteúdos teatrais para a infância e como esse mercado sofre distinção em relação ao cuidado

e aos investimentos aplicados ao segmento adulto. Seriam esses fatos resquícios dessa construção social apontada por Ariès?

Em continuidade à reflexão proposta — e considerando que os indícios de distinção e desvalorização das produções teatrais destinadas às crianças podem ser compreendidos à luz das construções históricas e sociais da infância —, torna-se conceitualmente pertinente explicitar a distinção entre “teatro na infância” e “teatro para a infância”, categorias que remetem a perspectivas epistemológicas, estéticas e pedagógicas distintas. O teatro na infância refere-se às práticas teatrais produzidas com e pelas crianças, enfatizando processos de experimentação, jogo simbólico, performatividade e construção de sentidos nos contextos educativos e socioculturais infantis, nos quais se privilegia a dimensão formativa, expressiva e participativa da experiência (Slade, 1978; Courtney, 1980; Vigotski, 2009). Por sua vez, o teatro para a infância designa produções concebidas predominantemente por adultos tendo a criança como público-alvo, nas quais sobressaem escolhas dramatúrgicas, estéticas e comunicacionais orientadas por concepções de infância, recepção e mediação cultural (Benjamin, 2002; Desgranges, 2006; Sarmiento, 2003). Enquanto o primeiro eixo incide prioritariamente sobre o processo — com a criança assumindo o estatuto de sujeito criador e performer —, o segundo enfatiza o produto e a fruição, situando a criança como espectadora, ambos atravessados por debates contemporâneos acerca da agência infantil, das culturas da infância e das políticas de acesso às artes.

O teatro infantil, com sua capacidade intrínseca de encantar, educar e emocionar, emerge como uma ferramenta inestimável no processo de desenvolvimento das crianças. Neste contexto, a contribuição de Ariès (1973; 1981) proporciona uma perspectiva histórica que enriquece substancialmente nossa compreensão sobre o valor da infância e embora o autor nunca tenha escrito sobre teatro para a infância, deixa, a partir da sua reflexão sociológica da infância, caminhos que fazem tensionar essa relação, teatro e infância. O autor destaca a centralidade da evolução da percepção desse período da vida ao longo dos séculos, sustentando que a concepção contemporânea da infância como uma fase distinta do desenvolvimento humano representa uma ruptura significativa em relação às visões antiquadas, nas quais as crianças eram percebidas como adultos em miniatura. Esta metamorfose na percepção da infância sublinha a necessidade premente de reconhecer e apreciar as experiências singulares das crianças, uma dimensão que

o teatro na infância contribui para fortalecer. Ademais, Ariès investiga o papel das brincadeiras e jogos na infância ao longo dos tempos, analisando como as atividades lúdicas foram moldadas por influências culturais, sociais e econômicas, e como essas práticas desempenharam um papel primordial no desenvolvimento infantil. Assim, o teatro, ao se configurar como uma forma de jogo dramático, é percebido como um instrumento valioso para que as crianças explorem sua criatividade, expressem-se e cultivem habilidades sociais e emocionais.

Outra faceta relevante que Ariès (1973; 1981) discute é a mutação dos papéis familiares ao longo do tempo. Ele examina minuciosamente como as dinâmicas familiares e as expectativas em relação às crianças sofreram transformações, fornecendo um pano de fundo para compreender como o teatro na infância se insere nesse contexto contemporâneo. O teatro, além de proporcionar às crianças uma plataforma para explorar e expressar sua identidade, emoções e experiências, pode influenciar e ser influenciado pela evolução dessas dinâmicas familiares. A análise histórica de Ariès permite ressaltar a relevância do teatro na infância como uma ferramenta enriquecedora que promove o desenvolvimento emocional e social das crianças, ao mesmo tempo em que oferece um ambiente seguro e criativo para sua expressão. Ao reconhecer a importância do teatro na infância à luz da história social da criança e da família, somos capazes de apreciar, de maneira mais profunda, sua continuidade e seu impacto no desenvolvimento das crianças.

Adicionalmente, as reflexões de Ariès (1973; 1981) sobre as idades da vida e a representação da infância ao longo da história oferecem *insights* valiosos para compreender a valorização contemporânea do teatro na infância. No passado, as idades da vida eram associadas a noções políticas e funções sociais específicas, com a infância muitas vezes, sendo indistinta da adolescência e da idade adulta. No entanto, a partir do século XIV, a separação entre as diferentes fases da vida tornou-se mais definida, refletindo uma mudança na percepção social da infância. A iconografia desse período começou a fixar traços distintivos das diferentes idades da vida, destacando a importância de demarcar a infância como uma fase única e significativa. Essa evolução culminou no século XVII, com o surgimento de retratos que individualizavam e fixavam a infância como um estágio distinto da vida humana. Essa transição da ausência para a fixação da infância na arte e na sociedade evidencia o reconhecimento crescente da importância da infância como uma fase de

desenvolvimento crucial. Assim, ao considerarmos a evolução histórica das representações da infância, podemos compreender melhor o valor atribuído ao teatro na infância como uma forma de expressão e desenvolvimento criativo que enriquece a experiência infantil e contribui para sua formação integral.

A valorização do teatro na infância transcende sua mera função como entretenimento, erguendo-se como uma peça fundamental no complexo quebra-cabeça do desenvolvimento psicossocial das crianças. Dentro deste intrincado contexto, o teatro infantil, munido de sua vasta panóplia de expressões artísticas, emerge como uma força motriz, vital para a construção do universo emocional e identitário dos jovens espectadores (PEREIRA, 2005). Em um primeiro plano, o teatro infantil se revela como um verdadeiro campo de experimentação emocional. Por meio das narrativas teatrais, as crianças são imersas em um vasto oceano de sentimentos e emoções, que vão desde a efervescência da alegria até a ameaçadora sombra do medo. Essa jornada emocional proporcionada pelo teatro permite que os pequenos não só experimentem uma gama diversificada de emoções, mas também compreendam e processem suas próprias experiências afetivas de maneira lúdica e segura. Ademais, o teatro infantil desempenha um papel crucial na promoção da autoestima e da confiança das crianças. Ao participarem de atividades teatrais, como encenações de peças ou exercícios de improvisação, os jovens atores são incentivados a expressar-se de forma autêntica, estimulando o desenvolvimento de uma percepção positiva de si e de suas habilidades artísticas. Outro aspecto relevante reside na capacidade do teatro infantil de fomentar a linguagem simbólica e a imaginação das crianças. Por meio da encenação de personagens e situações fictícias, as crianças são convidadas a explorar novas perspectivas e compreender o mundo que as cerca por meio de metáforas e alegorias, ampliando assim sua compreensão do simbólico e do imaginário. Portanto, ao considerar o valor do teatro na infância, é imprescindível reconhecer sua função essencial como um meio de desenvolvimento emocional, autoafirmação e expansão da imaginação das crianças. Ao proporcionar um espaço de expressão e criação artística, o teatro infantil não apenas entretém, mas também enriquece a experiência infantil, contribuindo de forma significativa para sua formação integral (PEREIRA, 2005).

O teatro desempenha um papel essencial no desenvolvimento infantil, oferecendo um espaço de liberdade, autenticidade e expressão. Essa função

contrasta diretamente com as demandas cada vez mais formalizadas da identidade civil nas sociedades contemporâneas. Desde os séculos XVI e XVII, a construção da identidade civil passou por profundas transformações, resultando em uma estrutura social moderna que exige precisão e conformidade, como demonstrado pela obrigatoriedade do registro de nascimento e pela imposição de números de identidade. Inicialmente, a identidade era menos formalizada e menos vinculada a datas exatas de nascimento. No entanto, com o desenvolvimento das sociedades técnicas modernas, a precisão e a formalidade tornaram-se cada vez mais importantes, levando ao estabelecimento de registros de nascimento e números de identidade. Nesse contexto, o teatro pode desempenhar um papel significativo na formação da identidade individual das crianças, permitindo-lhes explorar diferentes papéis, identidades e experiências de forma segura e criativa.

No capítulo “Valor da Individualização e Autenticidade”, Ariès menciona retratos do século XVI que incluem referências precisas à idade das pessoas retratadas, destacando a importância dada à individualização e à autenticidade. Da mesma forma, o teatro oferece às crianças a oportunidade de explorar e expressar sua própria identidade de maneira autêntica e única, contribuindo para o desenvolvimento de uma autoimagem positiva e confiante. Em “Expressão e Comunicação”, os retratos mencionados são descritos como formas de expressão que incluem detalhes sobre a idade das pessoas representadas. Da mesma forma, o teatro é uma forma poderosa de expressão que permite às crianças comunicar suas emoções, pensamentos e experiências de maneira criativa e significativa. Através do teatro, as crianças podem desenvolver habilidades de comunicação verbal e não verbal, bem como empatia e compreensão emocional. Essas reflexões sugerem que o teatro desempenha um papel importante no processo de desenvolvimento infantil, fornecendo às crianças uma oportunidade para explorar e expressar sua identidade, emoções e experiências de uma maneira autêntica e significativa.

Ariès (1981, p. 30) aponta que:

A inscrição do nascimento nos registros paroquiais foi imposta aos párocos da França por Francisco I. Para que fosse respeitada, foi preciso que essa medida, já prescrita pela autoridade dos concílios, fosse aceita pelos costumes, que durante muito tempo se mantiveram avessos ao rigor de uma contabilidade abstrata. Acredita-se que foi somente no século XVIII que os párocos passaram a manter seus registros com a exatidão ou a consciência de exatidão que um Estado moderno exige de seus funcionários de registro civil.

A imposição da inscrição de nascimentos nos registros paroquiais durante o reinado de Francisco I na França representa um marco significativo na transição da concepção de identidade, refletindo o avanço de uma sociedade pré-moderna, caracterizada por uma informalidade em relação à documentação de indivíduos, para uma era moderna, onde o controle administrativo e a precisão se tornam requisitos essenciais para o funcionamento do Estado. Essa transição de uma "contabilidade abstrata" para uma formalização mais rígida da identidade civil insere-se no contexto da consolidação dos Estados-nação, que, a partir do século XVIII, passaram a exigir maior regularidade e exatidão nos registros populacionais, como forma de organizar e controlar a sociedade. Nesse cenário, o teatro emerge como um espaço que contrasta diretamente com as exigências de padronização e uniformidade dos registros civis. Enquanto os registros de nascimento têm o propósito de fixar identidades em moldes administrativos — numerando, categorizando e submetendo indivíduos a um sistema que prioriza a conformidade —, o teatro, sobretudo para crianças, se posiciona como uma esfera de liberdade expressiva. A prática teatral oferece às crianças a oportunidade de transcender as normas impostas pela identidade civil ao permitir a exploração de múltiplas identidades e emoções de maneira criativa, sem a rigidez das classificações formais.

Esse espaço criativo contribui de forma crucial para o desenvolvimento da individualidade e da autoimagem das crianças, possibilitando que elas experimentem diferentes papéis e perspectivas de mundo, ao contrário da visão estática promovida pelo registro civil. A natureza do teatro — fluida, dinâmica e baseada em interações simbólicas — proporciona um ambiente no qual a identidade pode ser continuamente explorada e reinventada, favorecendo a construção de uma autoimagem positiva,

confiante e diferenciada das exigências formais da sociedade moderna. Portanto, o teatro, ao transcender as limitações dos registros civis e ao promover um espaço para a expressão emocional e a criatividade, revela-se como um importante instrumento de enriquecimento da infância. Ele permite uma abordagem mais holística do desenvolvimento infantil, complementando o rigor institucional com um ambiente que valoriza a individualidade e a autenticidade. Isso demonstra a relevância do teatro não apenas como uma ferramenta educacional e cultural, mas também como um mecanismo fundamental para a formação de identidades que são, ao mesmo tempo, inseridas socialmente e livres para expressar-se fora das amarras das estruturas formais.

De acordo com Ariès (1981, p. 30):

A importância pessoal da noção de idade deve ter-se afirmado à medida que os reformadores religiosos e civis a impuseram nos documentos, começando pelas camadas mais instruídas da sociedade, ou seja, no século XVI, aquelas camadas que passavam pelos colégios.

A introdução da noção de idade nos documentos legais reflete um processo de padronização e formalização da identidade individual, impulsionado pelos reformadores religiosos e civis durante o século XVI. Este movimento, inicialmente adotado pelas camadas mais instruídas da sociedade, gradualmente se disseminou para além das elites, estendendo-se a todos os estratos sociais. Neste contexto, o teatro surge como um contraponto à uniformização da identidade, oferecendo às crianças um espaço de expressão e individualidade. Enquanto os documentos legais buscavam categorizar e classificar os indivíduos com base em critérios padronizados, o teatro permitia às crianças explorarem uma diversidade de papéis e identidades de forma autêntica e criativa. Assim, o teatro não apenas enriquecia a experiência infantil, mas também contribuía para a construção de uma identidade pessoal mais rica e multifacetada. Diante da crescente padronização da identidade civil, o teatro representava um refúgio de liberdade e autenticidade para as crianças, permitindo-lhes desenvolver uma compreensão mais profunda de si mesmas e do mundo ao seu redor.

As cenas investigadas por Philippe Ariès, da infância na literatura, por meio de telas de pintura, da gravura de gênero da mesma época, possibilitam revelar o corpo e os hábitos da primeira infância e, sobretudo, constituem um procedimento para compreensão do lugar da infância na sociedade e como este lugar veio sendo modificado ao longo do tempo. A questão de classe, a relação familiar e o desenvolvimento da infância já estavam presentes, a seu modo, fato que era intimamente influenciado pelo seu tempo.

O capítulo *A Descoberta da Infância* contribui para que possamos investigar no passado, caminhos para as ações do presente, ou seja, compreender a infância e suas necessidades. Parece-nos a trajetória mais adequada para que possamos hoje desenvolver trabalhos em prol da infância, em especial para as que vivem em situação de vulnerabilidade social.

Ao relativizar Ariès, percebemos que a indiferença não se manifesta mais pelo desconhecimento da infância, mas pela resistência em reconhecer a legitimidade estética e social das produções voltadas a ela, revelando que, apesar do avanço na compreensão da infância, ainda operamos sob resquícios de um paradigma histórico que insiste em desvalorizar seu potencial transformador.

1.2 EIXO 2: UMA VISÃO BENJAMINIANA DA INFÂNCIA

É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. (BENJAMIN, 2002, p. 57-58)

Nas obras de Walter Benjamin, o conceito de modernidade é um eixo central, independentemente do tema abordado. O filósofo utiliza a modernidade como pano de fundo para refletir sobre o drama humano, cujas manifestações podem ser

observadas em diferentes esferas da vida, como o palco teatral, o ambiente escolar, o espaço de trabalho e nas dinâmicas urbanas, desde a infância até a juventude. Benjamin busca, através de suas reflexões, evidenciar as tensões e transformações que marcam essas vivências.

Ao tratar da infância, textos como “Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas” (1994), “Infância em Berlim por volta de 1900 – Obras Escolhidas II” (1987) e “Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação” (2002) são fundamentais. Neles, Benjamin propõe uma abordagem diferenciada sobre a criança. Ele observa a capacidade infantil de interagir com o ambiente de forma única, estabelecendo um diálogo com o mundo adulto. A criança, em sua visão, não apenas nomeia ou descreve seu entorno, mas também transforma e recria esses espaços, revelando uma perspectiva de imersão no cotidiano compartilhado com os adultos. Assim, ele não restringe suas observações ao plano individual, mas as insere no contexto social mais amplo.

Em nossos estudos, fica evidente a relevância dos textos de Benjamin para uma compreensão aprofundada da concepção de infância. Ele não trata a infância como um simples momento biográfico ou uma coleção de memórias pessoais, mas como um fenômeno social e histórico que transcende o indivíduo. Em suas obras, a infância é problematizada e ganha uma dimensão coletiva, conectada com as experiências sociais e culturais do período. Esse resgate vai além da experiência pessoal de Benjamin, buscando alcançar um entendimento histórico da infância, que é permeada por contextos sociais e políticos mais amplos.

Para Benjamin, a criança está profundamente inserida nas dinâmicas de sua classe social, não sendo um ser isolado em sua vivência infantil. Ele destaca que “as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem.” (BENJAMIN, 2002, p. 94). Assim, as crianças devem ser compreendidas dentro da estrutura social em que estão inseridas, pois o seu mundo de percepções é continuamente moldado pelos vestígios das gerações que as precederam. Conforme escreve Benjamin, “o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha” (BENJAMIN, 2002, p. 96), sublinhando a influência contínua da cultura e das tradições sobre a experiência infantil. Dessa forma, as obras de Benjamin oferecem uma visão rica e

multifacetada da infância, que desafia concepções simplistas e convoca uma análise mais profunda das condições sociais e históricas que moldam a experiência infantil.

Segundo Benjamin, a criança não ocupa uma posição passiva, a espera de que a cultura lhe ofereça melhores possibilidades e contribuições, ela – a criança – é um sujeito imerso na cultura, produtora de cultura, e é possível observar quando Benjamin diz “Não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar” (BENJAMIN, 2002, p. 69). A criança certamente sinaliza um procedimento à frente do produto de cultura “A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda” (BENJAMIN, 2002, p. 93). Há um forte movimento para apontar que as decisões da criança em nada se assemelham ao desejo do adulto “Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio” (idem, p. 85).

A equação modernidade + infância se mantém presente na obra benjaminiana na qual é possível observar como a infância reacende o conceito de alegoria usado por Benjamin em consonância aos apelos do campo social que determinam sua narrativa sobre a vida do homem nos labirintos da metrópole. Nesta linha de reflexão, enxergamos os elementos que fazem parte da trajetória da criança: o parque, os animais, o quarto de dormir, a escola, os objetos pessoais, os monumentos, os personagens históricos, entre outros.

Nos escritos benjaminianos temos dois polos identificados. O primeiro diz respeito ao narrador que se anima a penetrar no desejo infantil, sonhos e acontecimentos recordados, enquanto no segundo, temos a criança que participa dos acontecimentos voltando-se para o novo, aventurando-se, cosmopolita, observando as contínuas transformações/destruições na metrópole.

A abordagem de Walter Benjamin em relação à infância se distingue por sua profundidade filosófica e sua sensibilidade poética, o que revela uma compreensão da infância que transcende os limites convencionais da análise sociológica. O autor, renomado filósofo e crítico cultural do século XX, empreende uma investigação da infância que se fundamenta em uma visão dialética da história e da experiência humana, pois para ele, a infância não é apenas um estágio de desenvolvimento biológico, mas sim um estado de ser caracterizado por uma sensibilidade única e

uma percepção peculiar do mundo. Sua abordagem da infância está profundamente enraizada à sua concepção da história como uma constelação de momentos fugazes e fragmentados, na qual o passado e o presente se entrelaçam em uma teia complexa de significados.

Ao invés de uma narrativa linear e progressiva, Benjamin entende a história como um mosaico de experiências individuais e coletivas, onde os eventos e as memórias se sobrepõem e se entrecruzam de maneira imprevisível. Nesse sentido, a infância assume um papel central como um ponto de partida para a compreensão da condição humana, um momento privilegiado onde as sementes do passado são plantadas e os horizontes do futuro se revelam. Benjamin também expressa sua preocupação com as dimensões éticas e políticas da experiência humana. Para ele, a infância não é apenas um período de inocência e pureza, mas também um espaço de potencialidade e resistência. É na infância que se gestam os valores e as convicções que moldarão o curso da vida adulta, e é nesse sentido que Benjamin atribui à infância um papel fundamental na formação da identidade individual e coletiva.

Além disso, a infância, para Benjamin, é um espaço de criatividade e imaginação, no qual as fronteiras entre realidade e fantasia se dissolvem e novos mundos se abrem diante dos olhos maravilhados da criança. É nesse terreno fértil da imaginação que as sementes da revolução e da transformação social são plantadas, e é nesse sentido que autor vê na infância uma fonte inesgotável de esperança e renovação. Em suma, a sua abordagem sobre a infância representa uma síntese única de filosofia, história e crítica cultural, que lança luz sobre os mistérios e as complexidades da experiência humana. Sua visão da infância como um espaço de potencialidade e resistência continua a inspirar gerações de pensadores e ativistas em sua busca por uma sociedade mais justa e humana.

Dialogar com Benjamin, nesse sentido, é também perceber como na realização de produtos culturais para o consumo infantil por vezes não se consideram o poder e a vontade da criança. O que acontece é que os produtos são pensados, realizados e muitas vezes consumidos pelo adulto sem levar em conta o grande trunfo que é essa inventividade e imaginação que as crianças carregam em abundância.

Walter Benjamin elabora o "Programa de um Teatro Infantil Proletário" que é uma proposta importante que explora o teatro não apenas como uma forma de entretenimento, mas como um meio de educação e transformação social. Benjamin defende que o teatro infantil tem a capacidade de educar tanto as crianças que participam das produções quanto os adultos que assistem às performances. Esta abordagem coloca o teatro infantil no coração do desenvolvimento cultural e social, enfatizando seu papel educativo em uma sociedade proletária.

Para Benjamin, o teatro oferece às crianças proletárias uma oportunidade para explorar e entender suas realidades de uma maneira que é simultaneamente educativa e libertadora. O teatro serve como um meio pelo qual as crianças podem expressar suas experiências, preocupações e esperanças. Isso não apenas ajuda na formação de sua identidade e compreensão social, mas também permite que elas sejam ativas na construção e interpretação de suas realidades.

No teatro, as crianças não são apenas receptoras passivas de conhecimento, mas participantes ativas na criação de significados. Isso é alinhado com a teoria de Vygotsky sobre aprendizagem socioconstrutivista, em que a interação social e a cultura desempenham um papel central no desenvolvimento cognitivo. O teatro, portanto, torna-se um "espaço de zona proximal" no qual as crianças podem ir além do que sabem e podem fazer sozinhas, ajudadas pelo contexto dramático e pela interação com outros.

A ideia de que os adultos são educados ao observar as encenações infantis é igualmente significativa. Benjamin sugere que ao assistir às crianças no palco, os adultos não apenas veem uma representação de ideias e temas relevantes para a vida proletária, mas também são confrontados com a perspectiva pura e muitas vezes questionadora das crianças sobre essas questões. Esse processo pode levar a um questionamento das normas adultas e a uma reavaliação de crenças e comportamentos.

Tanto as crianças quanto os adultos se apropriam da arte de representar e fazem da emoção um elemento central no desenvolvimento humano. O teatro, sendo uma expressão artística emocional, pode funcionar como um catalisador para a empatia e a compreensão emocional entre diferentes gerações.

1.3 EIXO 3: UMA VISÃO SOCIOLÓGICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE PRODUÇÃO DE TEATRO PARA A INFÂNCIA

A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. (BOURDIEU, 1974, p. 99)

Fundamentados nos escritos de Pierre Bourdieu, que embora trate no seu texto de aspectos sociológicos no campo da produção europeia, compreendemos que os fatores citados a respeito das transformações das produções em bens simbólicos, também são pertinentes quando observamos o cenário de produções teatrais no Rio de Janeiro.

É importante compreender as tensões existentes entres os variados tipos de produções para a infância na cena carioca. Há peças que são produzidas e exibidas em locais elitistas da cidade, outras produzidas por artistas em projetos sociais e contemplam um público com menores oportunidades, e há ainda as produções que costumam intitular como produções alternativas, que por sua vez atingem um público mais híbrido. Neste sentido, ocorre a validação no campo? Que campos são esses? Quais as estruturas que os determinam, e como elas se afetam?

Dentre as características do sistema de ensino capazes de afetar a estrutura de suas relações com as demais instâncias constitutivas do sistema de produção e circulação de bens simbólicos, a mais importante – e quase sempre a mais atacada tanto pelas grandes profecias culturais como pelas pequenas heresias – é sem dúvida o ritmo de evolução extremamente lento, paralelo a uma inércia estrutural muito forte, que caracteriza esta instituição de conservação cultural. Toda a lógica do funcionamento de um sistema que detém o monopólio de sua própria reprodução, obriga-o a assumir até o limite tendência para a conservação resultante de sua função de conservação cultural. (BOURDIEU, 1974, p. 122-123)

Cada lugar produz sua própria cultura. São as experiências históricas, sociais e econômicas que acabam por desenhar a estruturas culturais de um lugar, de um povo. Como afirma Bourdieu, “em plano mais profundo, basta levar em conta a

função de legitimação das diferenças sociais cumpridas pelas diferenças culturais e, em particular, as diferenças que o sistema de ensino que reproduz e sanciona, a fim de perceber a contribuição que as instâncias de conservação cultural trazem à conservação social, em sua qualidade de depositárias e guardiãs da legitimidade cultural.” (BOURDIEU, 1974, p.131).

Com base na citação acima, as propriedades culturais têm função de legitimação cultural e, como exemplo, podemos citar os trabalhos culturais desenvolvidos no Complexo da Maré, no grupo teatral “Nós do Morro” que são grupos de comunidade da cidade do Rio de Janeiro e ainda o grupo “Código” da região metropolitana do Rio. Tais grupos atuam dentro de determinadas áreas da cidade, que são formadas por população em situação de vulnerabilidade social, logo legitimar as atividades artísticas realizadas nesses locais, em que há escassez de investimentos públicos em fomento as artes, e que são severamente atingidos pela violência e criminalidade, pareceu-nos relevante. O desafio de realizar projetos teatrais para infância diante dessas condições é enorme, no entanto, a realização dessas atividades traz consigo a contribuição na instância de conservação cultural para aqueles lugares o que é diferente da cultura legitimada, que estão validadas por prêmios, com reconhecimento de críticos e até mesmo de reconhecimento popular que são comuns na indústria cultural. Para Bourdieu, “o sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem pois implica na impossibilidade de excluir o que exclui, única maneira de excluir a exclusão.” (BOURDIEU, 1974, p.132)

Sobre esse mesmo tema também discorre o historiador Michel de Certeau, quando afirma que,

[...] a presença e a circulação de uma representação, ensinada como o código da promoção socioeconômica (por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indica, de modo algum, o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricaram. (CERTEAU, 1994, p. 41).

Certeau considera que toda atividade humana pode ser cultura, mas ela não o é necessariamente ou, não é forçosamente reconhecida como tal, pois, “para que

haja cultura, não basta ser autor das práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza”.

[...] a criança escolarizada aprende a ler paralelamente à sua aprendizagem da decifração e não graças a ela: ler o sentido e decifrar as letras corresponde a duas atividades diversas, mesmo que se cruzem. Noutras palavras, somente uma memória cultural adquirida de ouvido, por tradição oral, permite e enriquece aos poucos as estratégias de interrogação semântica cujas expectativas a decifração de um texto afina, precisa, corrige. Desde a leitura da criança até a do cientista, ela é precedida e possibilitada pela comunicação oral, inumerável “autoridade” que os textos não citam quase nunca. (CERTEAU, 1994, p. 263-264)

Para compreender a “autoridade” apontada por Certeau, é necessário também observar o sistema cultural existente. O sistema é impulsionado por questões que por muitas vezes se opõem. Por um lado, o empreendedor ou produtor cultural, e por outro o mercado, que por sua vez é ditado pelas necessidades e o interesse de consumo. O produtor passa a produzir dentro do sistema os produtos culturais exigidos pelo mercado para que alcance o público, visto que arriscar em um segmento tido como mais conceitual, inovador e fora dos parâmetros de mercado, pode ser muito arriscado. Como afirma Bourdieu,

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. (BOURDIEU, 1974, p. 136)

Como as condições econômicas e os privilégios de um determinado tipo de produção podem determinar a sua posição no mercado de bens simbólicos? Para Bourdieu, é preciso encarar a oposição entre os dois modos de produção de bens simbólicos – “que só podem ser completamente definidos através de suas relações – como o produto de uma construção-limite” (BOURDIEU, 1974, p. 139).

No caso do Rio de Janeiro, os produtos culturais apresentados para a infância na comunidade da Maré, no Nós do Morro do Vidigal têm o mesmo valor no campo

que as produções em cartaz na Zona Sul do Rio de Janeiro? E as produções para a infância apresentadas na Zona Sul têm as mesmas oportunidades que a produção para adultos?

Certeau lembra que sem voltar a insistir sobre as implicações socioeconômicas do *lugar* onde se produz um estudo etnológico ou histórico, nem sobre a política que, desde as origens da pesquisa contemporânea, inscreveu o conceito *popular* numa problemática de repressão, "é necessário levar em conta uma urgência: caso não se fique esperando que venha uma revolução transformar as leis da história, como vencer hoje a hierarquização social que organiza o trabalho científico sobre as culturas populares e ali se repete? As ressurgências das práticas "populares" na modernidade industrial e científica mostram os caminhos que poderiam ser assumidos por uma transformação do nosso objeto de estudo e do lugar de onde o estudamos". (CERTEAU, 1994, p.87).

O olhar, tanto de Bourdieu que trata sobre o "campo" e o mercado dos bens simbólicos gerados pela cultura e nos faz refletir como se faz importante pensar e respeitar a produção dentro da dinâmica de compreender seu lugar, sua história e seu valor, como também o de Certeau acerca das táticas e estratégias que são necessárias para a realização dessas atividades culturais, permitem afirmar o quanto as políticas públicas podem ser importantes para a execução dos projetos.

1.4 O QUE É O VALOR?

Ao questionar "quanto vale o teatro para a infância?", não se trata apenas de aferir cifras, mas de problematizar as diferentes ordens de valor que atravessam essa prática artística. Este subcapítulo pretende ampliar o debate, articulando perspectivas sociológicas, filosóficas e culturais sobre o conceito de valor, a fim de aprofundar a compreensão sobre o lugar que o teatro infantil ocupa — ou deixa de ocupar — na estrutura simbólica da sociedade contemporânea

Valor não é um dado absoluto, mas uma construção social. Como afirma Pierre Bourdieu, "os valores culturais não são propriedades inatas das obras, mas produtos sociais que dependem da estrutura do campo onde são produzidos e

reconhecidos” (BOURDIEU, 1996, p. 122). Essa lógica nos leva a reconhecer que o teatro infantil, embora dotado de grande potencial formativo e estético, é frequentemente marginalizado dentro do campo artístico por uma ausência de capital simbólico legitimado pelas instâncias dominantes — crítica, curadoria, financiamento.

A essa marginalização soma-se o fato de que a própria infância, como lembra Philippe Ariès (1981), “não existiu sempre como a entendemos hoje: trata-se de uma invenção social, uma construção histórica que institui a criança como ser separado do adulto, com direitos e necessidades específicos”. Quando o teatro se volta para esse público, ele passa a refletir e a intervir sobre essa construção, operando como um instrumento de cultura e de política.

Jens Qvortrup, em suas teses sobre a infância como fenômeno social, propõe um deslocamento radical: “as crianças não devem ser vistas apenas como futuros adultos, mas como sujeitos completos que participam do mundo social” (QVORTRUP, 2005, p. 3). Nessa chave, o teatro infantil não apenas “prepara” as crianças para a vida adulta, mas as reconhece como interlocutoras legítimas no presente — o que, por si só, já lhe confere um valor cultural e ético inestimável.

Esse valor cultural se expressa, por exemplo, em espetáculos que articulam memórias coletivas e repertórios afetivos de maneira acessível ao público infantil. Produções como *Luiz e Nazinha – Luiz Gonzaga para Crianças* (Moraes & Lopes, 2017) e *Bituca – Milton Nascimento para Crianças* (2018) traduzem narrativas musicais complexas para uma linguagem cênica que respeita a inteligência da criança. Esses espetáculos não apenas aproximam diferentes gerações, como também reforçam o pertencimento cultural. É o que Bourdieu chamaria de “produção de sentido socialmente legítimo” (1996, p. 234).

Mas o valor do teatro também é social, como ressalta Michel de Certeau (1994), ao propor que “as práticas culturais ordinárias são táticas inventivas dos sujeitos para resistir às imposições estruturais do cotidiano”. Assistir a uma peça, rir em grupo, emocionar-se com uma história são gestos que ativam a imaginação e promovem formas alternativas de convivência. No teatro infantil, isso é intensificado pela sensibilidade do público, que reage de modo visceral à presença e à experiência estética.

A noção de valor de uso, portanto, deve ser somada à de valor simbólico. As crianças não apenas “consomem” teatro; elas participam de um ritual de mediação simbólica e afetiva. Em uma sociedade marcada pelo individualismo e pelo hiper estímulo digital, o teatro — especialmente aquele voltado à infância — oferece uma experiência coletiva, presencial e compartilhada. Como afirma Benjamin (1985), “a experiência aurática é aquela que contém a presença irrepetível de um aqui e agora” (p. 170). A criança, ao vivenciar essa presença, forma sua subjetividade a partir de um encontro único com a arte.

Contudo, o valor de mercado muitas vezes se sobrepõe aos demais. O teatro infantil, como qualquer outro bem cultural, está sujeito às pressões do sistema econômico. Benjamin alerta para os riscos da reprodutibilidade técnica ao afirmar que “a obra perde sua aura quando é convertida em mercadoria” (1985, p. 175). No campo infantil, isso se manifesta na proliferação de espetáculos licenciados, baseados em personagens de animações televisivas, que ocupam os maiores palcos da cidade com ingressos caros e forte apelo de consumo.

Enquanto isso, produções como *Pequeno Herói Preto* ou *Zumbi e Dandara* enfrentam desafios para circular, mesmo apresentando propostas com temáticas urgentes e abordagem estética refinada. O mercado, nesse caso, não reconhece — e, por vezes, inviabiliza — o valor simbólico dessas criações. É aqui que políticas públicas desempenham papel crucial na sustentação de uma diversidade artística que o mercado tende a sufocar.

A desigualdade de acesso também impõe um questionamento sobre o valor político do teatro. Espetáculos apresentados no Theatro Municipal ou no Teatro Riachuelo, embora artisticamente potentes, muitas vezes estão fora do alcance de crianças da periferia. Em contrapartida, ações culturais como o Circuito SESC de Artes, festivais comunitários ou projetos em escolas públicas revelam que o teatro tem um valor territorial e inclusivo, capaz de tensionar as fronteiras sociais da cidade.

Como conclui Qvortrup (2005), “as crianças são indicadores sensíveis da estrutura social: ao observarmos como elas participam da vida cultural, vemos refletido o grau de equidade, democracia e reconhecimento em uma sociedade” (p. 9). O valor do teatro infantil, portanto, não está apenas no produto artístico, mas na relação que ele estabelece com o mundo. É um valor de mundo, que ultrapassa o palco e alcança o tecido social.

Assim, ao investigar o que é o valor no contexto do teatro para a infância, deparamo-nos com uma rede densa de significações. O valor artístico, o valor de uso, o valor simbólico, o valor econômico e o valor político não são estanques, mas coexistem em tensão. Reconhecer essa complexidade é também um gesto ético, que reafirma a importância de uma arte que fala com e para as crianças — não como público secundário, mas como sujeitos centrais de um presente plural e em disputa.

1.5 ESTADO DA ARTE E LACUNAS DE PESQUISA

A análise das produções acadêmicas voltadas ao teatro para as infâncias no contexto do Rio de Janeiro revela um campo investigativo em expansão, embora ainda marcado por assimetrias temáticas e lacunas estruturais. Parte significativa dos estudos concentra-se nas dimensões estética, pedagógica e histórica das práticas cênicas destinadas às crianças e aos jovens, evidenciando o esforço de pesquisadores em tensionar visões reducionistas que, historicamente, associaram o teatro para crianças ao entretenimento ou à função didatizante.

Nesse panorama, destacam-se investigações que abordam os aspectos técnicos e sensoriais da linguagem teatral. A pesquisa de Fernanda Guimarães Mattos de Souza (2016; 2017), ao discutir a construção poética da iluminação cênica no teatro para crianças, contribui para deslocar o debate da técnica como recurso instrumental para compreendê-la como elemento constitutivo da experiência estética. Ao enfatizar o papel da luz na produção de atmosferas, afetos e regimes de percepção, a autora amplia a compreensão da cena para além da dramaturgia e da atuação, inserindo o teatro destinado às infâncias no âmbito das pesquisas sobre visualidade, sensorialidade e criação simbólica.

Tal abordagem dialoga com perspectivas contemporâneas que reconhecem as crianças como espectadoras competentes e sujeitos estéticos plenos. Ao tratar a iluminação não apenas como suporte técnico, mas como linguagem poética, Guimarães tensiona práticas historicamente marcadas por soluções simplificadoras no teatro para crianças, frequentemente justificadas por pressupostos de subestimação da capacidade perceptiva infantil.

No campo da reflexão histórica e conceitual, a produção de Carlos Augusto Nazareth (2007; 2012) constitui referência relevante. Seus estudos sobre o teatro infantil brasileiro e suas diversas linguagens oferecem uma sistematização crítica das transformações estéticas e discursivas que atravessam o segmento. Ao analisar a multiplicidade de formas, estilos e propostas dramatúrgicas, Nazareth contribui para desconstruir a ideia de um teatro infantil homogêneo, evidenciando sua complexidade enquanto campo artístico autônomo.

Além da dimensão estética, suas reflexões abordam as tensões entre criação, mercado e políticas culturais, permitindo compreender como determinados modelos de produção e circulação impactam diretamente a diversidade artística. Ao historicizar práticas e discursos que moldaram o lugar do teatro para a infância, Nazareth explicita continuidades e rupturas que ajudam a compreender os processos de legitimação e marginalização simbólica do segmento.

Entretanto, observa-se que as revisões sistemáticas e os mapeamentos abrangentes dedicados especificamente ao teatro para as infâncias no contexto carioca ainda são relativamente escassos. A dificuldade de rastreabilidade de parte da produção acadêmica, bem como a dispersão dos estudos em diferentes áreas disciplinares — como educação, artes, sociologia e políticas culturais — evidenciam fragilidades nos processos de catalogação, indexação e circulação do conhecimento produzido nesse campo.

Tal constatação aponta para uma lacuna epistemológica relevante, que não apenas limita a consolidação de um panorama crítico mais integrado, mas também impacta a visibilidade das investigações dedicadas às práticas cênicas voltadas às crianças e aos jovens. Essa dispersão reflete, em certa medida, a própria posição historicamente marginalizada do teatro para a infância nos circuitos institucionais, editoriais e acadêmicos.

De modo geral, o conjunto das produções analisadas aponta para a consolidação de um eixo investigativo que articula estética, pedagogia e historicidade. Observa-se, contudo, que permanecem insuficientemente exploradas as relações entre territorialidade, desigualdade urbana e acesso ao teatro para crianças no Rio de Janeiro. Essa lacuna revela uma importante frente de investigação, considerando a centralidade das dinâmicas espaciais na constituição das experiências culturais.

Assim, a revisão bibliográfica evidencia avanços significativos, sobretudo na valorização da experiência estética e na complexificação conceitual do teatro para a infância, ao mesmo tempo em que aponta lacunas que demandam aprofundamento, especialmente no que concerne às dimensões socioespaciais, às políticas públicas de continuidade e aos processos de legitimação simbólica do segmento.

2 A PRODUÇÃO DO TEATRO PARA A INFÂNCIA E SUAS TENSÕES

"A arte para crianças não é um luxo, mas uma necessidade vital. É um direito que deve ser assegurado com o mesmo rigor com que se assegura o alimento e a saúde."

— Graciela Montes, escritora argentina e defensora da arte na infância

O primeiro capítulo apresentou reflexões sobre as múltiplas ordens de valor que atravessam o teatro para a infância. Ao longo da discussão, foi possível perceber que o valor dessa prática não se limita a uma mensuração econômica, mas se desdobra em dimensões simbólicas, sociais, culturais e políticas que revelam o lugar da criança — e da arte voltada à infância — nas estruturas de poder e nos sistemas de legitimação da cultura. Pensar quanto vale o teatro para a infância, portanto, não é apenas avaliar seu impacto, mas compreender os mecanismos que tornam invisível, secundária ou desautorizada uma produção estética que, embora vibrante e potente, ainda encontra resistências em conquistar reconhecimento institucional e permanência nos circuitos culturais.

A partir dessas considerações, o segundo capítulo se debruça sobre as formas concretas de produção do teatro para a infância, com ênfase em suas tensões, limitações e potencialidades. Se no capítulo anterior discutimos o valor como construção simbólica e política, aqui abordamos como esse valor se materializa (ou não) na prática: na ocupação dos espaços culturais, no financiamento público e privado, na distribuição territorial dos espetáculos, nas condições de trabalho das companhias e na recepção por parte do público. O teatro para a infância, longe de ser um campo homogêneo, revela-se atravessado por disputas, assimetrias e contradições que afetam diretamente sua existência, continuidade e alcance social. É nesse terreno instável que se constrói, e se desafia, a cena infantil contemporânea.

2.1 OS DESAFIOS NA PRODUÇÃO PARA A INFÂNCIA

A produção teatral voltada para a infância na cidade do Rio de Janeiro enfrenta tensões históricas e estruturais que permanecem invisibilizadas pelas instâncias tradicionais de legitimação cultural. A infância, enquanto categoria social, continua sendo tratada como um estágio transitório da vida, muitas vezes desprovido de autonomia simbólica e, por isso, marginalizado nas políticas culturais. Como analisa Ariès (1981), a concepção moderna da infância como fase específica da existência é uma invenção social relativamente recente. Mesmo após essa consolidação conceitual, as crianças seguem sendo raramente consideradas na formulação de projetos culturais, especialmente em contextos urbanos marcados por desigualdades, como o Rio de Janeiro, onde o acesso à cultura já é fragmentado entre os adultos e ainda mais precário no que diz respeito às infâncias periféricas. O teatro infantil, nesse cenário, permanece à margem: frequentemente reduzido a entretenimento didático ou ferramenta pedagógica, sem o investimento simbólico e financeiro destinado ao teatro dito "adulto".

Discutir curadoria para a infância, nesse contexto, torna-se um gesto político e ético. Um teatro que se pretenda comprometido com a estética e a alteridade precisa reconhecer as crianças como sujeitos sensíveis, capazes de experiências artísticas complexas e transformadoras. Isso exige, antes de tudo, um deslocamento da ideia de que o teatro infantil deve ser apenas lúdico ou educativo — categorias importantes, mas insuficientes diante da potência poética e filosófica dessa linguagem. Benjamin (2002) já observava que a criança possui uma forma própria de percepção, distinta da do adulto, mas não inferior; trata-se de uma lógica outra, que exige do artista e do programador um olhar afinado com sua alteridade. Assim, o curador que pensa a programação infantil deve ultrapassar o filtro da funcionalidade, oferecendo experiências que provoquem, inspirem e respeitem as infâncias em sua pluralidade estética, social e cultural.

No Rio de Janeiro, onde os espaços públicos e privados dedicados às crianças recuam continuamente diante da lógica mercadológica, a curadoria assume também uma dimensão de resistência. Ao tratar das “artes de fazer”, Michel de Certeau (1994) nos oferece uma chave interpretativa potente: é preciso reconfigurar

os usos cotidianos e os modos de ocupação dos espaços, subvertendo normas dominantes. Curar uma mostra infantil, programar uma temporada em uma escola ou selecionar um espetáculo para um edital se torna, assim, um gesto micropolítico de reorganização do visível — um enfrentamento àquilo que Bourdieu (1974) denominou como hierarquia dos bens simbólicos. Curadoria, nesse campo, é mais do que escolha estética: é disputa pelo lugar da infância na cultura.

Contudo, essa disputa é profundamente desigual. A escassez de editais públicos voltados especificamente ao teatro para a infância explicita o lugar periférico que esse segmento ocupa nas políticas culturais. Enquanto há categorias bem definidas e recorrentes para produções adultas, o teatro infantil tem sido frequentemente diluído em chamadas genéricas como “teatro” ou “linguagens híbridas”. Essa omissão revela uma perspectiva institucional que subestima a potência do teatro na formação subjetiva das crianças. Em tempos de contenção orçamentária, o que é simbolicamente subalternizado tende a ser o primeiro a desaparecer. O investimento na infância, por não gerar “prestígio artístico” imediato nem garantir circulação em festivais renomados, torna-se um risco institucional. Como consequência, iniciativas voltadas ao público infantil dependem, muitas vezes, da insistência e da resiliência dos artistas e produtores — e não de uma política estruturada e continuada.

Esse desamparo se estende à ausência de mecanismos críticos e avaliativos adequados. A maioria dos editais não prevê pareceristas especializados em teatro para infância, o que compromete a qualidade da seleção e invisibiliza as especificidades dessa linguagem. Além disso, os critérios utilizados para julgar obras infantis muitas vezes replicam padrões estéticos do teatro adulto, o que reforça uma lógica de desvalorização epistemológica. A escassez de políticas voltadas à infância não é apenas um problema quantitativo, mas também simbólico e conceitual: revela uma compreensão empobrecida sobre o que significa produzir arte para crianças, como se se tratasse de uma etapa “inferior” ou “de transição”.

Essa percepção de “menoridade simbólica” afeta diretamente os modos de circulação e recepção do teatro para a infância. Mesmo quando artisticamente qualificados e bem-sucedidos junto ao público, muitos espetáculos infantis têm vida curta, são programados em horários alternativos (pela manhã ou no início da tarde) e relegados a salas secundárias. Faltam, ainda, espaços permanentes e

estruturados para infâncias, que ofereçam as mesmas condições técnicas e de visibilidade destinadas às produções adultas. A crítica teatral, por sua vez, dedica pouca atenção a essas obras — e quando o faz, recorre a um tom frequentemente condescendente, ignorando sua complexidade estética. O resultado é a perpetuação de uma economia simbólica desigual, onde o teatro para a infância circula à margem da legitimidade institucional, acadêmica e midiática.

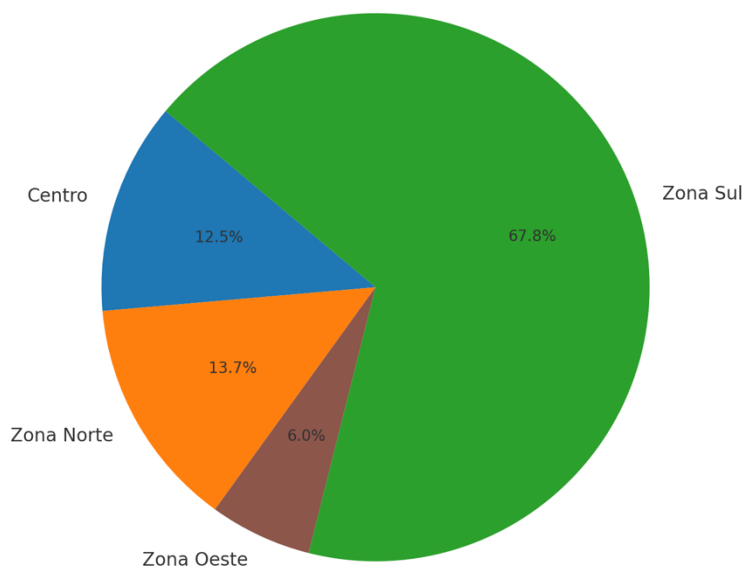
Conforme alerta Bourdieu (1974), os bens simbólicos são organizados por lógicas de consagração e distinção. Quando o teatro infantil é excluído dos circuitos de prestígio, ele é também privado do capital simbólico necessário à sua valorização social e institucional. Inverter essa lógica requer um redesenho profundo das políticas públicas, das práticas curatoriais e da crítica especializada — um reposicionamento que reconheça as infâncias não como espectadoras passivas de conteúdos morais ou lúdicos, mas como protagonistas culturais plenas. Reafirmar o valor do teatro para a infância é também defender seu direito ao risco estético, à experimentação, à presença constante na vida cultural da cidade. Não se trata de uma etapa preparatória para o “verdadeiro” teatro — trata-se de linguagem legítima, inventiva e essencial ao presente.

2.1.1 Mapeamento dos espetáculos em cartaz de 2010 a 2020 citados na Revista OFF⁴

A partir de uma análise quantitativa dos dados catalogados pela revista *OFF* — uma das principais fontes de registro do teatro carioca na década analisada — foi possível mapear a distribuição territorial e temporal dos espetáculos teatrais voltados à infância na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 2010 e 2020. Trata-se de um levantamento que, embora limitado pela cobertura parcial da revista (com foco predominante nas regiões Centro e Zona Sul), oferece subsídios valiosos para refletir sobre os desequilíbrios históricos, simbólicos e estruturais que marcam a cena cultural destinada às crianças.

⁴ Tabela dos espetáculos no apêndice 1

Distribuição dos Espetáculos por Zona da Cidade (2010–2020)

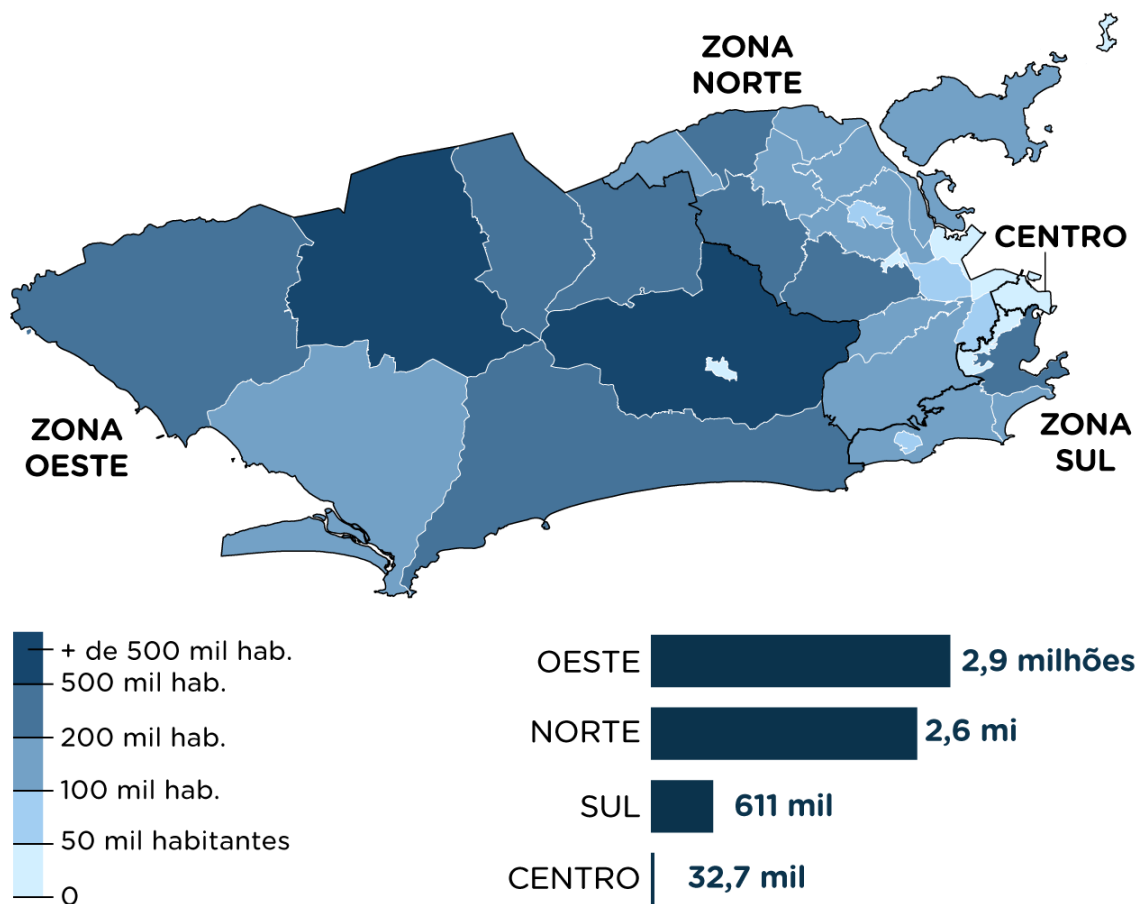
**Gráfico 1 Distribuição dos Espetáculos Infantis por Zona da Cidade (2010 – 2020)**

Fonte: Revista OFF de Teatro. Dados organizados por Heder Braga Fernandes.

O gráfico de distribuição por zonas da cidade (Gráfico 1) revela concentração de espetáculos infantis na Zona Sul, que reúne 68% do total de produções registradas no período. Em contraste, a Zona Oeste aparece com apenas 6% das produções, apesar de abrigar bairros densamente povoados e uma significativa população infantil. A Zona Norte responde por 13,7%, e o Centro por 12,5%. A desigualdade é tão acentuada que não pode ser explicada apenas por questões logísticas ou de infraestrutura; ela reflete, na verdade, uma geopolítica da cultura que opera segundo lógicas de distinção simbólica e econômica.

População da cidade do Rio de Janeiro

No Censo de 2022, por subdistrito e zona



Fonte: Censo 2022, IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

NEXO

Figura 1: Mapa da população da Cidade do Rio de Janeiro, segundo o IBGE

Fonte: Relatório do Censo 2022, IBGE

A análise do mapa demográfico da cidade do Rio de Janeiro (figura acima) evidencia um descompasso expressivo entre a distribuição da população e a oferta de projetos culturais voltados à infância. Segundo o Censo de 2022 do IBGE, o município possui aproximadamente 6,2 milhões de habitantes, distribuídos em quatro grandes regiões: Zona Oeste (cerca de 2,9 milhões), Zona Norte (cerca de 2,6 milhões), Zona Sul (cerca de 611 mil) e a região Central (com pouco mais de 32,7 mil habitantes).

Quando esses dados são confrontados com o número de espetáculos infantis catalogados pela *revista OFF* entre 2010 e 2020 — 1.281 na Zona Sul, 258 na Zona Norte, 236 no Centro e apenas 114 na Zona Oeste —, torna-se evidente uma desigualdade estrutural no acesso cultural. Em termos proporcionais, a Zona Sul apresenta o índice mais elevado: aproximadamente 2,09 espetáculos por mil habitantes ao longo da década. No Centro, esse índice corresponde a cerca de 7,21 por mil habitantes, em grande parte devido à baixa densidade populacional da região. Já a Zona Norte registra apenas 0,10 espetáculos por mil habitantes, enquanto a Zona Oeste atinge 0,04 por mil habitantes — ou seja, uma oferta cultural quase cinquenta vezes menor do que a da Zona Sul, proporcionalmente ao tamanho da sua população.

Essa discrepância não pode ser justificada pela ausência de público. Ao contrário, as zonas Norte e Oeste concentram uma expressiva população de crianças e adolescentes em idade escolar, revelando-se territórios com forte potencial de demanda cultural. O quadro, portanto, aponta para um cenário de suboferta sistemática de projetos culturais nessas regiões, reforçando desigualdades históricas de acesso à arte e à educação cultural na cidade do Rio de Janeiro.

Esse desnível estrutural não apenas evidencia uma concentração histórica de investimentos culturais nas áreas mais centrais e economicamente privilegiadas da cidade, como também colabora para a formação de um circuito fechado de público. Nas regiões em que há baixa oferta, também há menor formação de hábito cultural e menor desenvolvimento de repertório estético desde a infância — o que perpetua a lógica da exclusão. Em outras palavras, como observa Pierre Bourdieu (1996), o acesso ao capital cultural não é distribuído aleatoriamente, mas condicionado por estruturas sociais e territoriais. Assim, não basta afirmar que há “falta de demanda” nas regiões periféricas: o que existe é uma demanda reprimida, silenciada pela ausência sistemática de acesso, infraestrutura e visibilidade para as produções voltadas ao público infantil.

Portanto, os dados sugerem que a criação de políticas públicas descentralizadas, que levem em consideração as dimensões demográficas e territoriais da cidade é não apenas necessária, mas urgente. A concentração da oferta cultural em zonas que já dispõem de equipamentos, infraestrutura e capital simbólico aprofunda as desigualdades históricas do tecido urbano carioca. Inverter

essa lógica é uma tarefa política que exige investimento público contínuo, estímulo à formação de público e valorização da infância como agente cultural. Como nos alerta David Harvey (2012), o direito à cidade também é o direito de usufruir plenamente de seus bens simbólicos — o que inclui, de forma inegociável, o acesso ao teatro e à arte desde a infância.

Pierre Bourdieu, ao discutir o campo cultural, afirma que “os bens simbólicos são objetos de luta [...] o que está em jogo é a definição legítima da cultura” (BOURDIEU, 1996, p. 115). O acesso à arte, portanto, não se organiza de maneira democrática — ela está ligada à disputa por legitimidade e prestígio, que privilegia territórios associados à elite cultural, mediada por relações de poder e capital (econômico, social, cultural e simbólico), que determinam onde se produz, quem pode assistir e quem pode ser representado.

Qvortrup (2005) ressalta que as crianças funcionam como um reflexo particularmente revelador das dinâmicas e transformações das estruturas sociais, e, ao analisarmos onde estão — ou não estão — os espetáculos voltados à infância, revelamos com clareza a cartografia da desigualdade cultural na cidade. Essa lógica de concentração cultural também é alimentada pela estigmatização dos territórios populares. Como afirma Michel de Certeau (1994), é preciso resistir à naturalização dos usos impostos aos espaços urbanos e produzir sentidos desviantes por meio de práticas culturais alternativas. A produção de espetáculos em arenas e lonas culturais, escolas públicas e centros comunitários, embora minoritária na revista *OFF*, representa justamente esse gesto tático de resistência. No entanto, muitas desses espaços culturais foram desativados ou permanecem sem manutenção adequada — uma política de abandono que reduz ainda mais as possibilidades de circulação artística em regiões como Santa Cruz, Campo Grande, Pavuna e Jacarepaguá.

Nesse contexto, torna-se relevante problematizar a própria noção de formação de plateia, frequentemente mobilizada nas políticas culturais e nos discursos institucionais. Conforme propõe Flávio Desgranges (2006), é necessário distinguir formação de plateia de formação de espectador. A primeira tende a ser associada a estratégias de ampliação de público e democratização do acesso, frequentemente orientadas por indicadores quantitativos e metas de consumo cultural. Já a formação de espectador desloca o foco para a qualidade da experiência

estética, compreendendo o espectador como sujeito ativo, crítico e produtor de sentidos. Nessa perspectiva, não se trata apenas de garantir presença física nos espaços teatrais, mas de fomentar condições de fruição, mediação e elaboração simbólica da obra artística. Tal distinção revela-se particularmente pertinente quando analisada à luz das desigualdades territoriais, uma vez que o acesso restrito compromete não apenas a constituição de públicos, mas os próprios processos de construção da sensibilidade e da relação crítica com a cena.

Essa concentração espacial também impacta a formação de plateia e o direito à cidade, pois, como aponta David (2012), “o direito à cidade não é apenas o direito de acesso aos recursos urbanos, mas o direito de mudar a nós mesmos ao mudarmos a cidade” (HARVEY, 2012, p. 23). Quando o teatro se fixa em um único território, ele restringe o imaginário infantil à lógica de deslocamento: as crianças da periferia precisam atravessar a cidade para viver experiências artísticas. Trata-se de um direito condicional, limitado pela geografia, pela violência e pelo custo de transporte. Quem não pode pagar os custos do deslocamento, não pode ver a peça.

Essa compreensão dialoga com as reflexões de Evelyn Furquim Werneck Lima (2020), para quem a cidade deve ser entendida não apenas como configuração material e infraestrutura física, mas como espaço de produção simbólica, experiência estética e disputa de narrativas. Ao enfatizar a centralidade das práticas culturais na constituição da vida urbana, a autora ressalta que o acesso à arte e aos bens culturais integra o exercício pleno da cidadania e a construção de pertencimento ao espaço urbano. Nessa perspectiva, o direito à cidade extrapola a dimensão do acesso funcional, incorporando o direito à fruição, à representação e à participação nos circuitos culturais que estruturam o imaginário social.

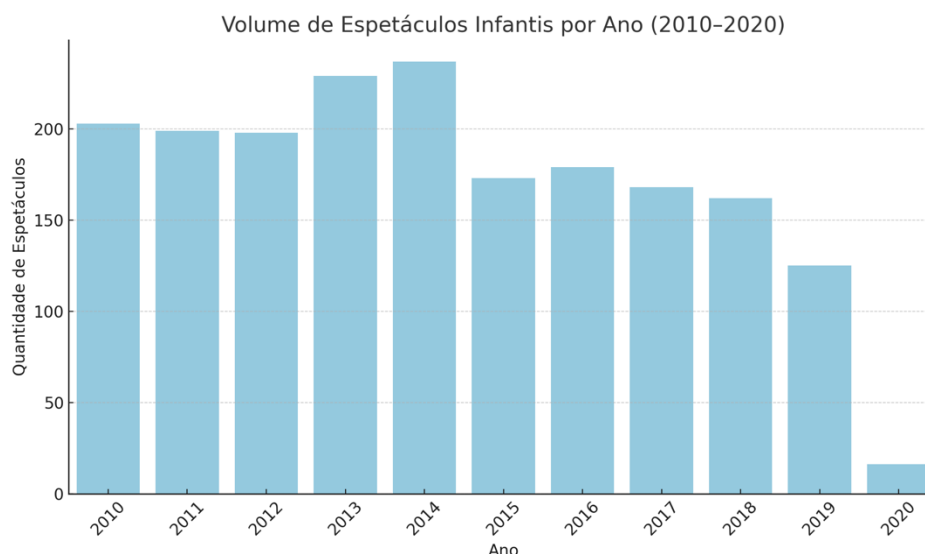


Gráfico 2. Volume de Espetáculos Infantis por Ano (2010 – 2020)

Fonte: Revista OFF de Teatro. Dados organizados por Heder Braga Fernandes. Elaboração própria.

Além da desigualdade espacial, os dados revelam uma oscilação significativa na produção anual de espetáculos para a infância. Como mostra o gráfico temporal (Gráfico 2), o período entre 2010 e 2014 apresenta crescimento contínuo, com pico em 2014 (237 espetáculos), sinalizando uma fase de maior fomento à cultura. No entanto, a partir de 2015, observa-se uma queda gradual — que pode ser atribuída à retração econômica e à redução dos investimentos públicos em cultura, especialmente após as reformas fiscais e o desmonte de mecanismos como o Ministério da Cultura e os programas de incentivo federais. Em 2020, o número se reduz para 16 produções divulgadas na revista OFF, consequência direta da pandemia da COVID-19 e da paralisação das atividades presenciais.

Essa curva descendente não pode ser interpretada apenas como uma resposta imediata à conjuntura sanitária. Ela também evidencia tensões e fragilidades estruturais de um setor que historicamente carece de políticas de continuidade, proteção e estímulo à criação voltada para as infâncias. Ainda que persista, em determinados contextos institucionais e mercadológicos, a tendência de tratar a arte para crianças como um bem secundarizado ou prescindível em tempos de crise, é necessário relativizar tal compreensão à luz das transformações

observadas nas últimas três décadas. Nesse período, o teatro para a infância ampliou significativamente sua legitimidade estética, pedagógica e cultural, impulsionado por avanços nos estudos da sociologia da infância, da pedagogia do teatro e das políticas de democratização do acesso às artes (Sarmiento, 2003; Desgranges, 2006; Koudela, 2010). Observa-se, assim, um movimento de deslocamento progressivo: da concepção da criança como espectadora passiva para o reconhecimento de sua condição de sujeito cultural, crítico e produtor de sentidos. Conforme propõe Benjamin (2002), a criança é um sujeito poético, inventivo, capaz de reorganizar o mundo a partir de uma sensibilidade que desafia as lógicas utilitaristas. Nessa perspectiva, privá-la da experiência estética implica restringir não apenas o acesso à fruição artística, mas também seu horizonte simbólico e participativo. Outro dado relevante é a ausência de grandes ciclos de permanência em cartaz nas regiões periféricas. Muitas vezes, mesmo quando uma produção se realiza fora do eixo Centro-Zona Sul, ela é pontual, episódica, vinculada a algum edital ou ação social. Não há uma política de permanência, e o teatro, nesse contexto, aparece mais como exceção do que como parte do cotidiano. Isso fragiliza a ideia de pertencimento simbólico, impedindo que as crianças reconheçam o teatro como uma linguagem sua.

Portanto, os dados quantitativos coletados pela revista *OFF*, quando cruzados com as leituras sociológicas, políticas e culturais aqui propostas, revelam um cenário de desequilíbrio estrutural na produção teatral para a infância. A centralização territorial, a precarização institucional, a intermitência das políticas públicas e a ausência de uma crítica especializada comprometida com a linguagem infantil compõem o quadro de desafios. Reverter esse panorama exige mais do que investimento financeiro: requer uma mudança de paradigma. É necessário reconhecer o teatro para a infância como um campo autônomo, complexo e legítimo, cuja presença nos territórios é fundamental para garantir o direito à cultura, à imaginação e à cidade.

2.1.2 Políticas Públicas para o Teatro Infantil

A persistente desigualdade na distribuição dos espetáculos infantis pela cidade do Rio de Janeiro não é apenas um reflexo de dinâmicas de mercado e infraestrutura, mas também do histórico das políticas públicas culturais. Embora iniciativas de fomento tenham buscado, ao longo das últimas décadas, mitigar essas disparidades, a insuficiência estrutural de tais políticas torna evidente a necessidade de uma atuação mais contínua, específica e territorialmente sensível. Helen Miranda e Rosyane Trotta (2022), em seu artigo "Para rever o MinC de Sarney a Bolsonaro", traçam um panorama das ações culturais federais desde a criação do Ministério da Cultura em 1985, passando por ciclos de expansão e retração, até seu desmonte no governo Bolsonaro. As autoras destacam o embate entre duas visões de Estado: uma baseada na lógica de mercado, que prioriza o incentivo indireto via renúncia fiscal (como a Lei Rouanet), e outra voltada ao fomento direto, com políticas redistributivas que priorizam territórios e linguagens marginalizadas. A primeira, predominante nos governos do PSDB, favorece o “empreendedorismo cultural” e concentra recursos nas regiões Sudeste e Sul. A segunda, fortalecida nas gestões petistas, ampliou o escopo de atuação do Estado, criando programas como o Cultura Viva, os Pontos de Cultura e os editais segmentados por linguagem e território.

No campo das artes cênicas, o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz (2006) foi uma política crucial, pois reconhecia o teatro para a infância como uma das modalidades elegíveis, incentivando tanto a montagem quanto a manutenção de grupos teatrais. Além disso, contemplava propostas de circulação, o que permitia romper – ainda que parcialmente – com os limites geográficos impostos pela centralização cultural. No entanto, a partir da gestão de Michel Temer e especialmente durante o governo Bolsonaro, observou-se um desmonte dessas iniciativas, com cortes orçamentários drásticos, instabilidade institucional e até censura velada, afetando diretamente o teatro infantil, que já ocupava uma posição marginal no sistema cultural.

As diferenças entre a política cultural implantada pelo PSDB, entre 1995 e 2002, e aquela desenvolvida pelo PT, de 2003 a 2014, nascem esquematicamente das distintas concepções quanto ao papel do Estado: Na visão peessedebista pautada pela ideologia neoliberal, o Estado deve reduzir sua área de ação, cedendo lugar à iniciativa privada [argumento que levou à venda de diversas empresas públicas rentáveis e estratégias, como a Vale do Rio Doce, ao capital estrangeiro]; na visão petista, sintonizada com bem-estar social, o Estado deve incentivar e fomentar as expressões culturais que não disputam o espaço concorrencial entre os blockbusters. Por um lado, a cultura deve ser bom negócio para a iniciativa privada. Por outro lado, a cultura constitui um campo político de formação da cidadania. A divergência sobre a função do Estado se origina de projetos de sociedade distintos - o primeiro favorece a hierarquia social e confere poder político aos detentores do capital; o segundo favorece os setores minoritários e periféricos da sociedade. Em tese. (MIRANDA; TROTTA, 2022, p. 402-403)

O apagamento das políticas públicas voltadas à infância também é reflexo de um modelo adultocêntrico de formulação cultural, como aponta Manfred Liebel em “Infancias dignas, o cómo descolonizarse”. Para o autor, a infância tem sido sistematicamente reduzida a uma condição de dependência, vista como etapa preparatória à “vida real” adulta, o que repercute na desvalorização das produções simbólicas destinadas às crianças. Nesse sentido, Liebel (2019) propõe uma descolonização do olhar sobre a infância, que a reconheça como sujeito político e cultural em sua própria alteridade e potência expressiva.

Essa crítica ressoa fortemente no campo teatral, em que a ausência de políticas consistentes voltadas às infâncias resulta não apenas na escassez de espetáculos, mas também na invisibilização de sua relevância estética e cidadã. Como observa Manuel Friches (2022), no livro *Teatro Brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões*, o teatro infantil permanece à margem dos circuitos de prestígio, operando quase sempre em condições precárias e sustentado por iniciativas isoladas de artistas, grupos ou educadores engajados. Friches propõe a noção de “engenharias institucionais” como ferramenta de análise das formas como as políticas culturais moldam as possibilidades de existência das obras teatrais. No caso do teatro para a infância, é possível afirmar que essa engenharia tem operado de forma assimétrica, com descontinuidade, subfinanciamento e ausência de avaliação especializada.

No município do Rio de Janeiro, essa assimetria se acentua. Como mostra a pesquisa de campo, entre 2010 e 2020, menos de 20% dos espetáculos para a infância aconteceram nas zonas Norte e Oeste da cidade, apesar de essas regiões concentrarem a maior parte da população. Políticas públicas como o edital de Fomento Municipal ao Teatro, que existiu entre 2003 e 2016, cumpriram papel importante nesse cenário, mas foram interrompidas na gestão do prefeito Marcelo Crivella. A falta de continuidade nas políticas, somada ao loteamento político da Secretaria de Cultura Estadual durante o governo Witzel, fragilizou ainda mais o setor, criando um vazio institucional que apenas recentemente começa a ser revertido com a retomada de programas como a Lei Aldir Blanc⁵, a Lei Paulo Gustavo⁶ e os novos editais do Fomento Carioca.

Contudo, é importante reconhecer iniciativas recentes que buscam reverter esse quadro. Editais como o Fluxo Fluminense⁷, a Lei Aldir Blanc, a Lei Paulo Gustavo e a retomada da Lei de Fomento Carioca, adotaram critérios territoriais que apontam para uma tentativa de reparação histórica, buscando garantir acesso mais equânime a regiões como a Zona Norte e Zona Oeste. Ainda assim, a ausência de políticas permanentes e estruturantes dificulta a consolidação de um campo artístico infantil forte, diverso e presente em toda a cidade.

A desigualdade territorial de acesso ao teatro infantil, portanto, não é apenas resultado de uma lógica econômica, mas da ausência de um projeto político-cultural que reconheça a infância como sujeito central. Como defendido por David Harvey (2012), o direito à cidade implica o direito de participar da produção e do usufruto dos bens culturais. O teatro para a infância, enquanto bem simbólico, deve ser garantido como um direito de todas as crianças – não como privilégio de poucas.

Ainda assim, mesmo nas gestões mais comprometidas com a ampliação do acesso, observa-se que o teatro para a infância raramente é tratado como prioridade.

⁵ A Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020) foi criada para oferecer apoio emergencial ao setor cultural durante a pandemia da COVID-19, garantindo repasses de recursos da União a estados e municípios para fomento a trabalhadores da cultura, espaços e projetos artísticos impactados pela crise sanitária.

⁶ A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) foi criada para incentivar a cultura por meio do repasse de recursos federais a estados e municípios, com foco na retomada do setor cultural após os impactos da pandemia da COVID-19, especialmente no audiovisual.

⁷ O Edital Fluxos Fluminenses é uma iniciativa da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, com recursos da Lei Paulo Gustavo (LC nº 195/2022), voltada ao fomento de projetos culturais ligados a territórios e identidades fluminenses, com ênfase na diversidade e descentralização.

Como destaca o artigo “Políticas públicas culturais e a infância no Brasil: aproximações entre cultura e educação” (TAVARES, 2014), a infância tem ocupado um lugar marginal nas formulações de políticas culturais brasileiras, ficando quase sempre subordinada à lógica educativa e à escola. O risco, segundo a autora, é transformar a experiência artística em ferramenta pedagógica, esvaziando sua dimensão estética, lúdica e crítica.

Portanto, mais do que criar editais pontuais, é preciso reconhecer o teatro para a infância como linguagem artística com especificidades próprias, que demanda curadoria sensível, avaliação técnica especializada e políticas de financiamento contínuas e descentralizadas. É necessário romper com ciclo de improvisos e demandas sazonais para atender urgências, construindo uma política cultural que integre as infâncias como agentes de cultura e de direito à cidade, à memória e à imaginação. Como afirma Sánchez-Valverde, (2021, p. 499) “as crianças não são apenas objeto de cuidado e proteção, mas também sujeitos de ação, criadoras de sentido e protagonistas em suas comunidades”. Que o teatro as acompanhe, não como tutores, mas como parceiros sensíveis na construção de mundos possíveis.

2.2 ESPAÇOS TEATRAIS, CENTROS CULTURAIS E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

A concentração de espetáculos infantis nos principais teatros e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro evidencia um panorama marcado pela desigualdade no acesso aos bens culturais. E isso não vem de hoje. É uma construção histórica. Como ratificam Friches (2022) em “Teatro Brasileiro: Engenharias, Políticas, Economias e Gestões”, e José Dias (2012) em “Teatros do Rio – do Século XVIII ao Século XX”, a infraestrutura cultural da cidade sempre privilegiou áreas centrais e sulistas, muitas vezes em detrimento das periferias e das regiões Norte e Oeste. Embora o teatro infantil possa ser uma ferramenta importante de formação simbólica e cidadã, como argumenta Manfred Liebel ao tratar da infância como sujeito de direitos e produtor de cultura, sua presença está longe de ser equitativa.

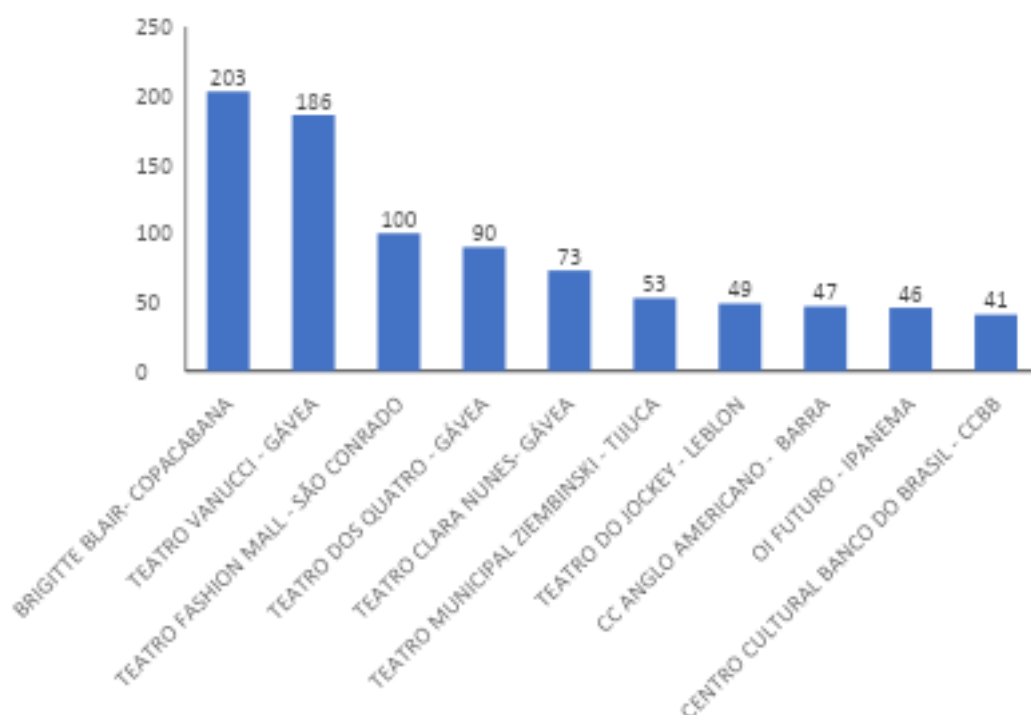


Gráfico 3. Concentração de Espetáculos por Equipamento Cultural (2010 – 2020)

Fonte: Revista OFF de Teatro. Dados organizados por Heder Braga Fernandes. Elaboração própria.

Diante do gráfico que evidencia os dez espaços teatrais com maior incidência de montagens voltados à infância, propõe-se a análise desses locais de modo a compreender suas características, relevância e implicações na configuração da cena teatral destinada ao público infantil.

O Teatro Brigitte Blair em Copacabana (Zona Sul) destaca-se com 203 peças, seguido pelo Teatro Vanucci, na Gávea (Zona Sul), com 186 peças. Vale ressaltar que na lista consta apenas um teatro na Zona Norte da cidade (Teatro Ziembinski – Tijuca), um no Centro (Centro Cultural Banco do Brasil) e um na Zona Oeste (Centro Cultural Anglo Americano – Barra da Tijuca).

A maior parte dos espetáculos que são montados nestes espaços não possuem patrocínios ou incentivos do governo, dependendo apenas da bilheteria do espetáculo para se manter em cartaz, o que faz com que a oferta tenha sempre um cunho comercial e reproduzindo marcas conhecidas do público infantil como temas

de princesas, desenhos animados ou programas de TV. A seguir, faremos uma análise dos teatros que apareceram nas primeiras posições desta lista.

2.2.1 Perfil e análise dos teatros com maior concentração de espetáculos infantis

2.2.1.1 Teatro Brigitte Blair – Copacabana



Figura 2: Espaço interno do Teatro Brigitte Blair

Fonte: Divulgação

O Teatro Brigitte Blair lidera o ranking de espaços que mais acolheram espetáculos para a infância entre 2010 e 2020, com 203 montagens no período. Essa expressiva recorrência sinaliza não apenas uma vocação para o público infantil, mas também a consolidação de um modelo de ocupação que se sustenta por meio de fórmulas narrativas já consagradas comercialmente. Localizado na Rua Miguel

Lemos, em Copacabana, o teatro foi fundado em 1964 e possui uma capacidade para 200 espectadores. Sua presença em uma região densamente povoada da cidade dialoga com a ideia de “territórios culturais de privilégio” (CANCLINI, 2015), nos quais a oferta de bens simbólicos está diretamente atrelada à concentração de infraestrutura, circulação de capital e prestígio social.

Embora Copacabana abrigue diversos equipamentos culturais, poucos se dedicam sistematicamente à programação para a infância. Mesmo o SESC Copacabana, com três salas de espetáculos, não possui curadoria regular voltada a esse público. Muitos espaços tradicionais como o Teatro do Posto 6, o Teatro da Praia e o Teatro Princesa Isabel foram desativados, o que torna o Teatro Brigitte Blair uma exceção dentro do bairro. Essa centralidade, no entanto, não significa necessariamente inovação ou diversidade estética: os títulos mais recorrentes na programação — *João e Maria*, *Aladdin*, *A Pequena Sereia*, *Frozen*, entre outros — compõem o que poderíamos denominar de um teatro de consumo rápido, vinculado à cultura de massas e à estetização da infância em moldes padronizados.

A predominância do chamado “teatro das princesas” reproduz arquétipos femininos limitadores, centrados em modelos eurocêntricos, cisheteronormativos e patriarcais. Como aponta Manfred Liebel (2019), para garantir infâncias dignas é preciso descolonizar as formas de representação infantil e ampliar os horizontes de imaginação simbólica. As produções com forte apelo à lógica Disney reforçam estereótipos como a passividade das meninas e a centralidade do casamento como ideal de felicidade. Esses imaginários, como afirma Judith Butler (1990), não apenas performam o gênero, mas o normatizam, limitando as possibilidades de subjetivação desde a infância.

No presente trabalho, “disneylização” refere-se à adoção de estruturas narrativas e estéticas associadas ao modelo de entretenimento consagrado pela Disney, marcado pela idealização do final feliz, pela centralidade do romance heteronormativo e pela padronização de arquétipos e conflitos. Trata-se de um processo de homogeneização do imaginário cultural que privilegia fórmulas de ampla legibilidade e apelo emocional (Wasko, 2001; Giroux, 1999). No teatro para a infância, esse fenômeno evidencia-se na recorrência de espetáculos baseados em princesas, casamentos e desfechos harmonizadores.

No caso do Teatro Brigitte Blair, a repetição dessas narrativas pode ser vista como uma oportunidade desperdiçada de ampliar a diversidade temática e representacional no teatro infantil. Como observa Friques (2022), o campo teatral brasileiro sofre com uma “engenharia cultural desequilibrada”, em que políticas públicas escassas e o domínio de iniciativas privadas criam um sistema de produção e circulação excludente. A centralidade do teatro na Zona Sul, ancorado em modelos hegemônicos de espetáculo, deixa de contribuir para a formação de plateias críticas e inclusivas. O teatro para a infância, enquanto ferramenta formativa, precisa ser campo de subversão simbólica e não apenas de reprodução normativa.



Figura 3: Cartaz de divulgação da peça
Fonte: Divulgação

Ao observar os *teasers* e cartazes dos espetáculos apresentados, percebe-se a ausência de patrocínios ou incentivos culturais, sugerindo que as produções dependiam majoritariamente da bilheteria para sua sobrevivência.

Priorizando um formato de entretenimento baseado exclusivamente na bilheteria e em apelos mais imediatos ao público, o espaço perde a oportunidade de se consolidar como um ambiente de reflexão e formação do senso crítico das novas gerações. Essa herança histórica, embora interessante como registro de um modelo de produção teatral dos anos 1940 e 1950, parece hoje menos funcional, especialmente no contexto do teatro infantil. Ela pode resultar em produções que, embora acessíveis e populares, acabam por se limitar a uma experiência que não explora plenamente o potencial transformador e educativo que o teatro infantil pode oferecer.

Nos tempos atuais, em que a arte para a infância é cada vez mais valorizada como ferramenta pedagógica e cultural, essa visão voltada exclusivamente ao entretenimento não responde adequadamente às demandas de um público mais consciente e exigente. Esse modelo, ao evitar um compromisso mais profundo com narrativas reflexivas e estéticas inovadoras, acaba deixando de lado a chance de contribuir para a formação de valores e pensamentos críticos das crianças, afastando-se do papel fundamental que o teatro pode desempenhar como instrumento de desenvolvimento humano e social.

Com base na teoria de Jens Qvortrup (2005), especialmente em sua obra *A Infância como Categoria Estrutural*, é possível analisar os valores subjacentes ao teatro dentro desse modelo de produção. Qvortrup propõe que a infância deve ser entendida não apenas como uma etapa de desenvolvimento individual, mas como uma categoria estrutural dentro da sociedade, moldada por sistemas de valores, economia e cultura. Nesse sentido, o teatro infantil deve ser concebido como uma ferramenta para fortalecer a posição estrutural da infância, promovendo experiências que não apenas entretenham, mas que também contribuam para a formação crítica e cultural do público. No entanto, o modelo de produção que prioriza uma abordagem de entretenimento, deixa lacunas em sua contribuição para o fortalecimento dessa categoria estrutural.

O foco no entretenimento imediato alinha-se mais a um modelo de consumo cultural, onde a criança é vista como consumidora passiva, em vez de atuar com criatividade e alegria. Segundo Qvortrup, essa visão pode limitar a infância ao campo da dependência e da subalternidade, reforçando estruturas que mantêm as crianças em posições periféricas no tecido social. Um teatro que não investe em narrativas críticas ou que não considera a infância como um espaço legítimo de diálogo cultural corre o risco de naturalizar essas desigualdades estruturais, ao invés de desafiá-las e transformá-las.

Ademais, essa abordagem estética e operacional é limitada por não promover um discurso que valorize a criança como uma agente cultural, ao subestimar o potencial das artes cênicas de atuar como um espaço de empoderamento infantil. Para Qvortrup, os pequenos devem ser vistos como coautores de sua cultura e o teatro pode ser um espaço privilegiado para oferecer experiências significativas que valorizem sua potência e criatividade. Nesse contexto, o teatro infantil deveria assumir uma postura mais comprometida com a emancipação da infância, rompendo com modelos de produção que perpetuam visões superficiais e reforçam hierarquias simbólicas e direcionando-se a um papel ativo na formação de uma sociedade mais crítica e equitativa.

2.2.2 Perfil e análise dos Teatros nos shoppings cariocas da Zona Sul

Os espaços analisados, configuram-se como exemplos emblemáticos do que se convencionou chamar de “Teatro de Shopping”. Eles estão inseridos em centros comerciais, frequentemente abrigam espetáculos voltados para a infância que reproduzem narrativas já conhecidas, como adaptações de filmes da Disney, programas e desenhos infantis populares. Essa programação também tende a priorizar o entretenimento imediato, com produções coloridas, de riso fácil e desprovidas de subjetividades mais profundas, muitas vezes deixando de lado propostas que instiguem o senso crítico e a reflexão do público.

Além disso, o “Teatro de Shopping” é dirigido predominantemente a um público de maior poder aquisitivo, reforçando a desigualdade no acesso à cultura. A

localização e o custo elevado de ingressos e serviços associados tornam esses espaços pouco democráticos, excluindo famílias de regiões periféricas e classes sociais menos favorecidas. Essa dinâmica não apenas limita a diversidade do público frequentador, mas também empobrece o repertório artístico infantil ao privilegiar obras que se alinham a uma lógica mercadológica. Como resultado, o teatro, em sua potência de formar e questionar, pode ser reduzido a um produto de consumo, alienando as crianças de experiências estéticas mais complexas e transformadoras.

2.2.2.1 Teatro Vanucci

Inaugurado em 20 de abril de 1978, o Teatro Vanucci, localizado no Shopping Center da Gávea, zona Sul do Rio de Janeiro, apresenta capacidade para 500 espectadores e durante o período analisado, foram contabilizados 186 espetáculos infantis ali apresentados.

Segundo o cenógrafo José Dias (2012), a instalação de teatros em centros comerciais, como o Vannucci, responde a uma lógica de adaptação da cena teatral à arquitetura da cidade contemporânea e à sua crescente mercantilização. O autor aponta que a presença de salas de teatro em *shoppings* representa uma das formas mais evidentes da teatralidade "domesticada", moldada ao consumo e à experiência familiar padronizada. Essa tendência é particularmente visível na programação infantil do Vannucci, marcada majoritariamente por adaptações de filmes e contos clássicos — como *A Bela e a Fera*, *Branca de Neve* ou *Peter Pan* — que reforçam uma estética midiática dominante e reforçam o estigma do que chamamos de “Teatro de Princesas”.



Figura 4: Flyer de divulgação do espetáculo

Fonte: Divulgação



Figura 5: Flyer de divulgação

Fonte: Divulgação



Figura 6: Flyer de divulgação do espetáculo

fonte: Divulgação

Embora o teatro para a infância nesses espaços seja relevante do ponto de vista de acesso — por sua localização e infraestrutura —, ele também levanta tensões quanto à autonomia criativa e à diversidade simbólica. A análise de José Dias reafirma o modo como os teatros em centros comerciais passam a operar como “salas de espetáculo condicionadas pelo mercado”, o que impacta diretamente a pluralidade da cena infantil carioca e reforça a concentração de ofertas em zonas privilegiadas da cidade.

Hoje, o Teatro Vanucci segue apresentando um repertório diversificado, que inclui comédias, shows e espetáculos com temáticas espiritualistas. Ele desempenha um papel significativo na cartografia dos modelos de produção de um “teatro de mercado” para as infâncias, pois é o teatro no período analisado que possui a maior quantidade de horários voltados para o público infantil. Sua localização é estratégica para atender a um público consumidor de classe social privilegiada, principalmente os moradores do entorno da Gávea. No entanto, o modelo de “teatro de shopping”, caracterizado por peças comerciais, levanta questões importantes sobre as produções teatrais para a infância, como já sinalizamos anteriormente.

A alta demanda e o volume de apresentações, com sessões consecutivas aos finais de semana, como às 15h, 16h, 17h e 18h, podem afetar diretamente a profundidade das produções. A pressão por horários apertados e pela necessidade de atender a um público massivo muitas vezes resulta em montagens que priorizam o apelo comercial em detrimento da linguagem artística e educativa. Esse ritmo das apresentações pode limitar o tempo e os recursos dedicados ao desenvolvimento de cenários, figurinos, iluminação e até mesmo à preparação dos elencos, o que pode comprometer a oportunidade de criar experiências mais imersivas e enriquecedoras para o público infantil. Além disso, a repetitividade temática, com a ênfase em histórias já conhecidas e derivadas de grandes franquias, certamente restringe o contato das crianças com narrativas originais ou com obras que dialogam mais diretamente com a cultura local, promovendo reflexões e valores menos comerciais.

Outra questão significativa é a experiência teatral como um todo, que pode ser impactada pela rotatividade das peças e pela programação intensa, tornando o teatro mais próximo de uma "linha de produção". Isso também reflete na formação de plateia crítica, uma vez que o teatro infantil desempenha um papel crucial na formação de plateias futuras e no desenvolvimento do senso crítico desde cedo. Se o foco estiver apenas no entretenimento leve e superficial, essa função formativa pode ser comprometida.

A programação de espetáculos infantis em espaços como o Teatro Vannucci, localizado em shoppings, reflete um fenômeno cultural e econômico que merece uma análise aprofundada. Esses teatros, com estrutura e comodidades oferecidas pelo ambiente do shopping, atraem predominantemente pais de classe média da zona sul, que veem nesses espaços uma opção conveniente e segura para o lazer infantil. Muitas vezes, as crianças assistem às peças acompanhadas de babás ou cuidadoras, enquanto os responsáveis aproveitam o tempo para compras ou outras atividades no centro comercial. Esse modelo reflete uma relação de consumo cultural que vai além do espetáculo em si, situando o teatro dentro de um contexto mercadológico que responde a uma lógica de comodidade e consumo imediato.

Quando comparados a outros espaços que apresentem um perfil similar de programação, mas sem o suporte de um *shopping*, surgem diferenças notáveis nos modos de produção e nos custos envolvidos. No *shopping*, os altos preços do aluguel das salas de espetáculo e dos ingressos, associados à infraestrutura e à localização

privilegiada, criam uma barreira financeira que exclui uma parcela significativa do público. Em contraste, teatros como o Bright Blair apresentam bilhetes mais acessíveis, mas sofrem com limitações de infraestrutura e recursos, o que impacta tanto na visualidade das cenas e das produções quanto na capacidade de atrair um público mais amplo.

Esse cenário levanta questões sobre o papel do teatro infantil no contexto urbano contemporâneo. Enquanto o teatro em *shoppings* reforça uma lógica de consumo, dificultando o acesso das classes populares, os espaços de bairros, apesar de sua acessibilidade econômica, precisam superar desafios para oferecer uma programação que vá além do entretenimento e contribua para a formação cultural das infâncias.

Os espaços teatrais nos *shoppings* ou nos bairros cumprem um papel no estímulo ao consumo cultural. Com capacidade de atrair um grande público infantil esses espaços contribuem para a criação de memórias afetivas em torno do teatro. No entanto, é fundamental repensar a quantidade de peças produzidas para que elas entreguem um produto com relevância artística. Uma programação que inclua tanto peças comerciais quanto produções mais autorais - que valorizem a diversidade cultural e a experimentação artística - poderia enriquecer ainda mais a experiência oferecida. O desafio, portanto, está em explorar o potencial educativo e artístico do teatro infantil, sem abandonar sua capacidade de atrair grandes públicos. A pergunta que persiste é: como os gestores, produtores e artistas podem encontrar esse equilíbrio, garantindo que o teatro infantil cumpra seu papel cultural, educacional e artístico em sua plenitude?

2.2.2.2 Teatro Fashion Mall

Inaugurado em 2009, o Teatro Fashion Mall está situado dentro do Shopping Fashion Mall, em São Conrado, e possui duas salas de espetáculos, uma com capacidade para 436 pessoas e outra para 220 pessoas. Esse espaço rapidamente se tornou um importante centro cultural na cidade, oferecendo uma variedade de

peças teatrais, musicais e eventos corporativos e ofereceu 100 espetáculos voltados à infância.

Desde sua inauguração, o Teatro Fashion Mall tem mantido uma programação heterogênea, abrangendo comédias, musicais, shows e espetáculos voltados ao público infantil. Posicionado como um polo de consumo cultural na cidade do Rio de Janeiro, o teatro historicamente operou em uma lógica de produção centrada na sustentabilidade econômica e na oferta de entretenimento. No entanto, durante o período analisado, observa-se um movimento de incorporação de propostas cênicas com maior densidade estética e temáticas contemporâneas, especialmente no segmento infantojuvenil.

Essa inflexão curatorial, embora revele uma tentativa de ampliar o escopo da programação, permanece fortemente vinculada aos mecanismos de validação do campo cultural dominante. Como observa Pierre Bourdieu (1996), os espaços de produção cultural operam sob a tensão entre autonomia e heteronomia, isto é, entre a lógica interna do campo artístico e as pressões externas do mercado. No caso do Teatro Fashion Mall, percebe-se uma tentativa de conciliação entre essas forças, resultando em uma programação que, embora introduza elementos reflexivos, continua operando sob o princípio da visibilidade midiática e da atratividade comercial.

O espetáculo *Paparutas*, dirigido por Lázaro Ramos, exemplifica essa estratégia. Ainda que a montagem mobilize referências às culturas afro-brasileiras e introduza temas de relevância histórica e identitária no universo infantil, sua presença na programação se apoia fortemente na projeção pública de seu diretor, figura amplamente reconhecida pelo público por sua atuação na televisão e no cinema. Tal escolha revela uma operação simbólica de legitimação — o nome do artista funciona como uma espécie de garantia de circulação e recepção, conforme descrito por Bourdieu (1996, p. 94), ao afirmar que "o capital simbólico se converte em capital econômico sempre que a obra se insere numa rede de consagrações reconhecidas".

De modo semelhante, *Casa Caramujo*, com direção de Gustavo Paso, apresenta uma dramaturgia voltada à reflexão sobre a finitude e o luto, incorporando uma abordagem sensível e estética não convencional para o público infantil. A peça, contudo, enfrentou limitações de circulação, evidenciando os entraves estruturais que impactam espetáculos que não se alinham diretamente às lógicas do espetáculo

e da celebridade. A escassez de espaços que acolham propostas de experimentação dramática reforça, como indica Peter Slade (1978), a dificuldade de consolidar um teatro para a infância que seja “uma experiência de crescimento e não apenas de distração” (SLADE, 1978, p. 45).

O modelo adotado pelo Teatro Fashion Mall, nessa gestão, pode ser compreendido como uma tentativa de mediação entre as exigências do mercado e o desejo de inserção em circuitos de inovação estética. No entanto, essa mediação opera dentro de limites estruturais e simbólicos que, muitas vezes, restringem a potência transformadora do teatro para a infância. Ainda que o espaço tenha promovido iniciativas relevantes, sua dependência de mecanismos de consagração externos, como a notoriedade de personalidades públicas, compromete em parte sua autonomia curatorial.

Essa dinâmica reforça a ideia de que, no campo teatral voltado ao público infantojuvenil, o desafio não se limita à criação de espetáculos com qualidade artística e densidade temática, mas à construção de um ecossistema que permita sua circulação, recepção e reconhecimento, para além da lógica do consumo imediato. Nesse sentido, é fundamental tensionar os binarismos que ainda estruturam o teatro infantil — entre arte e entretenimento, pedagogia e mercado — e reivindicar, como propõe Slade (1978), um teatro que reconheça a criança como sujeito pleno e capaz de fruição estética complexa.

Assim, a atuação do Teatro Fashion Mall durante o período analisado não rompe com os paradigmas tradicionais do teatro comercial, mas aponta para zonas de transição possíveis. Sua contribuição reside mais na criação de fissuras dentro do sistema do que na subversão de suas bases, exigindo uma análise crítica atenta às contradições que atravessam sua proposta e aos limites impostos pelas estruturas de produção cultural no Brasil.

2.2.2.3 Teatro dos Quatros

Entre 2010 e 2020, o Teatro dos Quatro se consolidou como um espaço alternativo e afetivo na paisagem teatral da Zona Sul carioca, sobretudo na

programação voltada para a infância. Localizado no Shopping da Gávea, o teatro se distinguiu de seus vizinhos — como o Teatro Vannucci e o Teatro Clara Nunes — ao abri as portas para espetáculos com propostas autorais e com forte apelo poético e emocional. Se os demais palcos do complexo se destacavam pelas grandes produções inspiradas em franquias e personagens midiáticos, o Teatro dos Quatro abria espaço para peças mais intimistas, frequentemente com poucos atores e um diálogo mais direto com a subjetividade infantil.

Essa característica está em consonância com o espírito fundacional do espaço. Conforme destaca José Dias, em *Teatros do Rio – do Século XVIII ao Século XX*, o Teatro dos Quatro foi criado em 1978 por Paulo Ubiratan, Rogério Fróes, Ivan de Albuquerque e Mário Borges com o objetivo de abrigar uma cena mais autoral e menos voltada ao mercado. Seu nome é uma homenagem ao coletivo formado por seus quatro fundadores, que acreditavam na força de uma curadoria comprometida com a qualidade dramaturgica e o envolvimento artístico profundo.

Essa filosofia permaneceu como herança e parece ter influenciado diretamente a seleção de espetáculos no período analisado. Dentro do período analisado era comum que o Teatro dos Quatro recebesse montagens que tratavam de temas como empatia, luto, imaginação e pertencimento de maneira poética, sem a urgência de um humor fácil ou de referências externas. Era, portanto, um dos poucos espaços onde as montagens infantis com apelo menos comercial poderiam ser assistidas. Estudiosos como Adriana Schneider (2016) destacam que esse tipo de teatro ajuda a formar plateias críticas e sensíveis, ao valorizar o silêncio, a escuta e o tempo da criança como potência estética.

O ambiente mais intimista do teatro favorecia a proximidade física e emocional entre cena e público, reforçando uma experiência quase artesanal e profundamente imersiva. O Teatro dos Quatro tornou-se um palco no qual a infância não era tratada como mercado, mas como sujeito de direito à sensibilidade, à complexidade e à arte.

Ainda que o Teatro dos Quatro se destacasse por sua programação mais sensível e intimista, marcada por obras autorais e propostas estéticas voltadas à delicadeza das infâncias, não esteve imune às pressões do mercado. Localizado dentro do Shopping da Gávea o teatro também integrou o circuito conhecido como "teatro de shopping", em que as lógicas de bilheteria, apelo de público e visibilidade midiática influenciam fortemente as decisões curatoriais. Assim, diversas peças com

cunho mais comercial e inspiração em personagens da cultura pop, como adaptações de animações infantis ou espetáculos com viés musical e visual chamativo, também ocuparam sua grade de programação ao longo da década de 2010.

Ainda que o Teatro dos Quatro preservasse uma linha curatorial distinta em relação a seus vizinhos diretos no shopping, como o Teatro Clara Nunes ou o Teatro Vannucci, nem sempre foi possível manter essa diferenciação diante da lógica comercial imposta pelos centros de consumo. A necessidade de gerar receita, somada à demanda por espetáculos de apelo imediato, fez com que o espaço oscilasse entre a manutenção de um ideal poético e a adaptação às tendências de mercado.

Essa ambivalência revela o desafio de se produzir um teatro infantil dentro de um contexto fortemente condicionado por interesses econômicos. Juliet Schor (2004) argumenta que a forte presença do marketing e das indústrias culturais na vida das crianças transforma práticas culturais e produtos infantis em mercadorias, fazendo com que experiências originalmente formativas e educativas sejam orientadas para o consumo e para a lógica de venda. Nesse sentido, o Teatro dos Quatro abre espaço para a potência estética e crítica da criança como espectadora.

2.2.2.4 Teatro Clara Nunes

O Teatro Clara Nunes, também localizado no Shopping da Gávea, integra o circuito dos chamados “teatros de shopping” analisados por José Dias (2012), que identifica nesses espaços uma arquitetura funcional voltada à eficiência do consumo cultural. Inaugurado em 1977, o Clara Nunes possui maior capacidade em comparação ao Teatro Vannucci — são cerca de 500 lugares —, o que possibilita a realização de produções de maior porte e com projeção midiática mais ampla. Essa característica transformou o espaço em um dos principais palcos da cidade para o teatro infantil patrocinado, especialmente nos finais de semana e nas férias escolares.

No período entre 2010 e 2020, o teatro apresentou uma programação estável voltada às infâncias, com espetáculos muitas vezes patrocinados por leis de incentivo, como a Lei Rouanet⁸ e a Lei do ISS, incluindo montagens como *O Mágico de Oz*, *Alice no País das Maravilhas* e *Os Saltimbancos*. José Dias observa que, embora os teatros em *shoppings* proporcionem visibilidade e infraestrutura privilegiada, eles também se inserem em uma lógica que valoriza espetáculos “com potencial de retorno” — estético, financeiro ou simbólico — em detrimento de propostas mais experimentais ou contra hegemônicas. Assim, no Teatro Clara Nunes, embora a presença de patrocínios nas produções possibilite uma produção mais refinada em termos técnicos e de elenco, nota-se também uma tendência à repetição de fórmulas narrativas já testadas no audiovisual ou nos musicais infantis tradicionais, com pouco espaço para dramaturgias autorais ou abordagens inovadoras voltadas à infância como sujeito político e plural.

Em entrevista para esta tese, Lidiane Marques, administradora e curadora do Teatro Clara Nunes há 8 anos, deixa claro que a escolha não se baseia em relações pessoais ou fama, mas na qualidade da proposta apresentada — mesmo produções sem nomes conhecidos podem ser selecionadas se forem consideradas potentes para o público e para a casa. Segundo ela, o espaço se configura como um raro exemplo de teatro privado que alia curadoria responsável e escuta ativa do mercado, sobretudo para a infância.

A filosofia do teatro infantil defendida por Lidiane, é de que o entretenimento não deve ser vazio, mas sim um vetor de educação e formação cidadã. Ela defende que a programação infantil do Clara Nunes busca sempre garantir que a criança “não saia pior do que entrou”, ou seja, que a experiência teatral traga algum tipo de reflexão ou aprendizado, mesmo que por vias lúdicas. A curadora destaca a importância de oferecer diversidade de linguagens, desde shows de grandes franquias digitais como *Mundo Bita* até peças mais tradicionais, com o objetivo de expandir o repertório estético das crianças. Essa aposta no equilíbrio entre cultura e entretenimento é reforçada pelo entendimento da infância como uma fase essencial de formação, em que o teatro pode atuar tanto como ferramenta pedagógica indireta

⁸ **Lei Rouanet:** Instrumento de fomento à cultura criado pela Lei n.º 8.313/1991, que permite a pessoas físicas e jurídicas destinar parte do Imposto de Renda devido para patrocinar projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura.

quanto como espaço de ampliação de imaginários e afetos. A busca por espetáculos com “mensagens positivas” — ainda que nem sempre críticas — reforça o papel mediador do espaço na formação cultural dos pequenos espectadores.

Ainda que seja um teatro privado que não conta com patrocínios nem incentivos fiscais próprios, o Clara Nunes tenta promover estratégias de democratização do acesso. Em parceria com produções aprovadas por leis de incentivo, o teatro participa ativamente das contrapartidas sociais, cedendo espaços e ingressos para ONGs e instituições sociais. Além disso, o espaço adota políticas internas de acessibilidade econômica, com cotas populares e ingressos de baixo custo em setores específicos da plateia, como o balcão. Lidiane aponta ainda o cuidado em orientar produtores sobre o perfil do público da casa, contribuindo com consultorias e estratégias de comunicação para alcançar um público mais amplo e diverso.

Embora o espaço contribua para o acesso de muitas famílias ao teatro, essa acessibilidade está condicionada a uma lógica mercadológica e territorialmente concentrada, que pouco dialoga com os desafios da democratização cultural em uma cidade marcada por profundas desigualdades de oferta e circulação artística.

2.3 TEATROS PÚBLICOS

Nos teatros públicos como o Ziembinski e o Jockey a presença de uma programação infantil de qualidade assume um papel ainda mais estratégico e necessário, pois esses espaços têm o dever institucional de garantir o acesso democrático à cultura e fomentar práticas artísticas que transcendam os interesses puramente mercadológicos. Ao contrário dos teatros de *shopping*, onde a lógica da bilheteria e do apelo comercial predomina, os teatros públicos podem — e devem — ser territórios de experimentação estética, inclusão e formação de público, especialmente o infantil. Marisa Lajolo (1997) defende que o contato com obras sensíveis, plurais e instigantes amplia o repertório cultural das crianças e contribui para o desenvolvimento de uma escuta crítica do mundo, ao incentivá-las a questionar, refletir e compreender diferentes perspectivas. Garantir programações

voltadas às infâncias nesses equipamentos é, portanto, afirmar o direito à imaginação, à diversidade de narrativas e à fruição estética desde cedo. Além disso, esses espaços são fundamentais para descentralizar o acesso ao teatro infantil, chegando a regiões em que há grande demanda reprimida e onde as opções culturais são escassas, como vimos nos dados apresentados sobre as zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro. A política pública de programação nesses teatros não deve se limitar a cumprir cotas, mas ser estruturada como um projeto de formação cidadã e artística.

2.3.1 Teatro Ziembinski – Tijuca

O Teatro Ziembinski, localizado no bairro da Tijuca, ocupa uma posição no panorama teatral carioca ao figurar como o único representante da Zona Norte entre os dez teatros com maior número de espetáculos infantis apresentados entre 2010 e 2020. Este dado, por si só, já denuncia uma assimetria territorial profunda na distribuição da programação cultural voltada às infâncias na cidade do Rio de Janeiro — uma desigualdade que se agrava quando contrastamos a densidade populacional da região com sua escassa oferta de equipamentos culturais voltados a esse público. A Zona Norte concentra cerca de 25% da população carioca, abarcando bairros como Tijuca, Méier, Madureira, Vila Isabel, Maracanã e Del Castilho, todos com forte presença de escolas públicas e comunidades que seriam beneficiadas por uma agenda cultural consistente, acessível e regular. No entanto, ao longo da década estudada, apenas o Teatro Ziembinski conseguiu se manter como ponto de referência para o teatro infantil nessa vasta região da cidade.

Criado nos anos 1980, o Teatro Ziembinski é parte da política pública municipal que, conforme analisa José Dias (2012), buscou expandir a rede de teatros públicos em bairros periféricos com o objetivo de descentralizar a cultura e formar novas plateias. O nome do teatro homenageia Zbigniew Ziembinski, importante encenador polonês radicado no Brasil, cuja trajetória marcou o teatro moderno nacional. Situado no entorno da Praça Saens Peña, o espaço possui localização privilegiada em um ponto de interseção urbana, próximo ao metrô e a linhas de

ônibus que conectam diversos bairros da região. Essa localização estratégica deveria favorecer sua vocação como centro irradiador de produção cultural para o público infantojuvenil — algo que, apesar das dificuldades estruturais e orçamentárias, o teatro conseguiu cumprir em alguns momentos.

A programação registrada pela revista *OFF* entre 2010 e 2020 revela que o Ziembinski abrigou uma diversidade de propostas cênicas para a infância, distanciando-se da lógica comercial predominante nos teatros de shopping centers. Espetáculos como “Cururu, o sapo jururu”, “O Gigante Egoísta”, “Um Presente Fabuloso”, “A Lua de João” e “*Contos do Quintal de Berta*” apontam para uma curadoria que priorizou conteúdos autorais, poéticos e educativos, investindo em estéticas plurais e em temáticas ligadas à ecologia, diversidade, afeto e cultura popular. Diferentemente do chamado “Teatro das Princesas”, mais associado ao repertório Disney e ao modelo mercadológico, as montagens exibidas no Ziembinski, em sua maioria, partem de narrativas originais ou releituras criativas que convidam a criança a se engajar em processos de reflexão e fruição sensível.

Essa inclinação por uma produção mais autêntica, sensível e educativa está alinhada com o que Manfred Liebel (2019) chama de “infâncias dignas”, ou seja, práticas sociais e culturais que reconhecem a criança como sujeito político, capaz de interpretar o mundo e atuar sobre ele. O teatro, nesse contexto, torna-se instrumento de resistência simbólica, contribuindo para a emancipação das infâncias periféricas e para a reconstrução de um imaginário social menos marcado por estigmas e exclusões. Quando um teatro público da Zona Norte oferece à criança a possibilidade de se ver representada em cena — com histórias que falam da sua realidade, com artistas que dialogam com sua linguagem e com valores que rompem com estereótipos de gênero, classe e raça — está se cumprindo, ainda que pontualmente, uma função cultural e política de transformação social.

Contudo, essa missão é permeada por inúmeros obstáculos. A falta de continuidade nas políticas de manutenção dos teatros públicos, as trocas frequentes nas gestões culturais e a ausência de uma política municipal permanente de incentivo ao teatro para infância impactam diretamente a regularidade da programação. A própria trajetória do Teatro Ziembinski é marcada por interrupções e períodos de subutilização. Em diversos momentos, o espaço esteve fechado ou sem agenda infantil. Ainda assim, a análise dos dados da década revela a

persistência de grupos e produtores que, mesmo sem garantias orçamentárias ou apoio institucional robusto, levaram ao palco do teatro propostas inventivas e sensíveis voltadas para as infâncias.

Nesse sentido, o Teatro Ziembinski representa um exemplo da relevância dos teatros públicos no ecossistema cultural da cidade, sobretudo nas regiões historicamente desassistidas como a Zona Norte. Sua existência e atuação, ainda que intermitente, sinalizam para a necessidade urgente de políticas públicas que garantam a continuidade e qualificação da programação cultural infantil nesses territórios. Em meio a uma cidade que, segundo David Harvey (2012), opera sob uma lógica de exclusão cultural e de desigualdade de acesso aos direitos urbanos, o Teatro Ziembinski resiste como um espaço simbólico de afirmação do direito à cultura para todas as infâncias cariocas — um direito que precisa ser ampliado, protegido e permanentemente reinventado.

2.3.2 *Teatro do Jockey – Gávea*

O Teatro do Jockey, localizado no Hipódromo da Gávea, foi um espaço público vinculado à Prefeitura do Rio de Janeiro que se destacou entre 2010 e 2020 por sua regularidade e coerência na programação voltada à infância. De acordo com os dados extraídos da revista *Guia OFF* e organizados na tabela deste estudo, o teatro figura entre os equipamentos públicos que mais ofertaram espetáculos infantis na última década. Sua presença no ranking confirma a importância de espaços institucionalizados e financiados pelo poder público na promoção do direito à cultura para as infâncias, sobretudo quando se estabelece uma curadoria comprometida com a diversidade estética e com o potencial formativo do teatro.

Projetado com múltiplos ambientes, o Teatro do Jockey integrava o centro cultural da Gávea e compartilhava o espaço com outras iniciativas da Secretaria Municipal de Cultura, permitindo, ao longo dos anos, a realização de mostras, festivais e temporadas prolongadas. Segundo José Dias (2012), a criação de teatros públicos em áreas centrais e de fácil acesso, como a Gávea, foi uma das estratégias fundamentais para democratizar a circulação de linguagens cênicas mais

experimentais, sobretudo aquelas voltadas ao público infantojuvenil. O Teatro do Jockey, nesse sentido, manteve-se fiel a esse espírito ao longo dos anos, acolhendo espetáculos de companhias independentes, projetos contemplados por editais públicos e montagens que exploravam formas contemporâneas de narração, corpo, imagem e dramaturgia.

Diferentemente da lógica dominante nos teatros de *shopping*, o Jockey cultivou uma programação mais autoral, que desafiava os clichês das estéticas do “entretenimento infantil”. Espetáculos como *Marrom, nem preto nem branco*, *A Menina do Mundo Inteiro*, *As Aventuras de Matias* e *Contos Partidos de Amor* evidenciam essa curadoria refinada. Nestes trabalhos, a infância não é reduzida a um público passivo, mas compreendida — conforme defende Walter Benjamin — como um interlocutor sensível, capaz de reconhecer camadas simbólicas, poéticas e críticas nas obras artísticas.

Entretanto, a localização do Teatro do Jockey também impõe questionamentos, visto que está situado em uma das regiões mais valorizadas da Zona Sul carioca, não escapando à crítica que fazemos à concentração da oferta cultural nos bairros centrais e privilegiados da cidade. O público que frequenta o Jockey é, majoritariamente, composto por famílias de classe média e alta, o que exige do poder público o compromisso de pensar mecanismos de mobilidade cultural e estratégias de acessibilidade — seja por meio de transporte gratuito, articulação com escolas públicas ou ações específicas em territórios periféricos.

Ao longo da década estudada, o Teatro do Jockey também acolheu estreias de espetáculos premiados e serviu de palco para ações de formação de plateia, como oficinas, debates e sessões comentadas. Essa vocação formadora alinha-se ao conceito de mediação cultural tal como discutido por Ana Mae Barbosa (2010) e por Maria Acaso (2014), para quem a experiência estética é potencializada quando acompanhada de processos de escuta, contextualização e troca simbólica entre obra, artista e público. Ainda que o teatro não apresentasse, institucionalmente, um programa sistemático de mediação cultural, suas ações pontuais e parcerias com grupos independentes apontam para uma abertura em relação a esse horizonte educativo.

O eixo curatorial do Teatro do Jockey, liderado por Karen Acioly entre 2003 e 2014, foi marcado por uma profunda valorização da infância como território poético,

sensível e criativo. Inspirada por pensadores como Jorge Larrosa, Karen via a infância não apenas como uma faixa etária, mas como um “espaço imaginal afetivo” — uma dimensão de escuta, conexão com a ancestralidade e abertura ao novo. A curadoria partia de uma lógica subjetiva e experimental, ancorada no contato direto com artistas-pesquisadores e na busca por propostas estéticas que desafiassem o lugar-comum do teatro para crianças. Com isso, o espaço transformou-se em um verdadeiro laboratório artístico, no qual espetáculos inéditos, óperas para bebês, títeres indígenas e linguagens híbridas ganhavam espaço ao lado de grupos consolidados e jovens criadores.

Essa perspectiva dialoga com Pequeno (2012), ao conceber a curadoria como gesto político e mediação cultural, e não apenas como filtragem institucional. Ao privilegiar processos de pesquisa e inovação artística, o Centro constituía-se como espaço de experimentação e risco, em contraste com circuitos pautados por métricas de rentabilidade e previsibilidade de público.

O cuidado na seleção dos espetáculos e na construção de uma programação diversa e sensível também se estendia à mediação cultural e à formação de público, pilares fundamentais da filosofia do Centro. Projetos como oficinas, residências artísticas e sessões a preços simbólicos (como o “Teatro a 1 real”) faziam parte de uma estratégia para tornar o teatro não apenas acessível, mas parte da vida cotidiana das crianças. A confiança do público era tamanha que muitas famílias frequentavam o espaço sem saber o que assistiriam, certos de que encontrariam ali uma experiência estética transformadora. Como aponta Karen, o teatro para crianças de qualidade não se separa do educacional: ele oferece experiências afetivas, estéticas e coletivas que ajudam as crianças a elaborar e ressignificarem o mundo, abrindo caminhos para a sensibilidade e o pensamento crítico.

Apesar de sua vocação pública e da construção de uma base sólida de frequentadores, o Jockey enfrentou desafios constantes em função da instabilidade das políticas culturais e da desvalorização institucional da cultura voltada à infância. A ausência de um programa contínuo de financiamento e as sucessivas trocas de gestão inviabilizaram, em última instância, a permanência do espaço. O fechamento do Jockey, descrito por Karen como um ato de violência simbólica, representou não apenas a perda de uma estrutura física, mas o silenciamento de uma ideia potente de política pública: a de que toda criança tem o direito de viver a arte em sua

complexidade, e de que o Estado tem o dever de garantir esses encontros. Infelizmente, o teatro ficou fechado de 2015 a 2017 e reabriu como Teatro XP Investimentos (atualmente Teatro Prio), sem uma programação regular para a infância.

Ao problematizar os argumentos econômicos mobilizados no fechamento do Centro, Acioly qualifica como “falácia”, a justificativa baseada exclusivamente na rentabilidade. Sua crítica explicita a tensão entre a lógica neoliberal de gestão cultural e a compreensão da arte como direito simbólico.

Nessa chave, a experiência relatada evidencia o embate entre cultura como investimento formativo e cultura como produto, discussão amplamente desenvolvida por Harvey (2012) ao analisar os efeitos da racionalidade mercantil sobre os bens culturais.

2.4 TEATRO NA BARRA DA TIJUCA

A Barra da Tijuca, bairro de expansão recente no Rio de Janeiro, reflete um modelo cultural fortemente vinculado à lógica dos centros comerciais e à economia do entretenimento. Com equipamentos localizados majoritariamente dentro de *shoppings centers*, a região consolidou uma oferta teatral voltada prioritariamente ao público de classe média e alta, com acesso facilitado por infraestrutura moderna, estacionamento e segurança privada. No entanto, essa configuração limita o potencial de democratização do acesso ao teatro infantil, uma vez que os espaços obedecem majoritariamente à lógica comercial, priorizando espetáculos de apelo imediato, licenciados por grandes marcas ou com elenco televisivo. Ainda que eventualmente acolham produções autorais, a lógica predominante na Barra dificulta a diversidade curatorial e afasta setores da população que não se sentem pertencentes a esses espaços.

2.4.1 Centro Cultural Anglo Americano

O Centro Cultural Anglo Americano, situado na Barra da Tijuca, funcionava como um teatro particular vinculado ao tradicional colégio homônimo. Atuante sobretudo entre os anos 2000 e início da década de 2020, o espaço mantinha uma programação fortemente voltada para o público infantil, com destaque para adaptações de clássicos e montagens que se reproduziam o universo da Disney e de contos de fadas ocidentais, como *Frozen – Uma Aventura Congelante*, *A Bela e a Fera*, *Rapunzel*, entre outras. Essas produções, muitas vezes realizadas por companhias comerciais de médio porte, buscavam atender a uma demanda escolar e familiar, com apelo visual, trilhas conhecidas e linguagem acessível. Entretanto, como espaço privado e desconectado das redes públicas de cultura, o teatro operava em um circuito fechado e altamente dependente da bilheteria.

Apesar da estrutura adequada e localização em uma região de crescimento populacional, o Centro Cultural Anglo Americano não conseguiu sustentar uma plateia contínua ao longo do tempo. A predominância de espetáculos baseados em fórmulas repetitivas — imitações de musicais infantis consagrados, sem inovação estética ou dramática — colaborou para um esvaziamento de público e para o desgaste da proposta artística do espaço. Como argumenta José Dias em *Teatros do Rio – Do Século XVIII ao Século XX*, teatros que não se reinventam ou que não se articulam com políticas culturais mais amplas tendem a perder relevância diante das transformações do público e da cidade. A ausência de curadoria artística comprometida com diversidade de linguagens e temas e a priorização de um teatro-espetáculo mais comercial contribuíram para a sua fragilidade institucional.

O fechamento definitivo do espaço em 2022 ocorreu de forma silenciosa, sem manifestações públicas significativas ou tentativa de reinvenção. Tal desfecho evidencia a vulnerabilidade de teatros particulares que operam à margem das políticas públicas e culturais da cidade, especialmente quando voltados à infância. Diferente de centros como o Teatro do Jockey — que apostava para a diversidade estética e a formação de público — o Centro Cultural Anglo Americano não conseguiu se consolidar como um polo de referência, limitando sua ação a uma oferta de consumo episódica e, por fim, insustentável.

2.5 CENTROS CULTURAIS

Entre 2010 e 2020, espaços culturais como o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e o Oi Futuro consolidaram-se como importantes polos de apresentação de espetáculos infantis no Rio de Janeiro, sobretudo através de projetos selecionados por meio de editais. Diferentemente dos teatros comerciais ou das salas vinculadas a escolas, esses centros culturais passaram a adotar práticas curatoriais mais estruturadas, refletindo uma preocupação com a diversidade estética, a inovação artística e o diálogo com diferentes públicos. A presença crescente de espetáculos para a infância nesses espaços indica um movimento de reconhecimento da potência simbólica da arte voltada às crianças, com destaque para a qualidade formal, a pluralidade temática e a interseção com outras linguagens artísticas, como a música, a performance e as artes visuais.

O processo de curadoria desenvolvido pelo Oi Futuro e pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) nos espetáculos voltados para a infância representa um marco significativo na valorização da produção artística infantil no Brasil. Ambos os centros culturais construíram suas programações com espetáculos e projetos selecionados por critérios artísticos, conceituais e formativos. Esses projetos, geralmente viabilizados por meio de leis de incentivo à cultura (como a Lei Rouanet ou a Lei do ICMS⁹), permite que os ingressos sejam oferecidos a preços populares ou até gratuitamente. Isso garante o acesso de um público mais amplo, ao mesmo tempo em que assegura a remuneração justa aos artistas e equipes envolvidas.

Esse modelo de financiamento permitiu que tanto o Oi Futuro quanto o CCBB investissem em uma programação diversificada, inovadora e, sobretudo, comprometida com a experiência estética da criança.

Em seu artigo “Curadoria: ensaios e experiências”, Fernanda Pequeno alega que “a curadoria opera como um modo de construção de sentido [...] mais do que

⁹ **Lei de Incentivo à Cultura via ICMS (Lei do ICMS):** Mecanismo estadual de fomento à cultura que permite a empresas contribuintes do ICMS apoiarem financeiramente projetos culturais aprovados pela Secretaria de Cultura de seu estado, com abatimento parcial ou total do imposto devido.

reunir obras, trata-se de propor relações possíveis, de imaginar articulações sensíveis e críticas” (PEQUENO, 2012, p. 16). Essa perspectiva fica clara nos espetáculos apresentados nesses espaços, que muitas vezes buscam provocar novas escutas, desafiar convenções e apostar em linguagens interdisciplinares — práticas que, aliadas ao suporte institucional e financeiro dos patrocinadores, criam um ambiente propício à experimentação e à formação de novos públicos.

Apesar de suas contribuições fundamentais para a difusão do teatro infantil de qualidade, tanto o Oi Futuro quanto o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) estão localizados em regiões centrais e nobres da cidade do Rio de Janeiro — Ipanema, Flamengo e o Centro histórico, respectivamente. Essa localização, ainda que estratégica do ponto de vista do acesso por transporte público e da visibilidade institucional, acaba por concentrar parte significativa da oferta cultural em áreas já tradicionalmente privilegiadas, deixando outras regiões da cidade, como a Zona Norte e a Zona Oeste, com acesso mais limitado a esse tipo de programação qualificada. A criação de centros de referência voltados à infância em territórios periféricos, pode ampliar o direito à fruição cultural de todas as crianças.

2.5.1 Oi Futuro – Ipanema

O Oi Futuro, sobretudo em sua antiga sede em Ipanema (fechada em 2021), foi um dos espaços que mais investiram na experimentação cênica voltada à infância. Sua programação infantil, embora menos constante que a do CCBB, privilegiava projetos contemporâneos, muitas vezes interdisciplinares, que transitavam entre teatro, tecnologia e arte-educação. A filosofia aplicada às montagens era inspirada na abordagem Reggio Emilia¹⁰, que enfatiza o protagonismo da criança, a exploração, a cooperação e a aprendizagem através de diversas linguagens, como a arte e a expressão corporal. As crianças são vistas

¹⁰ **Reggio Emilia** refere-se à abordagem pedagógica desenvolvida na cidade italiana homônima, sob a liderança de Loris Malaguzzi. Fundamenta-se na concepção da criança como sujeito competente e protagonista, valorizando as múltiplas linguagens expressivas, a aprendizagem por projetos, a documentação pedagógica e o ambiente como “terceiro educador”.

como ativas e capazes, com "cem linguagens" para se expressar e aprender. O ambiente é cuidadosamente preparado para estimular a curiosidade e a exploração, e a participação da comunidade, incluindo pais e outros adultos, é fundamental no processo. Essa teoria estimulava espetáculos que rompessem com o formato tradicional palco-plateia. Com isso, o Oi Futuro colaborou para expandir os horizontes da cena infantil carioca, fomentando uma curadoria comprometida com o olhar da criança como protagonista sensível e crítica, capaz de experimentar estéticas complexas e não paternalistas.

O centro cultural Oi Futuro tornou-se um espaço de vanguarda para a infância, com foco em propostas contemporâneas e participativas: uma prática que reconhece a criança como “sujeito de direitos, dotada de potencialidades e múltiplas linguagens” (EDWARDS; GANDINI; FORMAN, 2016; p. 10). Os espetáculos promovidos pelo espaço, muitas vezes interativos e sensoriais, buscavam justamente respeitar e instigar essas múltiplas formas de expressão, estabelecendo um vínculo horizontal entre artista e criança. Assim, atuava como mecanismo de viabilização econômica ao assegurar liberdade estética, democratização do acesso e legitimidade cultural ao teatro para crianças.

Entre os espetáculos listados na tabela (tabela 4), destacam-se diversas produções apresentadas no Oi Futuro, que ao longo da década de 2010 se consolidou como um espaço voltado à inovação artística e à curadoria cuidadosa, também na programação voltada à infância. Espetáculos como *A menina do cabelo roxo*, *Manotas Musicais*, *O Gigante Egoísta*, e *Circo do Só Eu* foram encenados nesse espaço e ilustram a diversidade estética e temática que caracterizou sua linha curatorial. Essas montagens dialogavam com linguagens contemporâneas, propondo uma experiência sensível e imaginativa, em sintonia com a proposta do Oi Futuro de oferecer uma programação não apenas lúdica, mas intelectualmente estimulante para o público infantil. A presença de artistas consagrados e companhias com forte pesquisa em teatro para crianças evidencia o compromisso do centro cultural com a qualidade artística e a formação de novos públicos.

Além disso, o modelo de financiamento — com espetáculos frequentemente viabilizados por leis de incentivo à cultura e patrocinados pela própria Oi — possibilitava a oferta de ingressos a preços acessíveis ou, em muitos casos, gratuitos. Isso democratizava parcialmente o acesso, embora limitado

geograficamente. Como aponta Fernanda Pequeno (2012), “a curadoria, nesse contexto, é também um gesto político, de mediação entre obra, espaço e público, e não apenas uma seleção técnica”. Essa visão parece guiar a atuação do Oi Futuro, que investia em uma programação que reconhecia a criança como um sujeito estético pleno, alinhada à ideia das “cem linguagens da criança” proposta por Lella Gandini e George Forman (EDWARDS; GANDINI; FORMAN, 2016), para quem a infância é um território de múltiplas expressões, digno de interlocução artística complexa.

No entanto, apesar da sofisticação curatorial e da regularidade da programação, o impacto territorial dessas ações se mantinha restrito, dado que os espaços Oi Futuro estavam situados nos bairros de Ipanema e do Flamengo, regiões de classe média alta. Além disso, com os problemas financeiros da empresa patrocinadora do espaço, a Oi, o centro cultural de Ipanema foi fechado em 2020 e o do Flamengo mudou de nome em 2023 ao perder o patrocínio integral da empresa.

2.5.2 Centro Cultural Banco do Brasil

O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), localizado no centro histórico do Rio de Janeiro, é um dos principais polos de difusão cultural da cidade, com forte atuação na programação voltada à infância, especialmente nos finais de semana. Conforme aponta José Dias, o CCBB representa uma das experiências mais consistentes de ocupação cultural regular em espaços patrocinados, que desde os anos 1990 contribuíram para renovar o mapa teatral carioca com uma política de preços populares viabilizada por leis de incentivo.

Por meio de editais periódicos de ocupação, o CCBB recebe produções que transitam entre o teatro musical, o teatro de formas animadas, a contação de histórias e experiências sensoriais para a primeira infância. O critério de seleção dos espetáculos está cada vez mais vinculado à coerência conceitual e ao compromisso artístico com o público infantil. A noção de curadoria aqui não se limita à seleção de obras isoladas, mas constrói um discurso programático que visa formar repertório e

provocar reflexão, a exemplo do que discute Fernanda Pequeno ao abordar a curadoria como um processo que articula sentidos, contextos e experiências.

A análise dos espetáculos em cartaz entre 2010 e 2020, revela que o espaço acolheu espetáculos infantis marcados pela qualidade estética e pela diversidade temática, como *Cão sem plumas para crianças*, da Armazém Companhia de Teatro, *Contos Partidos de Amor*, da Cia. dos Inventivos, e *A História do Barquinho*, da Cia. PeQuod. Essas montagens exemplificam o investimento em dramaturgias poéticas, com apuro visual e sonoro, revelando um compromisso curatorial com a formação de repertório simbólico para o público infantil.

Embora situado em uma região central de fácil acesso por transporte público, o CCBB ainda opera com limitações de alcance territorial, mas seu modelo de financiamento e curadoria segue como referência potente de articulação entre arte de qualidade, políticas públicas e acesso.

2.6 EIXOS CURATORIAIS PARA A INFÂNCIA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE TEATRO CLARA NUNES, TEATRO DO JOCKEY E ECOVILLA RI HAPPY

O presente subitem tem por objetivo analisar os eixos curatoriais voltados ao teatro para a infância a partir das entrevistas concedidas por Diego Moraes (Ecovilla Ri Happy), Karen Acioly (Centro de Referência Cultura Infância, Teatro do Jockey) e Lidiane Marques (Teatro Clara Nunes). As entrevistas, realizadas com base em questionários similares, abordam aspectos como o processo de seleção de espetáculos, condições de produção, suporte oferecido às companhias, concepções de infância, diversidade de temas e desafios enfrentados na gestão de espaços dedicados às crianças.¹¹

¹¹ A íntegra das entrevistas se encontram nos apêndices desta tese



Figura 7: Fachada do antigo teatro do Jockey

Fonte: TEATRO DO JOCKEY | JB em Folhas

Por meio dessa análise, propõe-se revelar convergências e divergências entre os modelos adotados, e com isso, contribuir para a reflexão sobre caminhos futuros para a curadoria teatral voltada às infâncias no contexto carioca.

Uma primeira convergência importante entre os três espaços é o reconhecimento do papel da curadoria como eixo estruturante da programação. Ainda que com abordagens distintas, todas as entrevistadas destacam a importância de processos de seleção criteriosos.

Na Ecovilla Ri Happy, o diretor Diego Moraes relata a existência de um comitê de curadoria que avalia propostas com base em critérios como qualidade artística, relevância dos temas, originalidade e potencial de comunicação com o público. Para ele, "espetáculos para infância precisam ser uma ponte entre o lúdico e a realidade" e devem promover "um aspecto de transformação".¹²

¹² Entrevista de Diego Moraes foi concedida ao autor em junho de 2024 (apêndice 2)

Karen Acioly foi responsável pela gestão do Centro de Referência Cultura Infância - o teatro do Jockey. Ela enfatiza uma curadoria intuitiva e pessoal, baseada em um profundo conhecimento de artistas e pesquisas em curso. A proposta do Centro de Referência era justamente apresentar ao público aquilo que ainda não havia sido visto, tornando-se um "lugar de novos imaginários".¹³ A dinâmica curatorial do Centro de Referência Cultura Infância evidencia uma lógica que tensiona modelos tradicionais de seleção. Em entrevista, Karen Acioly afirma que os critérios eram “absolutamente intuitivos, subjetivos”, fundamentados sobretudo na pesquisa de linguagens e na interlocução direta com artistas. Tal posicionamento desloca o debate da curadoria como procedimento meramente técnico para compreendê-la como prática sensível, relacional e estética.

Essa perspectiva dialoga com Pequeno (2012), ao conceber a curadoria como gesto político e mediação cultural, e não apenas como filtragem institucional. Ao privilegiar processos de pesquisa e inovação artística, o Centro constituía-se como espaço de experimentação e risco, em contraste com circuitos pautados por métricas de rentabilidade e previsibilidade de público.

No Teatro Clara Nunes, Lidiane Marques descreve um processo baseado na análise dos projetos recebidos, dando ênfase à pertinência do conteúdo, à trajetória do grupo e à adequação à estrutura da casa. Embora admita a presença de uma linha mais comercial, faz questão de destacar que "muitas vezes a gente coloca aqui um projeto que não tem ninguém famoso, mas é um projeto muito bom."¹⁴

Cabe ressaltar que, Patrice Pavis (2008) propõe uma afinidade conceitual entre curadoria e dramaturgia do real, sugerindo que o trabalho curatorial mobiliza escolhas estéticas e narrativas que estruturam e encenam o real — de maneira similar ao que ocorre na dramaturgia cênica.

Ao serem questionados sobre como entendem a infância em relação ao teatro, os três gestores apresentaram visões que dialogam com autores como Walter Benjamin (2002), que via na infância a potência de experimentação sensível do mundo.

Karen Acioly expressa isso ao dizer que "a infância é um espaço imaginal afetivo, raiz de uma vida inteira". Sua busca era por espetáculos que respeitassem

¹³ Entrevista de Karen Accioly concedida ao autor em fevereiro de 2025 (apêndice 3)

¹⁴ Entrevista de Lidiane Marques concedida ao autor em outubro de 2024 (apêndice 4)

essa profundidade da experiência infantil e proporcionassem contato com o "mar de imaginários".

Diego Moraes também assinala a relação entre ludicidade e formação, ao defender espetáculos que provoquem "aprendizado" por meio da "experiência anesatrelada ao conteúdo". A proposta da Ecovilla valoriza o potencial da arte de transformar e ampliar repertórios. Por outro lado, Lidiane Marques reforça a articulação entre "entretenimento e educação", buscando espetáculos que tragam "mensagens positivas" e saiam do "mero passatempo".

Todos os entrevistados em suas falas, valorizam a diversidade como critério de programação. Acioly celebra a variedade como pilar do Centro de Referência, que se tornou "um verdadeiro laboratório artístico". Diego Moraes afirma que é fundamental atender tanto ao *mainstream* quanto a "públicos mais nichados", promovendo "debates entre as famílias" e refletindo as "pautas do cotidiano".

Lidiane também busca variedade de estilos e conteúdos com a preocupação de dialogar com um público mais amplo: "a gente tenta agradar todo mundo". Sua prática revela um hábil equilíbrio entre aspectos artísticos e comerciais, adequando o repertório à dimensão e à localização do Clara Nunes, o maior teatro infantil da Zona Sul carioca.

Essa atenção à diversidade remete ao conceito de "cultura como ecologia" proposto por Lévy (2010), segundo o qual diferentes formas de expressão, linguagens e práticas culturais precisam coexistir para garantir a vitalidade de um ecossistema cultural. Tal perspectiva rompe com a noção de cultura como campo homogêneo e linear, concebendo-a, ao contrário, como uma rede dinâmica em que múltiplas vozes, saberes e estéticas se entrelaçam. Nesse sentido, a manutenção de uma programação cultural plural não apenas reflete a heterogeneidade social, mas também assegura a sustentabilidade do ambiente artístico, uma vez que a vitalidade cultural depende da circulação de formas diversas, evitando a concentração em poucos modelos hegemônicos de produção simbólica.

No contexto teatral, essa ideia de ecologia cultural encontra correspondência em pesquisas que evidenciam como a diversidade de repertórios e linguagens atua na formação de públicos e no fortalecimento das instituições culturais. De acordo com o relatório da UNESCO (2022) sobre políticas de diversidade cultural, instituições que priorizam a pluralidade em suas programações apresentam maior

resiliência e capacidade de atrair segmentos sociais distintos, consolidando-se como espaços de mediação cultural e cidadania. Ao adotar práticas curatoriais que contemplam tanto o mainstream quanto produções voltadas a públicos específicos — como apontado por Diego Moraes —, cria-se um campo de trocas simbólicas que ultrapassa a lógica do entretenimento e fomenta debates críticos sobre o cotidiano, ampliando, assim, a função social do teatro.

Exemplos concretos dessa abordagem podem ser observados em equipamentos como o Centro de Referência da Infância, mencionado por Acioly, que se consolidou como “um verdadeiro laboratório artístico” ao abrigar propostas experimentais lado a lado com espetáculos de maior apelo popular. De modo semelhante, o Teatro Clara Nunes, conforme ressaltado por Lidiane, assume o desafio de equilibrar demandas comerciais e artísticas, buscando atender a diferentes expectativas e contextos de recepção. Essa prática remete ao princípio ecológico da interdependência: a sobrevivência de um ecossistema cultural está associada à coexistência entre distintas espécies simbólicas, que, no caso do teatro, se manifestam em múltiplos gêneros, estéticas e estratégias de mediação. Assim, a diversidade deixa de ser apenas um critério de gestão cultural e se torna condição fundamental para a vitalidade, legitimidade e relevância social das instituições voltadas ao público infantil.

O suporte oferecido às produções também se revela um elemento diferenciador entre os espaços. A Ecovilla Ri Happy oferece estrutura técnica completa, apoio em comunicação, acessibilidade plena (com libras, legendagem e audiodescrição em todas as sessões) e condições para que grupos sem patrocínio possam realizar temporadas sustentáveis.

No entanto o antigo Teatro Tom Jobim, localizado no Jardim Botânico, foi transformado no atual EcoVilla Ri Happy, sob gestão da Aventura Teatros. A mudança de nomenclatura e de modelo de funcionamento implicou também a incorporação explícita de uma marca patrocinadora ao nome do espaço, que agora combina programação cultural, assessoria e infraestrutura de qualidade com áreas de consumo, como a loja de brinquedos instalada no foyer de entrada. Essa configuração revela uma lógica em que a experiência estética da criança se encontra imersa em um ambiente mercantil, levantando questionamentos sobre os efeitos dessa associação no sentido formativo do teatro para a infância.

David Buckingham (2011) problematiza a crescente mercantilização da infância ao destacar que “a cultura de consumo infantil não é simplesmente imposta às crianças pelas empresas, mas também molda ativamente suas identidades, desejos e relações sociais” (BUCKINGHAM, 2011, p. 7). Quando o foyer de um teatro infantil se transforma em extensão de uma loja de brinquedos, cria-se uma tensão entre a experiência estética e a lógica de mercado: a obra deixa de ser o centro exclusivo da experiência, competindo com marcas e produtos que disputam a atenção e o desejo das crianças e de suas famílias. Essa lógica aproxima o teatro do modelo de “teatro de shopping”, em que a experiência artística se integra a um circuito de consumo e entretenimento, muitas vezes reduzindo a função crítica e formativa da arte.

Embora gestores justifiquem tais parcerias pela ampliação de público e pela sustentabilidade financeira do espaço, a crítica de Buckingham evidencia que a simples presença de dispositivos comerciais reorganiza prioridades e ressignifica o lugar da infância na cultura. Como ressalta o autor, “o consumo tornou-se um dos principais meios pelos quais as crianças aprendem quem são e quem podem ser” (BUCKINGHAM, 2011, p. 8). Nesse sentido, no caso do EcoVilla Ri Happy, a questão central não é apenas a acessibilidade ou a qualidade técnica da programação, mas até que ponto o espaço preserva sua função educativa e reflexiva diante da força simbólica e econômica de uma marca que pauta, em grande medida, a experiência do público infantil.

No Teatro do Jockey, o apoio variava conforme a gestão pública vigente, mas havia um investimento em acompanhamento artístico e mediação com os grupos. O espaço funcionava também como lugar de residências e de cocriações, o que evidencia uma vocação formativa e processual.

Já o Clara Nunes, mesmo sendo um teatro privado sem apoio institucional, oferece estrutura técnica e consultoria de comunicação. A relação entre casa e produção é de parceria comercial, sendo o sucesso de bilheteria o principal indicador de permanência.

Quanto às políticas de acesso e mediação adotadas, verificamos grandes divergências. Enquanto a Ecovilla aposta em uma política ativa de democratização, pois recebe grupos em situação de vulnerabilidade, mantém cotas de ingressos gratuitos e promove ações acessíveis em todas as sessões, o Teatro do Jockey, no

tempo em que funcionou, articulava projetos como "Altamente Recomendável Escola" e o "Dia do 1 Real", com o claro objetivo de ampliar o acesso. Como destaca Acioly, "todas as iniciativas eram pensadas para garantir o acesso de todos".

Já no Teatro Clara Nunes, por ser um teatro privado sem subsídios, a gratuidade depende de produções incentivadas. Lidiane reconhece que não há obrigatoriedade de contrapartida, mas demonstra interesse em apoiar ações das companhias que trazem esse perfil.

Todos os entrevistados apontaram desafios comuns, como a dificuldade de financiamento, a oscilação nas gestões públicas e a concorrência com conteúdos digitais. Diego Moraes destaca o papel do adulto como mediador e incentivador da fruição artística. Karen Acioly lembra que "o teatro é uma forma de introduzir a criança ao mundo", e que sua importância deveria ser reconhecida como estratégia de formação cidadã. Lidiane Marques, por sua vez, reflete sobre as mudanças no perfil do público e na influência dos produtos digitais, como o *Mundo Bit* e adaptações de franquias da Disney.

Dessa forma, os trechos das entrevistas apresentados não se limitam a avaliar práticas curatoriais já existentes, mas se configura como um chamado à urgência de repensar modelos de gestão e produção do teatro para a infância no Rio de Janeiro. Mais do que um campo artístico, trata-se de um território formativo que incide diretamente na constituição cultural, sensível e cidadã das novas gerações. Nesse contexto, a responsabilidade dos gestores públicos torna-se inadiável: cabe a eles não apenas garantir a infraestrutura mínima, mas assegurar que a programação voltada às crianças seja pautada por critérios de qualidade, diversidade estética e compromisso ético com a dignidade da infância.

Ao invés de delegar a função cultural para a infância quase exclusivamente à projetos isolados, os espaços públicos ou privados que acolhem espetáculos para infância precisam assumir o protagonismo na construção de políticas continuadas de formação de plateia infantil. Isso significa reconhecer o teatro como direito cultural, e não como produto ocasional ou dependente de patrocínios atrelados a marcas. Uma curadoria comprometida deve oferecer experiências que estimulem a imaginação, provoquem o pensamento crítico e favoreçam a ampliação do repertório cultural das crianças, respeitando-as como sujeitos de direitos e não como simples consumidores.

A coexistência entre instituições públicas, iniciativas privadas e espaços independentes é possível e até desejável, desde que ancorada em um princípio comum: colocar a infância no centro das decisões culturais, garantindo que a arte dirigida a esse público seja formativa, plural e acessível. Para tanto, é indispensável que os gestores públicos compreendam a programação cultural não apenas como oferta de eventos, mas como projeto pedagógico de longo prazo, capaz de formar cidadãos mais sensíveis, críticos e conscientes. Nesse horizonte, a construção de redes colaborativas entre teatros, escolas, artistas e comunidades pode transformar o cenário cultural da cidade, ampliando o alcance do teatro infantil e consolidando-o como parte fundamental do desenvolvimento humano e social.

Como sugere o conceito de "cultura da infância" (Sarmiento, 2003), não se trata de pensar "para" a criança, mas "com" ela, oferecendo lugares de escuta, de criação e de encontro.

2.7 CANÇÕES QUE CONTAM HISTÓRIAS DE VIDA: O TEATRO MUSICAL INFANTIL COMO FORMA DE DIVULGAR O PATRIMÔNIO IMATERIAL DO PAÍS

A infância não é apenas uma etapa do desenvolvimento humano: é uma categoria estrutural da sociedade, como propõe Jens Qvortrup (2005), e como tal, precisa ser considerada em suas interfaces simbólicas, afetivas e culturais. A compreensão da criança como sujeito social pleno nos permite observar a importância dos dispositivos culturais que atuam em sua formação imaginativa, cognitiva e identitária. Nesse sentido, o teatro musical infantil emerge como um dos mais potentes lugares de transmissão de memória cultural e constituição de repertório coletivo.

No contexto do Rio de Janeiro, projetos como Grandes Músicos para Pequenos, Sambinha, Forró Miudinho, Bossa Novinha - A Festa do Pijama e o histórico Sinfonietta Braguinha desenvolvem, cada qual a seu modo, uma ponte entre a infância e a história da música popular brasileira. Essas iniciativas não são apenas

espetáculos, mas sim plataformas de educação sensível, de mediação cultural e de construção da identidade nacional.

O projeto Grandes Músicos para Pequenos se inspira na biografia de grandes nomes da música brasileira como Luiz Gonzaga, Braguinha, Elza Soares, Milton Nascimento, Raul Seixas e muitos outros para construir narrativas dramatizadas e musicais, apresentando para as crianças não apenas suas canções, mas também seus contextos, seus dilemas e suas singularidades. A dimensão biográfica dos espetáculos permite que o público infantil se aproxime da história através de uma experiência emocional, afetiva e participativa, como defende Evelyn Furquim Werneck Lima (2020), para quem a memória cultural se sustenta na articulação entre afeto e narrativa.

Da mesma forma, os espetáculos concebidos por Ana Velloso e Vera Novello prestam uma homenagem aos gêneros da cultura brasileira tradicional e apresentam uma abordagem lúdica e dançante das tradições musicais brasileiras. Velloso e Novello são figuras multidisciplinares da cena teatral carioca, transitando como atrizes, escritoras, produtoras e educadoras, com forte presença em musicais infantis e adultos. Em *Sambinha*, por exemplo, a criança é convidada a brincar com o ritmo, a compreender o contexto social do samba e a reconhecer suas figuras mais emblemáticas. Em *Forró Miudinho*, o universo do forró é celebrado com delicadeza e respeito às infâncias, mantendo o vigor da tradição nordestina em linguagem acessível e musicalmente rica.

A *Sinfonietta Braguinha*, idealizada por Karen Acioly, foi um marco nesse sentido: propunha o resgate da obra de Braguinha através de uma linguagem cênico-musical sofisticada, acessível e profundamente conectada à cultura brasileira. Era, em si, um gesto de patrimonialização. Nestor Garcia Canclini (1994) defende que o patrimônio cultural é mais do que a preservação de objetos, pois é a ativa construção imaginária de uma nação através dos signos que definem sua identidade simbólica.

Nesses espetáculos, canções se tornam memórias de vida. Elas guardam no corpo da música os acontecimentos de uma geração e os traduzem em experiência para uma nova. Trata-se do que Paul Ricoeur (2007) chama de "narrativa de transmissão": uma história que se constrói menos pela factualidade e mais pela potência de afetar e formar.

Esses projetos ainda têm como importante contribuição a descentralização da memória hegemônica. As histórias de personagens como Elza Soares ou Raul Seixas são um convite para refletir temas como racismo, desigualdade, liberdade e afeto. A preservação da memória é também um ato de resistência.

Tais iniciativas, portanto, posicionam o teatro musical infantil como uma instância de salvaguarda do patrimônio imaterial. Seguindo a definição do IPHAN, o patrimônio imaterial compreende "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural". O teatro, quando preserva canções, narrativas, figuras e valores da cultura nacional e os transmite de forma viva, oral e performática às infâncias, age como instrumento de proteção da memória coletiva.

No Brasil, iniciativas como o reconhecimento do teatro de bonecos do Nordeste como patrimônio imaterial (IPHAN, 2004) reforçam essa compreensão do teatro como expressão que excede a arte, pois atravessa saberes, formas de vida, modos de dizer e de sonhar. O teatro musical infantil, ao incorporar o cancioneiro popular, a memória afetiva e a mediação com o público jovem, inscreve-se nesse mesmo movimento de resistência simbólica.

Conforme afirmam Nascimento e Qvortrup (2005), reconhecer a infância como fenômeno social implica incluir as crianças como partícipes e herdeiras do patrimônio cultural. As iniciativas analisadas cumprem essa função ao tratar a criança como sujeito de memória e de história, não como espectador passivo, mas como agente de continuidade.

Dessa forma, o teatro musical infantil no Rio de Janeiro se revela como um campo de tensão criativa entre tradição e inovação, forma e experiência, memória e futuro. Suas canções contam histórias de vida e, ao fazê-lo, constroem futuros com sentido.

2.8 INFÂNCIA, MEMÓRIA E MÚSICA POPULAR: O LEGADO CULTURAL EM GRANDES MÚSICOS PARA PEQUENOS

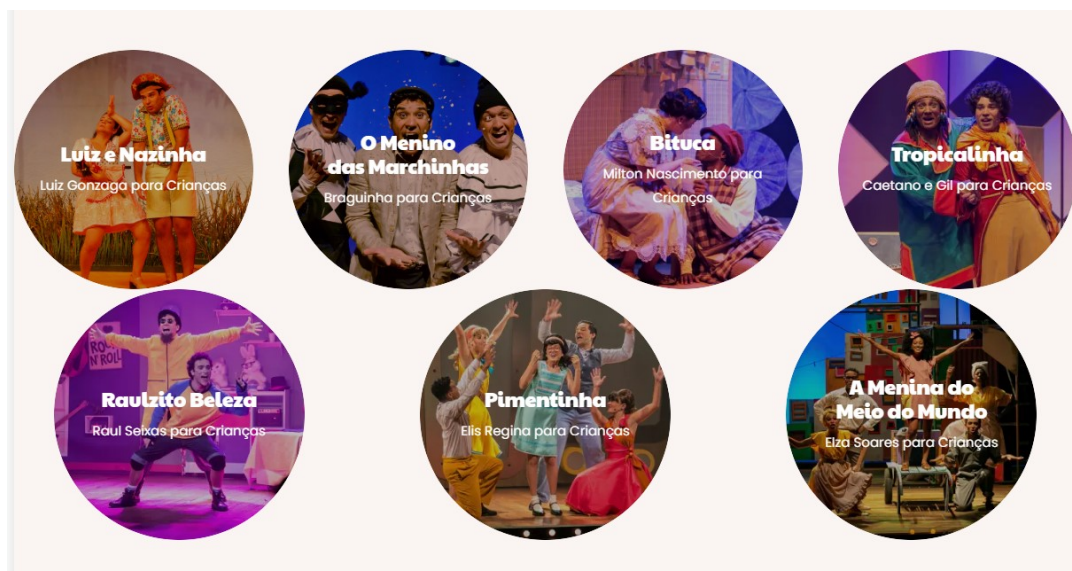


Figura 8: Imagem da home page do site do projeto *Grandes Músicos para Pequenos*.
 Fonte: Site do Grandes Músicos para Pequenos

A compreensão do teatro como patrimônio cultural, material e imaterial, implica reconhecê-lo não apenas como forma estética ou entretenimento, mas como prática social que resgata memórias, transmite saberes e contribui para a formação de identidades coletivas. Nesse contexto, o projeto *Grandes Músicos para Pequenos*, idealizado por Pedro Henrique Lopes e Diego Moraes, constitui um exemplo singular de como o teatro infantojuvenil pode articular entretenimento, educação e memória cultural. Desde 2011, a iniciativa mantém treze anos ininterruptos de atividade, com circulação nacional e reconhecimento de público e crítica, evidenciando a potência do teatro como dispositivo de preservação e atualização do patrimônio cultural brasileiro.

A tese aqui defendida é que *Grandes Músicos para Pequenos* atua como um mediador intergeracional e patrimonial, ao transformar trajetórias de grandes artistas da música popular brasileira em espetáculos destinados a crianças e famílias, conciliando a preservação da memória cultural com estratégias estéticas e

pedagógicas acessíveis. Essa mediação não se restringe ao ato de “apresentar biografias”, mas constrói um campo simbólico em que a música, a história de vida dos artistas e os contextos socioculturais são traduzidos para novas gerações, reafirmando o valor da cultura popular como herança coletiva.

O processo criativo da companhia se ancora na escuta atenta da obra musical e em entrevistas com familiares, estudiosos e parceiros dos artistas homenageados. Essa abordagem permite um mergulho sensível e documentado no universo de cada compositor, transformando a biografia em narrativa teatral adaptada à infância. Um dos elementos mais notáveis desse processo é o cuidado em suavizar episódios traumáticos sem perder a densidade histórica — estratégia fundamental para respeitar a infância como fase de descobertas sem recair em simplificações ingênuas. Dessa forma, temas delicados, como o racismo enfrentado por Elza Soares ou as lutas políticas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, são trabalhados de modo simbólico e poético, abrindo espaço para reflexões críticas adequadas ao público.

Ao longo de sua trajetória, o projeto produziu sete espetáculos que se consolidaram como referências no teatro para crianças: *Luiz e Nazinha: Luiz Gonzaga para crianças*; *O Menino das Marchinhas: Braguinha para crianças*; *Bituca: Milton Nascimento para crianças*; *Tropicalinha: Caetano e Gil para crianças*; *Raulzito Beleza: Raul Seixas para crianças*; *Pimentinha: Elis Regina para crianças*; e *A Menina do Meio do Mundo: Elza Soares para crianças*. Cada montagem articula música, teatro e recursos pedagógicos, permitindo que crianças entrem em contato com repertórios que muitas vezes circulam prioritariamente no universo adulto.



Figura 9: Espetáculo: A Menina do Meio do Mundo – Elza Soares para crianças
Foto: Junior Mandriola

Além de promover o acesso à música brasileira, as obras trazem à cena debates contemporâneos: a valorização da adoção, o empoderamento feminino e o combate a preconceitos estruturais. Ao fazê-lo, o projeto reafirma que o teatro pode ser veículo de transformação social e de diálogo com pautas relevantes, sem abrir mão da dimensão estética e lúdica.

2.9 TEATRO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL

De acordo com Pierre Nora (1993), a memória coletiva se materializa em “lugares de memória” que resgatam e preservam identidades. Nesse sentido, os espetáculos de *Grandes Músicos para Pequenos* operam como lugares de memória performativos, onde a infância dos grandes músicos não é apresentada em chave

meramente literária ou biográfica, mas recriada cênica e simbolicamente, de modo a estabelecer pontes entre passado e presente. Tal procedimento aproxima-se do que Diana Taylor (2003) denomina *repertório*, isto é, a transmissão cultural por meio da performance, capaz de atualizar tradições e significados para novos contextos históricos.

Ao unir gerações em torno de canções que marcaram épocas, o projeto não apenas reconhece o legado dos artistas, mas também assegura sua continuidade como patrimônio cultural vivo. As famílias, ao assistirem juntas aos espetáculos, compartilham experiências que fortalecem vínculos afetivos e reafirmam a relevância da música brasileira como bem comum. Trata-se, portanto, de um trabalho que alia pesquisa, simbologia e resgate cultural, transformando o palco em espaço de preservação e reinvenção da memória coletiva.

A transposição de biografias para o público infantil implica riscos de simplificação excessiva ou até mesmo de distorção histórica. De fato, a adaptação de trajetórias complexas exige cuidado metodológico para não incorrer em reducionismos. No entanto, a estratégia adotada pela companhia — fundamentada em pesquisa rigorosa, escuta de familiares e especialistas, e preocupação pedagógica — garante um equilíbrio entre fidelidade histórica e adequação etária. Além disso, ao introduzir a cultura musical a partir de narrativas acessíveis, o projeto desperta a curiosidade das crianças, incentivando futuros aprofundamentos.

Outro contra-argumento seria considerar que o teatro não é, em si, instrumento de preservação patrimonial, mas apenas um espaço efêmero de representação. Entretanto, como assinala Schechner (2006), a performance é sempre um processo de transmissão cultural, em que elementos simbólicos são atualizados e ressignificados. Assim, ainda que efêmera, a experiência teatral produz efeitos duradouros na memória social e individual, sobretudo quando articulada à educação cultural, como ocorre em *Grandes Músicos para Pequenos*.

O projeto *Grandes Músicos para Pequenos* demonstra como o teatro, ao se colocar como mediador entre passado e presente, pode desempenhar papel central na preservação do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Ao transformar histórias de vida e canções em experiências cênicas para a infância, a companhia de Pedro Henrique Lopes e Diego Morais reafirma a potência do teatro como prática social e pedagógica. Mais do que entretenimento, trata-se de um trabalho de transmissão

cultural que resgata memórias, fortalece vínculos intergeracionais e contribui para a valorização da música popular brasileira como herança viva.

3 TEATRO PARA INFÂNCIA NA PERIFERIA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

"A cidade não é apenas o que se constrói, mas o que se vive, se sonha e se resiste."
— Suely Rolnik, filósofa e psicanalista brasileira

Verificamos que a cena teatral voltada à infância na cidade do Rio de Janeiro é marcada por fortes assimetrias territoriais. Enquanto no centro e na zona sul concentram-se teatros institucionais, produções de médio e grande porte e recursos técnicos mais estruturados, nas periferias — especialmente nas favelas e bairros de menor renda — o teatro emerge por vias comunitárias, resiliente e quase sempre precárias em termos materiais, mas potentes em termos simbólicos, afetivos e sociais. A lógica de produção nesses territórios é descentralizada, marcada por autogestão, articulação local e modos alternativos de financiamento, como mutirões, doações ou premiações pontuais.

3.1 O TEATRO DA COMUNIDADE: UM OLHAR PARA O TEATRO DA LAJE



Figura 10 Verissimo Junior e o grupo Teatro na Laje
Foto: Fernando Lemos / Agência O Globo

Nas periferias do Rio de Janeiro, o fazer teatral para a infância desafia a lógica profissional tradicional. A ausência de estrutura técnica formal e de financiamento constante impõe uma inventividade que transforma limitações em linguagem. O que em grandes centros seria visto como improviso técnico ou ausência de aparato cênico, nas montagens comunitárias vira estética. O que falta em equipamentos, sobra em envolvimento afetivo e compromisso com a comunidade.

A produção costuma nascer no interior de escolas públicas, centros comunitários, igrejas ou mesmo nas lajes de casas — espaços adaptados para criar e ensaiar. Os figurinos são doados por moradores, o cenário é montado com materiais reaproveitados, e a divulgação acontece por meio do “boca a boca”, das redes locais ou de ações de guerrilha cultural. Como relata Veríssimo Junior, fundador do Teatro da Laje:

A gente fez uma incursão pela favela, pintamos a cara de branco, pegamos uma zabumba e saímos percorrendo as ruas da Vila Cruzeiro fazendo uma brincadeira. A gente ganhava dinheiro, ovo, leite em pó, macarrão. E com isso montava bingo, figurino, tudo.¹⁵

Essa dinâmica colaborativa, descrita por diversos autores como estética da escassez ou estética do necessário (GUENZBURGER, 2016; SANTOS, 2000), revela um dos traços mais singulares do teatro periférico: sua capacidade de mobilizar subjetividades e afetos, criando pertencimento, engajamento e, sobretudo, formação cultural em crianças e jovens afastados do circuito cultural tradicional da cidade.

Entre os exemplos mais emblemáticos do teatro para infância na periferia carioca está o Teatro da Laje, criado por Veríssimo Junior na Vila Cruzeiro, bairro da Penha. O grupo, que atuou de 2003 até 2022, foi uma iniciativa artística com raízes profundamente fincadas no território, nas escolas públicas locais e na vida dos jovens que ali residiam. O projeto nasceu do desconforto de Veríssimo com a lógica colonial e disciplinadora da escola formal: “eu fui do teatro para a educação, e não o

¹⁵ Entrevista de Antônio Veríssimo Junior ao autor em 16 de julho de 2024.

contrário”, afirma. Sua escolha foi “pular o muro” da escola e criar um espaço artístico livre, onde as crianças e adolescentes pudessem experimentar outras formas de linguagem, expressão e existência.

A partir da prática dentro da escola, surgiu um desejo mútuo: dos alunos, que fugiam das outras aulas para ficar nas aulas de teatro; e do professor, que via ali uma potência criativa latente. Assim, nasceu o Teatro da Laje — inicialmente chamado “Outras Faces” — como uma resposta pedagógica, estética e política.

Seu espetáculo mais conhecido, *A Viagem da Vila Cruzeiro a Canaã de Ipanema numa Página do Facebook*, tensionava diretamente o direito à cidade, questionando o imaginário das praias cariocas como espaço democrático. A encenação, marcada por jogos cênicos, improvisação e participação ativa do público, incorporava o humor, o deboche e a ironia como formas de resistência. Em cena, não havia a distinção convencional entre palco e plateia: “a gente não tinha plateia, tinha torcida organizada”, como diz Veríssimo.

A construção da linguagem do grupo — inicialmente feita por necessidade — acabou por se tornar uma proposta estética. O uso da zabumba em vez de trilhas sonoras mecânicas, a dramaturgia coletiva nascida das dificuldades de leitura e escrita dos jovens, o envolvimento da comunidade no processo criativo e a valorização da oralidade são marcas de uma poética profundamente enraizada no território.

A entrevista com Veríssimo Junior (disponível na íntegra nos apêndices deste estudo) oferece material valioso para pensar a função do teatro comunitário na formação cultural das infâncias periféricas. Em sua fala, ele recusa a ideia de “dar voz”: “as vozes já estão lá; eu apenas me dou ouvidos”. Essa ética da escuta ativa contrapõe-se à lógica extrativista que muitas vezes predomina na relação entre os centros de poder cultural e as iniciativas periféricas. O Teatro da Laje, como outras experiências análogas, sofreu com tentativas de apropriação simbólica e mesmo econômica por parte de grupos que buscavam legitimar seus discursos com a presença “representativa” da periferia.

Ao longo dos anos, mesmo com reconhecimentos — como a indicação ao Prêmio Shell em 2016 —, o grupo enfrentou dificuldades para se manter ativo. A descontinuidade de políticas públicas e a especulação simbólica sobre o território cultural da favela resultaram no encerramento de suas atividades após a saída de

seu fundador. Apesar disso, o legado do Teatro da Laje permanece como exemplo de que o teatro para a infância, quando realizado a partir da escuta e do enraizamento no território, pode se tornar uma força de transformação subjetiva, social e política.

O teatro comunitário voltado à infância, como o desenvolvido pelo Teatro da Laje, escancara as contradições da cena teatral carioca. Ao mesmo tempo em que produz uma linguagem inventiva, insurgente e afetuosa, ele denuncia a exclusão histórica e a centralização dos recursos culturais. Seu fazer é político por excelência, não apenas pelos temas que aborda, mas pelos modos como se organiza e se relaciona com a comunidade. Como afirma Veríssimo Junior, “a galera que estava no palco e a que estava na plateia compartilhava o mesmo time de futebol, a mesma barbearia”. Não se trata de fazer teatro para a comunidade, mas com ela. E isso, talvez, seja a maior lição do Teatro da Laje.

3.2 A DRAMATURGIA DE UMA CIDADE DIVIDIDA

A paisagem teatral do Rio de Janeiro pode ser compreendida como uma metáfora viva da própria organização social da cidade: fragmentada, desigual e hierarquizada. Conforme mostra o mapa abaixo, a capital fluminense é dividida em quatro grandes zonas — Sul, Norte, Centro e Oeste —, mas essa divisão vai além da geografia: ela se reproduz nas formas de acesso, visibilidade e reconhecimento cultural.

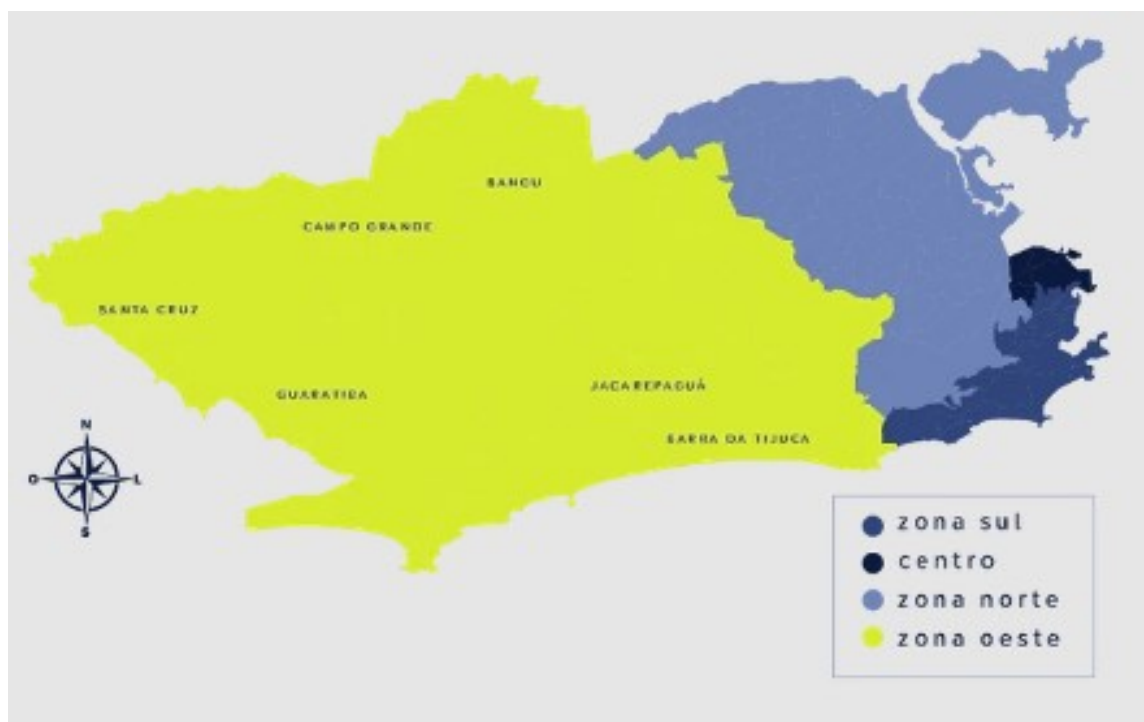


Gráfico 4. Mapa da Cidade do Rio de Janeiro dividido por zonas

Fonte: mapa-zonas-bairros-rio-de-janeiro.jpg (800×427) - 20 junho de 2025

Enquanto as produções concentradas no eixo Centro-Zona Sul contam com maior atenção crítica, acesso a editais, mídia e visibilidade institucional, os espetáculos realizados nas zonas Norte e Oeste são comumente invisibilizados por esse sistema. Como afirma Rolnik (1997), a cidade é uma "teia de desejos regulados por dispositivos de poder", e o teatro não escapa dessas tramas. Produzir teatro em Bangu, em Campo Grande ou em Santa Cruz é também um ato de resistência simbólica e política.

Essa divisão se espelha nos próprios modos de fruição cultural. Um levantamento informal feito pelo autor ao longo de quatro anos identificou que a presença de jurados, críticos e jornalistas especializados em sessões de espetáculos realizados na Zona Oeste é ínfima, em contraste com a frequência nas casas de espetáculo da Zona Sul. Ainda que iniciativas recentes de editais com recorte territorial — como os do FOCA, Cultura Presente ou Fomento à Periferia — venham sinalizando uma tentativa de descentralização, os recursos e as oportunidades continuam desigualmente distribuídos. Como alerta Guenzburger (2016), “a lógica

centro-periferia ainda estrutura o imaginário e a distribuição de políticas culturais na cidade, relegando à margem expressivas experiências artísticas”.

Em “Teatros: Uma memória do espaço cênico no Brasil”, José Dias afirma que a implantação dos principais teatros do Rio – como o Teatro Municipal, o Teatro Gláucio Gill e o Teatro Ipanema – segue uma lógica de centralidade urbana que se consolidou desde o século XIX, atrelada à formação do público burguês e à urbanização das áreas nobres da cidade. Esse traçado histórico ainda determina, em grande medida, o acesso à cultura e à visibilidade das produções teatrais, relegando as zonas Norte e Oeste a uma condição periférica não apenas geográfica, mas simbólica.

Essa desigualdade se manifesta de forma clara na distribuição dos espaços culturais. Dados da Secretaria Municipal de Cultura mostram que mais de 70% dos teatros e centros culturais públicos estão concentrados nas zonas Sul e Central, enquanto bairros populosos como Campo Grande, Bangu e Realengo contam com pouquíssimos equipamentos, muitas vezes subutilizados ou com programações esporádicas. A ausência de uma política de manutenção contínua e de incentivo à ocupação artística desses espaços aprofunda a sensação de abandono cultural nas periferias cariocas.

Além da escassez de espaços físicos, há também um apagamento simbólico das produções oriundas das periferias. O teatro feito nas zonas Norte e Oeste muitas vezes não é considerado como parte do “teatro carioca” legítimo, o que reflete um filtro elitista e centralizador de reconhecimento e crítica. Essa percepção está ligada ao que Milton Santos (2000) discute acerca das dinâmicas socioespaciais de exclusão, onde a marginalização territorial opera também como marginalização epistemológica. Romper com esse paradigma exige não apenas a criação de novos equipamentos culturais, mas uma mudança de perspectiva sobre o que se considera centro e periferia no imaginário cultural da cidade. O reconhecimento do teatro que emerge das bordas, como o realizado por companhias como a “Essência do Palco”, é um passo fundamental para democratizar a arte e reconfigurar a dramaturgia de uma cidade historicamente dividida.

3.3 RESISTÊNCIA EM CAMPO GRANDE: A COMPANHIA/ESCOLA “ESSÊNCIA DO PALCO”

A companhia e escola de teatro “Essência do Palco”, fundada em Campo Grande por Juh Galdino e Ayrton Miguel¹⁶, surge como exemplo potente de atuação fora do eixo hegemônico. Fundada em 2014, a iniciativa nasceu da vivência concreta da exclusão territorial: “Passávamos mais horas no transporte do que, de fato, no local de estudo”, relata Juh. A dificuldade de deslocamento e a falta de estrutura cultural na Zona Oeste motivaram o nascimento da companhia, que tem como missão “transformar vidas através do teatro” e criar oportunidades acessíveis para crianças e jovens da região.

O início foi marcado pela precariedade e improviso, com aulas ministradas “em praças, lajes e até mesmo nas casas dos próprios alunos”. A companhia só mais tarde conquistou seu espaço físico próprio, o que permitiu expandir suas atividades formativas e artísticas. A atuação da “Essência do Palco” revela uma dramaturgia que nasce do território e dialoga com ele. Como observa Ayrton: “Nossa linguagem teatral é influenciada pelo desejo de trazer à cena a voz da periferia”.

Há também um tensionamento claro com as formas de legitimação do teatro. A ausência de apoio institucional ainda é um obstáculo: “No momento não temos apoio público e privado”, destacam. Quando conseguem circular para fora de Campo Grande, enfrentam barreiras simbólicas e estruturais: “O maior desafio que enfrentamos ao tentar pautar espetáculos em teatros das regiões Centro e Zona Sul é a preferência frequente por companhias já consolidadas ou produções de caráter mais comercial”.

¹⁶ A entrevista na íntegra concedida ao autor por Juh Galdino e Ayrton Miguel, fundadores da Cia. Essência do Palco em outubro de 2024, encontra-se nos apêndices. (Apêndice 6)



Figura 11: Cena do espetáculo O Auto da Compadecida, realizada pela Cia. Essencia do Palco, julho de 2025.
Fotografia: Fernando Silva

A própria ausência de equipamentos culturais na Zona Oeste reforça a segregação: segundo dados da Secretaria Municipal de Cultura, mais de 70% dos teatros públicos estão localizados no Centro e na Zona Sul.

A “Essência do Palco” responde a esse desequilíbrio com determinação, formação e resistência. Suas montagens, como a versão com três Romeus e três Julietas, tensionam o cânone ao propor novas leituras que se conectam com a realidade local. Além disso, abordam temas raramente tratados no teatro para infância e juventude — como luto, solidão, bullying e saúde mental — a partir de uma escuta atenta da comunidade. Como dizem os fundadores, “queremos mostrar que, mesmo sendo da periferia e, às vezes, sentindo que não pertencemos, podemos encontrar força e identidade em nossas histórias”.

A escola/companhia se organiza de forma colaborativa, com equipe técnica composta por artistas locais. A ausência de apoio institucional é compensada com

ações diretas, como a distribuição de panfletos em escolas e centros comunitários, forte presença nas redes sociais e a organização de festivais próprios com premiação, para fortalecer a formação dos alunos e promover reconhecimento simbólico dentro do próprio território.

Como afirma Milton Santos (2000), é na periferia que se revelam os “lugares de invenção”, e o teatro da Essência do Palco trabalha para promover uma arte conectada com seu tempo, seu espaço e sua gente. Essa atuação revela a potência de um teatro que, mesmo fora do circuito privilegiado, resiste, transforma e forma.

3.4 TEMAS TABUS NO TEATRO PARA INFÂNCIA NO RIO DE JANEIRO

Na última década, o teatro para infância no Rio de Janeiro foi atravessado por profundas transformações temáticas e estéticas. Entre os anos de 2010 e 2020, emergiu uma cena cênica que passou a abordar de forma mais contundente temas considerados tabu para esse público, como o racismo estrutural, a desigualdade social, a morte, a saúde mental, o abandono e a violência. Esse movimento, em parte impulsionado por coletivos e artistas negros, tensionou as concepções tradicionais de infância e desafiou os limites do que é socialmente aceito como apropriado para as crianças. A pergunta que norteia esta análise é: como a emergência de uma cena preta no teatro infantil influenciou os modos de produção e criação na cidade do Rio de Janeiro? E, mais do que isso, de que forma essa produção tem contribuído para a formação de espectadores mais críticos, conscientes e conectados com a complexidade do mundo que os cerca?

Historicamente, o teatro infantil brasileiro foi marcado por uma lógica pedagógica que muitas vezes subestimou a inteligência emocional e cognitiva das crianças. Essa visão se sustentava em uma ideia adultocêntrica de proteção moralista, que infantiliza excessivamente os espectadores mirins e os afasta das contradições da vida. Como aponta Lisa Sainsbury (2013), a literatura para crianças não se limita a narrativas moralizantes e harmônicas; ao contrário, ela inscreve nos textos estruturas éticas e metafísicas que convidam os leitores jovens a enfrentarem tensões, ambiguidades e verdades existenciais complexas — promovendo uma

abordagem formativa que reconhece a multiplicidade e a profundidade da experiência infantil. Em consonância, Suzanne Lebeau (2006) denuncia o desejo dos adultos de proteger as crianças da própria vida, como uma forma de censura velada que limita suas possibilidades de compreensão do mundo.

O teatro, ao contrário, tem potência para mediar esse encontro com o real de forma sensível, simbólica e criativa. Entre esses temas, destacam-se o racismo estrutural, a ancestralidade africana, a desigualdade social, a solidão, a violência e outras experiências historicamente silenciadas na infância. As montagens como *A Menina Edith e a Velha Sentada* (2013), *Boquinha – E Assim Surgiu o Mundo* (2016), *Pequeno Príncipe Preto* (2018), *Ombela – A Origem das Chuvas* (2019), e *A Menina do Meio do Mundo – Elza Soares para Crianças* (2022), entre outras, configuram uma cena preta para infância que desafia os limites impostos por uma tradição teatral centrada em modelos eurocêtricos e pedagógicos normativos.



Figura 12: Imagem do espetáculo “Boquinha – e assim surgiu o mundo”

De Lázaro Ramos com direção de Lázaro Ramos e Suzana Nascimento, na foto o ator Orlando Caldeira manipula um avião de dobradura.

Fonte: Reprodução / Divulgação

Essa produção negra voltada à infância está inserida em um contexto de resistência simbólica. O teatro para crianças, como já apontado em capítulos anteriores, ocupa um lugar de menor prestígio dentro do mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 1996), sendo frequentemente tratado como arte “menor”.

No caso do teatro negro para infância, esse estigma é duplicado: além de lidar com o desprestígio estrutural que recai sobre as artes para crianças, os criadores enfrentam ainda as barreiras do racismo estrutural e a censura — muitas vezes velada — contra temáticas que tensionam as narrativas hegemônicas da infância como espaço da pureza e da ingenuidade. Como pontua Suzanne Lebeau (2006), essa censura opera sobretudo por meio da autocensura dos artistas, que internalizam o receio da reprovação adulta e da exclusão institucional ao tratarem de assuntos como a morte, a sexualidade, a pobreza ou o racismo:

Que vontade estranha é essa de proteger as crianças da própria vida a qualquer preço? Todos sabemos que uma porta fechada esconde uma criança que escuta. As crianças vêem tudo, ouvem tudo, sabem tudo de uma maneira difusa, e descontrolada. São bombardeadas com informação incompleta, com conhecimentos não assimilados, com manchetes que não se relacionam com as notícias que intitulam, que não passaram pelo filtro da reflexão. No entanto, a informação e o comercial que vão ao encontro das crianças tanto quanto dos adultos têm espaço de manobra limitado. Por que então a nossa atitude é tão meticulosa quando se trata de público infantil? Provavelmente porque o teatro é uma arte perigosa que coloca os adultos na posição incômoda de descobrir — o discurso — ao mesmo tempo e no mesmo lugar que as crianças. E não há escapatória. Quando há um choque, este é brutal. A censura aprendeu, dessa maneira, a exercer-se de antemão e a criar todas as condições para uma autocensura eficaz (LEBEAU, 2006, p. 107-108; tradução minha).

O discurso da infância como território da inocência ainda é predominante e reforçado por políticas públicas, editais, críticas e prêmios que evitam o enfrentamento de temas complexos nesse campo. Maria Helena Kühner (2019) argumenta que o tabu é mantido como estratégia de exclusão, impedindo a criança de se confrontar com a complexidade do mundo por meio de uma mediação sensível, como o teatro. No entanto, como nos ensina Walter Benjamin (1984), a infância é

um campo fértil de experiência estética e filosófica, onde a fabulação pode ser uma forma de acessar o real. O teatro que ignora as dores do mundo não protege a criança, mas a priva da possibilidade de compreendê-lo. É nesse sentido que as produções negras para infância no Rio de Janeiro entre 2010 e 2020 tornam-se experiências estéticas e políticas fundamentais. Elas não apenas tensionam os limites da representação artística como também reivindicam um espaço de existência simbólica para as infâncias negras, frequentemente invisibilizadas nas narrativas dominantes.

O surgimento dessa cena preta infantil pode ser analisado à luz da proposta de Evani Lima (2015), que identifica três tendências temáticas no teatro negro contemporâneo: a performática, ligada às manifestações espetaculares negras; a de presença negra, voltada às formas teatrais com corpos pretos em cena; e a engajada, que privilegia um discurso político e temático. Esses três eixos aparecem entrelaçados nas montagens citadas anteriormente, que ora resgatam mitos africanos e afro-brasileiros (como Ombela), ora reescrevem clássicos sob a perspectiva preta (Pequeno Príncipe Preto) ou denunciam a desigualdade social e o racismo cotidiano. A noção de "autoria preta", que Lima destaca como essencial para romper a "história torta" contada sobre os corpos negros, também é um eixo central dessa cena, onde dramaturgias e estéticas são criadas por artistas negros para crianças negras — e para todas as outras.

Em diálogo com Christine Douxami (2001), que define o teatro negro como uma representação das raízes e expressões afro-brasileiras, observamos que essa cena infantil negra se estrutura tanto em bases religiosas, míticas e culturais, quanto em narrativas do cotidiano periférico. Essa teatralidade configura um circuito alternativo de produção e fruição artística que está inserido em uma rede colaborativa de artistas negros, a exemplo da Segunda Black. Esses movimentos ampliaram não só as possibilidades de criação como também a constituição de novos públicos — um público preto que se reconhece nas narrativas e, por isso, reivindica o direito à representação e à presença no teatro.

Outro ponto crucial dessa cena é o modo como esses espetáculos dialogam com o território e com as condições materiais de produção. O teatro preto para infância, muitas vezes gestado fora do eixo centro-zona sul se constitui em resistência à lógica excludente do mercado teatral. A produção negra carioca, ao

constituir uma rede própria de criação, circulação e público, questiona os critérios de legitimação simbólica historicamente dominados por uma elite branca e eurocentrada, e passou a ocupar espaços culturais que antes só existiam para produções brancas e comerciais. Como afirma Pierre Bourdieu (1996), o valor simbólico de uma obra artística está diretamente relacionado às estruturas de poder e dominação do campo cultural. Produzir teatro negro para infância, portanto, é disputar esse espaço, deslocar fronteiras e reconfigurar o que é visto como arte “legítima”.

A escolha por tratar temas tabu não se dá sem tensões. Os artistas enfrentam frequentemente a censura, a autocensura e o silenciamento institucional, seja por parte de escolas, gestores culturais ou programadores de festivais. Como argumenta Lebeau, “o teatro é uma arte perigosa porque coloca adultos e crianças diante de um mesmo discurso, simultaneamente” (2006, p. 108). Esse embate revela a função transformadora do teatro: quando a arte inquieta, provoca e comove, ela se torna política. E esse é justamente o lugar do teatro que se propõe a pensar as infâncias negras e periféricas: um lugar de insurgência, denúncia e, acima de tudo, imaginação radical.

Ao observamos as produções da década em questão, é possível identificar um esforço deliberado de muitos criadores em acender a centelha crítica nos jovens espectadores. Como defende Carlos Canhameiro (2019), é preciso “incendiar o público” com questões que os mobilizem. A criança não é um ser alheio ao mundo, mas um sujeito em processo, já inserido em dinâmicas sociais complexas. Espetáculos formativos, ao abordarem com coragem os dilemas contemporâneos, cumprem um papel educativo no mais profundo e transformador sentido do termo – não como doutrinação, mas como abertura para o pensamento, a empatia e a escuta do outro.

Portanto, pensar os temas-tabu no teatro para infância carioca — com destaque para as produções pretas — é compreender como os artistas têm respondido à necessidade de reconfigurar o campo da infância como território político e estético. O teatro negro para crianças se inscreve como uma contra-narrativa que desestabiliza os valores normativos da infância, afirmando outras vozes, outras histórias e outras possibilidades de mundo. Como propõe Michael de Certeau (1994), esses artistas fazem “arte de fazer” — usam a criação como forma

de resistência, sobrevivência e invenção de novas formas de habitar a cidade e o imaginário. Essa produção é, portanto, central para qualquer proposta de democratização cultural e de revisão crítica das estruturas simbólicas que sustentam as desigualdades raciais desde a infância.

4 CONCLUSÕES

Responder à pergunta central desta tese — “quanto vale o teatro para a infância?” — exigiu um percurso que entrelaçou dimensões estéticas, políticas, sociológicas e históricas. O processo revelou não apenas a complexidade de atribuir valor a uma manifestação artística voltada às crianças, mas também a necessidade de revisitar conceitos de campo cultural, políticas públicas e estrutura social para compreender a especificidade desse fenômeno. A noção de “valor” não se restringe, portanto, ao plano econômico ou mercadológico, mas articula dimensões simbólicas, afetivas e políticas que, juntas, permitem compreender como o teatro para a infância se legitima (ou não) no sistema cultural brasileiro.

Ao longo deste trabalho, vimos como a produção teatral para crianças permanece marcada pela displicência histórica no tratamento institucional da infância como sujeito cultural. A partir da perspectiva benjaminiana, entendemos que a infância não pode ser reduzida a uma etapa transitória do desenvolvimento humano, mas deve ser concebida como portadora de uma visão de mundo própria, capaz de ressignificar a experiência coletiva. No entanto, a lógica predominante na produção e na distribuição do teatro infantil ainda reforça a visão da criança como um “vir a ser”, subordinando-a a um futuro adulto e, consequentemente, desconsiderando sua potência presente. Essa negligência contribui para que o teatro infantil seja frequentemente classificado como “arte menor”, fruto de um equívoco histórico que associa a produção para crianças a um exercício de simplificação estética e temática, em vez de reconhecer sua densidade crítica e formativa.

A análise sociológica das políticas públicas de cultura revelou que a ausência de continuidade nos editais e a desarticulação entre as iniciativas governamentais e os territórios periféricos constituem entraves centrais à consolidação de uma cena teatral plural e consistente para a infância. Dados como os levantados na *Revista OFF*, que registrou mais de 1.200 espetáculos infantis entre 2010 e 2020, mas com 68% concentrados na Zona Sul do Rio de Janeiro, escancaram as desigualdades territoriais que estruturam o acesso ao teatro. Essas assimetrias, interpretadas à luz de Pierre Bourdieu, revelam os mecanismos de consagração cultural que legitimam determinados espaços e produções, ao mesmo tempo em que marginalizam outras.

A concentração de espetáculos em regiões centrais não é apenas reflexo de questões econômicas, mas também da ausência de um projeto político-cultural estruturado que reconheça a infância como categoria central e a cidade como território de direito simbólico.

Se, por um lado, o levantamento quantitativo evidenciou a vitalidade da cena teatral para crianças, por outro lado expôs o quanto a desigualdade territorial mina a possibilidade de construção de um sentimento de pertencimento cultural entre as infâncias periféricas. A experiência do teatro, quando episódica e desconectada do cotidiano, não se sedimenta como linguagem própria, mas aparece como um evento pontual, quase exótico, distante da vida real das crianças. Isso fragiliza a constituição de um vínculo duradouro entre sujeito e linguagem artística, o que compromete não apenas a formação estética, mas também o direito cultural pleno da infância.

As falas dos artistas e produtores entrevistados durante a pesquisa reforçaram esse quadro. Relataram-se dificuldades de financiamento, a instabilidade das políticas culturais e a concorrência com os produtos digitais. Contudo, emergiu também a consciência de que o papel do adulto como mediador — seja professor, familiar ou agente cultural — é decisivo para que a criança não apenas consuma, mas elabore e ressignifique a experiência artística. Nesse sentido, as reflexões de Karen Acioly, Diego Moraes e Lidianne Marques reafirmam que o teatro não é apenas entretenimento: é porta de entrada para o mundo, estratégia de formação cidadã e espaço de fricção crítica com a realidade.

Ao analisar a cena periférica carioca, a pesquisa evidenciou um campo fértil de resistência e invenção. Companhias e grupos de teatro, muitas vezes autogeridos e sustentados por redes afetivas e financiamento coletivo, têm produzido espetáculos que tratam de temas urgentes — racismo, ancestralidade, desigualdade, exclusão territorial. Essas experiências não apenas ampliam os horizontes estéticos do teatro infantil, mas também permitem que crianças historicamente excluídas do circuito cultural se reconheçam no palco. Ver suas cores, histórias e territórios encenados é, para essas crianças, um ato de legitimação simbólica e de construção de pertencimento. Como afirmamos ao longo da tese, em um contexto de intolerâncias crescentes, o teatro que ousa enfrentar tabus com inteligência e sensibilidade torna-se uma trincheira de resistência política e poética.

Esse cenário nos leva a propor a necessidade de mudança de paradigma: o teatro infantil precisa ser compreendido como campo autônomo, dotado de complexidade própria, e não como apêndice do teatro adulto ou como ferramenta pedagógica subalterna à escola. Ao dialogarmos com Jens Qvortrup, entendemos que a infância deve ser concebida como categoria estrutural da sociedade, e, portanto, o teatro infantil precisa se articular a essa estrutura não apenas como forma de entretenimento, mas como prática que fortalece a posição da infância na cultura e na cidade. Essa mudança exige o reconhecimento de que as infâncias são múltiplas, atravessadas por raça, classe, gênero, deficiência e território. Abandonar a noção de uma infância universal, branca, urbana e de classe média é condição fundamental para a construção de políticas culturais inclusivas e descentralizadoras.

Dessa forma, o teatro para a infância precisa ser pensado a partir de um ecossistema cultural mais amplo, que envolva circulação, crítica especializada, formação de público e valorização da diversidade estética. É imprescindível, por exemplo, fomentar temporadas continuadas em territórios periféricos, criar editais específicos para espetáculos infantis que dialoguem com realidades locais e investir na formação de artistas e técnicos dessas regiões. Além disso, é necessário articular um pacto entre diferentes agentes — artistas, gestores públicos, iniciativa privada, escolas — para que o teatro infantil seja efetivamente reconhecido como direito cultural fundamental.

Entre os caminhos possíveis de continuidade desta investigação, há um campo vasto a ser explorado: a comparação com experiências internacionais de produção teatral para crianças, especialmente na América Latina, onde iniciativas comunitárias e periféricas já consolidaram modelos alternativos de criação e circulação. Outro desdobramento relevante é a análise aprofundada do papel da música — sobretudo no teatro musical infantil — como veículo de preservação do patrimônio imaterial e de formação estética. Também se abre uma frente de pesquisa na articulação entre teatro e tecnologias digitais, não como concorrência, mas como campo de diálogo criativo. Esses caminhos não encerram a pesquisa, mas a ampliam, sugerindo novas lentes para compreender o valor do teatro para a infância em sua complexidade.

Por fim, é necessário registrar os desafios de realização desta pesquisa, que atravessou um período histórico marcado pela pandemia de Covid-19. As restrições

impostas ao convívio social afetaram diretamente o setor cultural, evidenciando a vulnerabilidade estrutural do teatro, mas também a sua capacidade de reinvenção. Em meio à crise, emergiram iniciativas virtuais, redes de solidariedade e novos formatos de mediação, que demonstraram a resiliência da cena artística. Produzir conhecimento neste contexto foi um exercício de resistência, atravessado por incertezas, perdas e reinvenções, mas também por descobertas sobre a potência do teatro em tempos de ausência e luto.

Encerrar esta tese, portanto, não significa concluir o debate. Ao contrário, é abrir espaço para que a pergunta inicial reverbere em outros tempos e lugares. Quanto vale o teatro para a infância? Vale enquanto direito, enquanto memória, enquanto promessa de futuro. Vale enquanto espaço de encontro entre gerações, enquanto território de invenção e enquanto linguagem que devolve às crianças a dignidade de serem vistas e ouvidas em sua complexidade. O teatro para a infância não é menor: é fundante, porque ensina desde cedo que imaginar é também uma forma de transformar o mundo.

Que possamos, então, seguir acreditando no teatro como trincheira poética, lugar de resistência e invenção, e sobretudo como campo de afirmação da infância como sujeito de direitos. Pois se o teatro para adultos pode ser espaço de reflexão sobre o passado, o teatro para crianças é sempre, de algum modo, ensaio de futuro.

REFERÊNCIAS

- ACASO, Maria. **rEDUvolution: fazer a revolução na educação**. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL — INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco: Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília: Iphan, 2004. Disponível em: <https://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1206/teatro-de-bonecos-do-nordeste-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 25 fev. 2026.
- BRASIL. **Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública (Lei Aldir Blanc).
- BRASIL. **Lei nº 14.399**, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei Paulo Gustavo).
- BUCKINGHAM, David. **The Material Child: Growing Up in Consumer Culture**. Cambridge: Polity Press, 2011.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.
- CAMILO, A. V.; HELLEBRANDT, H. **Reflexos da falta de políticas públicas na delinquência juvenil**. In: VII ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA, 2011, Maringá. Anais [...]. Maringá: Cesumar, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

- CANHAMEIRO, Carlos. **Existe um teatro infantil? Reflexões sobre teatro para a infância.** São Paulo, 2019.
- CARNEIRO NETO, Dib. **Já somos grandes.** São Paulo: Giostri, 2014.
- CARNEIRO NETO, Dib. **Pecinha é a vovozinha.** São Paulo: DBA, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COURTNEY, Richard. **Play, Drama & Thought: The Intellectual Background to Dramatic Education.** Londres: Cassell, 1980.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2006.
- DIAS, José. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX.** Rio de Janeiro: Nikron, 2012.
- DOUXAMI, Christine. **Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono.** Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2001.
- EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George. **As cem linguagens da criança: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância.** Porto Alegre: Penso, 2016.
- FRIQUES, Manoel Silvestre (org.). **Teatro brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões.** São Paulo: Hucitec, 2022.
- GIROUX, Henry A. **The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence.** Lanham: Rowman & Littlefield, 1999.
- GUENZBURGER, Gustavo. **Teatro e esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 26, p. 154–168, jul. 2016.
- GUIMARÃES MATTOS DE SOUZA, Fernanda. **A iluminação cênica e a experiência estética no teatro para crianças.** 2017.
- GUIMARÃES MATTOS DE SOUZA, Fernanda. **Pintando com luz o teatro infantil.** Projeto de pesquisa (Doutorado). Rio de Janeiro, 2016.
- HARVEY, David. **Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution.** Verso, 2012 (ed. inglesa). Cap. 1, p. 23.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KÜHNER, Maria Helena. **Temas-tabus no teatro para a infância e a juventude.** Disponível em: <https://cbtij.org.br/temas-tabus-teatro-para-infancia-e-juventude/>. Acesso em: 14 maio 2022.
- LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** São Paulo: Ática, 1997.
- LEBEAU, Suzanne. **O teatro para crianças e jovens: reflexões sobre uma prática contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

LIEBEL, Manfred. **Infancias dignas, o cómo descolonizarse**. Lima: Instituto de Formación para Educadores de Jóvenes Adolescentes y Niños Trabajadores de América Latina y el Caribe (IFEJANT)/Editorial El Colectivo; coedições possíveis: Bajo Tierra Ediciones, 2019. 248 p. ISBN 978-612-46335-4-6.

LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Revista Urdimento, v. 1, n. 24, 2015.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1–31, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200023. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18005>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2026.

MACHADO, Maria Clara. **Peças infantis**. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

MIRANDA, Helen; TROTTA, Rosyane. **Para rever o MinC de Sarney a Bolsonaro: as políticas culturais para o teatro brasileiro**. In: FRIQUES, Manoel Silvestre (Org.). Teatro brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões. São Paulo: Numa Editora, 2022, p. 390–414.

NAZARETH, Carlos Augusto. **O teatro infantil brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

NAZARETH, Carlos Augusto. **Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, n. 10, p. 7-28, 1993.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEQUENO, Fernanda. **Curadoria: ensaios & experiências. Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 21, dez. 2012. p.16.

PEREIRA, Sandra Márcia Campos. **Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança**. APRENDER – Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação, Vitória da Conquista, **Ano III, n. 4**, p. 67–88, 2005. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3078>. Acesso em: 5 maio 2024.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No reino da desigualdade: reflexões sobre teatro, estética e política**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **O teatro para a infância e juventude**. In: FARIA, João Roberto (org.). História do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013. v. 2, p. 416-433.

QVORTRUP, Jens. **Studies in Modern Childhood: Society, Agency, Culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROCHA, Helen; TROTTA, Rosyane. **Para rever o MinC: de Sarney a Bolsonaro – as políticas culturais para o teatro brasileiro**. In: FRIQUES, Manoel Silvestre (org.). *Teatro brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 395-409.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SAINSBURY, Lisa. **Ethics in British Children's Literature: Unexamined Life**. Bloomsbury Academic, 2013.

SÁNCHEZ-VALVERDE, Carlos. Reseña del libro: **Infancias dignas, o cómo descolonizarse**, de Manfred Liebel. RES – Revista de Educación Social, n. 32, p. 497-500, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://www.eduso.net/res>. Acesso em: 25 abr. 2025.

SANDRONI, Dudu. **Maturando: aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil**. Rio de Janeiro: D. Sandroni, 1995.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade**. Educação & Sociedade, v. 24, n. 85, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2006.

SCHNEIDER ALCURE, Adriana. **Formação de plateia crítica na infância: mediações e práticas culturais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SCHOR, Juliet B. **Born to Buy: The Commercialized Child and the New Consumer Culture**. New York: Scribner, 2004.

SLADE, Peter. **Child drama**. London: University of London Press, 1978.

TAVARES, Renata. **Teatro para crianças no Brasil: história, práticas e perspectivas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good**. Global Report 2022. Paris: UNESCO, 2022. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380261>. Acesso em: 25 fev. 2026.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Ática, 2009.

WASKO, Janet. **Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy**. Cambridge: Polity Press, 2001.

APÊNDICES

APÊNDICE 1: Tabela dos espetáculos de 2010 a início de 2020 a partir da revista OFF

Revistas OFF	Espectáculo	Teatro	Zona
2010	BAGUNÇA NO ZOOLÓGICO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	O CIRQUINHO DE LUISA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	Zs
2010	CONTOS CLASSICOS BRASILEIROS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	Ct
2010	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	Zn
2010	A MOURA TORTA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	Zs
2010	OGROLETO	OI FUTURO - FLAMENGO	Zs
2010	PINOCCHIO, O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	POLLYANNA	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	Ct
2010	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	Zs
2010	15 ANOS DE IRMÃOS BROTHERS	SESC TIJUCA	Zs
2010	O REI LEÃO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	OS SALTIMBANCOS	OI CASA GRANDE- LEBLON	Zs
2010	OS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	Zs
2010	AIII, O GRITO DE CARNAVAL DOS IRMÃOS BROTHERS	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	Zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	O CIRQUINHO DE LUISA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	Zs
2010	CONTOS CLASSICOS BRASILEIROS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	Ct
2010	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	AS INCRÍVEIS AVENTURAS DA TURMA DO OCO DO TOCO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	Zs
2010	JOAO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	Zs
2010	O MAIOR MÁGICO DE TODOS OS TEMPOS	TEATRO IPANEMA	Zs
2010	A MOURA TORTA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	Zs
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	OGROLETO	OI FUTURO - FLAMENGO	Zs
2010	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	Zs
2010	PINOCCHIO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	Zs
2010	POLLYANNA	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	Ct
2010	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	15 ANOS DE IRMÃOS BROTHERS	SESC TIJUCA	zn
2010	O REI LEÃO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O RICO AVARENTO	SESC TIJUCA	zn
2010	OS SALTIMBANCOS	OI CASA GRANDE- LEBLON	zs
2010	TIP E TAP - RATOS DE SAPATO	OI CASA GRANDE- LEBLON	zs
2010	OS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	TRICICLO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2010	UMA FORMIGA PRA LÁ DE FOFOQUEIRA	CC SUASSUNA - BARRA DA TIJUCA	zo
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO IPANEMA	zs
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	FRAGMENTOS DO SONHO DO MENINO DA LUA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2010	O CIRQUINHO DE LUISA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	AS INCRÍVEIS AVENTURAS DA TURMA DO OCO DO TOCO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2010	JOÃO + MARIA	LONA CULT. SANDRA DE SÁ - SANTA CRUZ	zo
2010	O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2010	OGROLETO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2010	PINOCCHIO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O REI LEÃO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O RICO AVARENTO	SESC TIJUCA	zn

2010	OS SALTIMBANCOS	OI CASA GRANDE- LEBLON	zs
2010	SOFIA EMBAIXO DA CAMA	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2010	SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: A MAGIA SHAKESPEARE PARA TODAS AS IDADES	SESC TIJUCA	zn
2010	UMA FORMIGA PRA LÁ DE FOFOQUEIRA	CC SUASSUNA - BARRA DA TIJUCA	zo
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO IPANEMA	zs
2010	O BARBEIRO DE ERVILHA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	A ERA DO GELO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	FRAGMENTOS DO SONHO DO MENINO DA LUA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2010	O CIRQUINHO DE LUISA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	A HISTÓRIA DE ROMEU E JULIETA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2010	MÁGICO DE OZ	TEATRO DAS ARTES	zs
2010	OS PIRATAS NA ILHA DO TESOURO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	POLLYANNA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2010	OS SALTIMBANCOS	OI CASA GRANDE- LEBLON	zs
2010	SOFIA EMBAIXO DA CAMA	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2010	SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: A MAGIA SHAKESPEARE PARA TODAS AS IDADES	SESC TIJUCA	zn
2010	UMA FORMIGA PRA LÁ DE FOFOQUEIRA	CC SUASSUNA - BARRA DA TIJUCA	zo
2010	ALADDIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	TEATRO GRAJAÚ	zn
2010	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	ALICE NUM MUSICAL DAS MARAVILHAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2010	A ARCA DOS BICHOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO IPANEMA	zs
2010	O BARBEIRO DE ERVILHA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	AS BRUXAS TAMBÉM AMAM	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	O CAÇADOR E AS ONÇAS MALUQUINHAS	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2010	O CAVALINHO AZUL	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	AS COISAS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2010	A ERA DO GELO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	ERA UMA VEZ... JOÃO + MARIA	CASA DA CULT. ELBE DE HOLANDA - ILHA	zn
2010	FÁBULAS DANÇADAS DE LEONARDO DA VINCI	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2010	A HISTÓRIA DO 4 REI MAGO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2010	A INCRÍVEL VIAGEM DA FAMÍLIA AÇO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2010	MÁGICO DE OZ	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	POLLYANNA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2010	RATIBUM PARATIBUM	HENRIQUETA BRIEBA - TIJUCA	zn
2010	O REI LEÃO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O SAPO VIRA REI VIRA SAPO	TEATRO SESI	ct
2010	SOFIA EMBAIXO DA CAMA	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2010	O SOLDADINHO E A BAILARINA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2010	TECENDO VASSALISA, A VERDADEIRA HISTÓRIA DA CINDERELA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2010	O TRENZINHO DO CAPIRA	TEATRO NELSON RODRIGUES - CENTRO	ct
2010	UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA	TEATRO DAS ARTES	zs
2010	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	ALADDIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2010	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	AS BRUXAS TAMBÉM AMAM	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs

2010	A ERA DO GELO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	A HISTÓRIA DO 4 REI MAGO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2010	A INCRÍVEL VIAGEM DA FAMÍLIA AÇO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2010	OGROLETO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2010	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	ALADDIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO IPANEMA	zs
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	AS BRUXAS TAMBÉM AMAM	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	CAEIRINHO E A CARTA DA TERRA	TEATRO SESI	ct
2010	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	A ERA DO GELO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O GATO DE BOTAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	ILHA DA UTOPIA - A TEMPESTADE	TEATRO IPANEMA	zs
2010	JOAO E MARIA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2010	O PIOLHO, A CAOLHA, A MORTE E AS 4 IRMÃS QUE NÃO DEVERIAM FALAR	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2010	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	O REI LEÃO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O SOLDADINHO E A BAILARINA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2010	ALADDIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2010	ANINHA CONTRA O FEITICEIRO DE LIXOXXX	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO GRANDES AUTORES	zo
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	CAQUI - UMA FABULA CIRCENSE	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2010	O GATO DE BOTAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	ILHA DA UTOPIA - A TEMPESTADE	TEATRO IPANEMA	zs
2010	JOAQUIM E AS ESTRELAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2010	LUDI NA REVOLTA DA VACINA, UMA ODISSEIA NO RIO ANTIGO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2010	MARINA, A SEREIAZINHA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2010	A MENINA QUE MOFOU NAS FÉRIAS	TEATRO DAS ARTES	zs
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O PIOLHO, A CAOLHA, A MORTE E AS 4 IRMÃS QUE NÃO DEVERIAM FALAR	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2010	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	OS SALTIMBANCOS	OI CASA GRANDE- LEBLON	zs
2010	UM AMOR DE CIRCO EM: O RAPTO DA BAILARINA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	ANINHA CONTRA O FEITICEIRO DE LIXOXXX	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO GRANDES AUTORES	zo
2010	A BELA PRINCESINHA DESOBEDIENTE	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2010	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	DON PIPOCA LA MANCHA	CASA DA CULT. ELBE DE HOLANDA - ILHA	zn
2010	JOAQUIM E AS ESTRELAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2010	LUDI NA REVOLTA DA VACINA, UMA ODISSEIA NO RIO ANTIGO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2010	MARINA, A SEREIAZINHA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O PASSEIO MAGICO	ESPAÇO CULT MARINHA	ct
2010	PEQUENO PRINCIPE	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	PIRLIMPIMPIM	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	QUEM QUER CASAR COM DONA BARATINHA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2010	OS SALTIMBANCOS	OI CASA GRANDE- LEBLON	zs
2010	OS SONHOS DE TOM E THEO	TEATRO SESI Centro	ct
2010	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs

2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO GRANDES AUTORES	zo
2010	AS AVENTURAS DO PIU PIU E FRAJOLA	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2010	A BELA E A FERA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2010	O CAVALINHO AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2010	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	FIGURAS AMARELAS	C COREOGRAFO DA CIDADE DO RJ	zn
2010	LUDI NA REVOLTA DA VACINA, UMA ODISSEIA NO RIO ANTIGO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2010	MÁGICO DE OZ	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	AS MIL E UMA NOITES	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	O PASSEIO MAGICO	ESPAÇO CULT MARINHA	ct
2010	PINOQUIO	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	A PRINCESA E O SAPO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2010	O RICO AVARENTO E OUTRAS HISTÓRIAS DE ARIANO SUASSUNA	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2010	OS SONHOS DE TOM E THEO	TEATRO SESI	ct
2010	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2010	AS AVENTURAS DA FAMÍLIA ADAMS	TEATRO GRANDES AUTORES	zo
2010	O BARBEIRO DE ERVILHA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2010	O CAVALINHO AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2010	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO AGILDO RIBEIRO - MÉIER	zn
2010	A ERA DO GELO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	GRAN CIRCO PIPOCA	ESPAÇO CULT QUALIDADE BRASIL JACAREPAGUA	zo
2010	IGI - A ARVORE DA VIDA	GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2010	AS MIL E UMA NOITES	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	PINOQUIO	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2010	PROCURANDO NEMO	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2010	OS SONHOS DE TOM E THEO	TEATRO SESI	ct
2010	UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA	CC SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2010	O BARBEIRO DE ERVILHA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2010	O CAVALINHO AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2010	CIDADE DA BRINCADEIRA	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2010	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	CIRANDA	CACILDA BECKER CATETE	zs
2010	FELINDA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2010	MENININHA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCB	ct
2010	MOLEQUE PIZINDIM	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2010	O NATAL ENCANTADO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2010	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	PAPI NOEL E O NATAL ENCANTADO	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2010	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2010	TRAPÉZIO	QUINTA DA BOA VISTA	zn
2010	ZÉ VAGAO DA RODA FINA E SUA MAE LEOPOLDINA	TEATRO GRANDES AUTORES	zo
2011	AGORA É TEMPO	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	BARBIE NO MUNDO DA FANTASIA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2011	O CAASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2011	O CAVALINHO AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	AS FÉRIAS DE SCOOPY DOO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	AS FÉRIAS DOS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2011	ILHA DA UTOPIA	TEATRO IPANEMA	zs
2011	O MILAGRE DO SANTINHO DESCONFIADO	SESC TIJUCA	zn
2011	MOLEQUE PIZINDIM	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2011	NO FUNDO DO MAR	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	PIRLIMPIMPIM	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	O REI KAMSA, A MULHER PERVERSA E O MENINO KHISHNA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	OS SONHOS DE TOM E THÉO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	ALLADIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2011	O ARTEIRO APRENDIZ	TEATRO GRANDES AUTORES	zo
2011	O CAASAMENTO DA DONA BARATINHA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2011	BARBIE NO MUNDO DA FANTASIA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2011	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2011	CHAPEUZINHO VERMELHO E O MC LOBO LANCHES	CASA DA CULT. ELBE DE HOLANDA - ILHA	zn
2011	AS FÉRIAS DOS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2011	FÉRIAS NO ACAMPAMENTO GATO PRETO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2011	ILHA DA UTOPIA - A TEMPESTADE	TEATRO IPANEMA	zs
2011	O ÍNDIO CAUÃ E A SUSTENTABILIDADE	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	NA COLA DO SAPATEADO	TEATRO LEBLON	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O PIOLHO, A CAOLHAM A MORTE E AS 4 IRMÃS QUE NÃO DEVERIAM FALAR	SESC TIJUCA	zn
2011	O REI KAMSA, A MULHER PERVERSA E O MENINO KHRISHNA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: A MAGIA DE SHAKESPEARE PARA TODAS AS IDADES	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2011	TEM BOLA NA COLA - UMA COMÉDIA MUSICAL INFANTIL	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCB	ct
2011	OS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2011	TRIANGULINHA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	TRICICLO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	UM CHORINHO PRA DONA BARATINHA	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	VIANNA É FESTA - NUMA VIAGEM CHAMADA BRASIL	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	ALLADIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2011	BARBIE NO MUNDO DA FANTASIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	A BELA LASANHA E A FERA RAVIÓLI	TEATRO GONZAGUINHA	ct
2011	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	CONVERSAS INVERSAS HISTÓRIAS DIVERSAS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	NA COLA DO SAPATEADO	TEATRO DO LEBLON	zs
2011	PASSARIM - AS PERIPÉCIAS DE UM SABIÁ APAIXONADO POR LUIZA	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	PEIXONAUTA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	RAPUNZEL	TEATRO GLAUCO ROCHA	ct
2011	O REI KAMSA, A MULHER PEVERSA E O MENINO KRISHNA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	SÓ VOA QUEM TWNTA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2011	TEM BOLA NA COLA - UMA COMÉDIA MUSICAL INFANTIL	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCB	ct
2011	OS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2011	OS TRÊS PORQUINHOS OU CONFISSÕES DE UM MENINO LEVADO	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	TRIANGULINHA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	UM CHORINHO PRA DONA BARATINHA	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	ZARAK SHOW - AS AVENTURAS DE DARIOS E YGOR	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2011	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	SESC TIJUCA	zn
2011	BARBIE NO MUNDO DA FANTASIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	FALA QUE É AMOR	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2011	A FESTA NO CÉU	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs

2011	A FUGA DOS BRINQUEDOS	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2011	A HISTÓRIA DE JOAO E MARIA, QUE SUA MÃE NÃO CONTOU	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2011	IGI - ARVORE DA VIDA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	O JARDIM DAS FADAS	CASA DA CULT. ELBE DE HOLANDA - ILHA	zn
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O MISTERIOSO CASO DA TANAJURA FRANCESA E AS ARVORES QUE CRESCIAM NUM	SESC TIJUCA	zn
2011	NA COLA DO SAPATEADO	TEATRO DO LEBLON	zs
2011	O PLANETA LILÁS	SESI JACAREPAGUA	zo
2011	SÓ VOA QUEM TENTA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2011	OS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2011	OS TRES PORQUINHOS OU CONFISSEES DE UM MENINO LEVADO	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	TRIANGULINHA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	UM CHORINHO PRA DONA BARATINHA	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	ZARAK SHOW - AS AVENTURAS DE DARIOS E YGOR	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2011	ALLADIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	CASA DA CULT. ELBE DE HOLANDA - ILHA	zn
2011	ANTES QUE O GALO CANTE	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2011	O BEBÊ E O MAR	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2011	BARBIE NO MUNDO DA FANTASIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	CAFÉ PEQUENO DA SILVA E PSIU	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	ZS
2011	DISNEY ON ICE - AVENTURAS EM WALT DISNEY WORLD	MARACANAZINHO	zn
2011	FALA QUE É AMOR	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2011	A FESTA NO CÉU	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2011	A FUGA DOS BRINQUEDOS	TEATRO DOS GRANDES AUTORES	zo
2011	A HISTÓRIA DE JOAO E MARIA, QUE SUA MÃE NÃO CONTOU	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2011	IGI - ARVORE DA VIDA	SESI	ct
2011	IMPROLÂNDIA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	NATURALEZA - UMA VIAGEM PARA SALVAR O PLANETA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2011	O PALHAÇO O QUE É?	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O REINO DESENCANTADO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	O REINO DO FEIJÃO PRETP	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	SÓ VOA QUEM TENTA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2011	TARZAN	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2011	VIVEIRO DE PÁSSAROS	TEATRO PRINCESA IZABEL	zs
2011	O BEBÊ E O MAR	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2011	A BORRALHONA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	CBTIJ EM AÇÃO - CRIANÇA FELIZ	TEATRO MENINOS DE LUZ	zs
2011	CHIQUINHO QUINTA FEIRA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	OS COLEGAS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2011	FALA QUE É AMOR	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2011	A FESTA NO CÉU	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2011	A FUGA DOS BRINQUEDOS	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2011	JOÃO POR UM FIO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCB	ct
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	OBA! O CIRCO CHEGOU	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	O TRAVESSEIRO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2011	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	UM AMIGO DIFERENTE?	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2011	UM CONCERTO PARA O SOL	SESC TIJUCA	zn

2011	ALLADIN, O MENINO QUE NÃO GOSTAVA DE LER	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	ARCAMANN	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	O CIRCO DOS OBJETOS	SESC TIJUCA	zn
2011	O FANTASMA DA MASCARA	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2011	A FANTASTICA FABRICA DE BONECOS NO ANO DE 2080	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2011	JOÃO POR UM FIO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2011	JOAQUIM E AS ESTRELAS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O MENINO QUE VENDIA PALAVRAS	ESPAÇO SESC	zs
2011	O QUE PODEMOS CONTAR	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2011	O PATINHO FEIO	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	PINOQUIO	TEATRO NOTRE DAME	zs
2011	PORQUINHOS - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O REI LEAO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	SÓ VOA QUEM TENTA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	TARZAN - A LENDA DO HOMEM MACACO	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	ZARAK SHOW - AS AVENTURAS DE DARIOS E YGOR	SESC TIJUCA	zn
2011	O CIRCO DOS OBJETOS	SESC TIJUCA	zn
2011	CLUBE DOS PALHAÇOS	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	ERA UMA VEZ NA FLORESTA	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	O FANTASMA DA MÁSCARA	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2011	A FANTÁSTICA FÁBRICA DE BONECOS NO ANO DE 2080	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2011	A FESTA NO CÉU	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2011	O PATINHO FEIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	PETER PAN EM NOVAS AVENTURAS	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zs
2011	PORQUINHOS - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	A PRINCESA E A PLEBEIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	QUERIDA, UMA PROFESSORINHA ENCANTADA!	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2011	ANGELINA BAILARINA, DANÇANDO COM PABLO	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	AS AVENTURAS DE JOAO E MARIA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2011	CINCO AMIGOS	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	CLUBE DOS PALHAÇOS	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	CINDERELA DE GATO E SAPATO	TEATRO GRANDES ATORES	zo
2011	ERA UMA VEZ UMA FLORESTA	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	O FANTASMA DA MÁSCARA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2011	A FANTÁSTICA FÁBRICA DE BONECOS DOS ANOS 2080	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2011	A FUGA DOS BRINQUEDOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zs
2011	GATO DE BOTAS	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2011	LEONARDO - O PEQUENO GENIO DA VINCI	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O MAIOR MENOR ESPETÁCULO DA TERRA	SESI	ct
2011	O PATINHO FEIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	A PEQUENA SEREIA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	PETER PAN EM NOVAS AVENTURAS	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2011	PORQUINHOS - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	A PRINCESA E A PLEBEIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	QUERIDA, UMA PROFESSORINHA ENCANTADA!	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2011	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	CABELOS ARREPIADOS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2011	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	O CIRQUINHO DE LUISA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs

2011	CLUBE DOS PALHAÇOS	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2011	ESPALHA PRA GERAL	TEATRO GLAUCO ROCHA	ct
2011	FABRICA DE BRINQUEDOS DO PAPAI NOEL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	A FABRICA DE CHOCOLATE	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	A FUGA DOS BRINQUEDOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	LEONEL PÉ DE VENTO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O PATINHO FEIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	PORQUINHOS - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	A PRINCESA E A PLEBEIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	REI DO LIXO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	ROBIN HOOD	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2011	UM SONHO DE PRINCESA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O BOI BORDADO DE LUA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2011	CABELOS ARREPIADOS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2011	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	CINDERELLA - UM SONHO DE VENEZA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2011	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO AGILDO RIBEIRO - MÉIER	zn
2011	FÁBRICA DE BRINQUEDOS DO PAPAI NOEL	TEATRO DAS ARTES	zs
2011	FILHOTES DA AMAZÔNIA	TEATRO NELSON RODRIGUES (CAIXA)- CENTRO	ct
2011	O GATO DE BOTAS - O MUSICAL	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2011	O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2011	LOJA DE BRINQUEDOS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	O PATINHO FEIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2011	PORQUINHOS - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2011	A PRINCESA E A PLEBEIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2011	UM SONHO DE PRINCESA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	A ARCA DOS BICHOS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	AS AVENTURAS DE ALLADIN	TEATRO GRANDES ATORES	zo
2012	BARNEY, NA ESCOLINHA DE BABY BOP	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	A BONECA E O SOLDADINHO	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2012	A BORRALHEIRA, UMA OPERETA BRASILEIRA	TEATRO OI CASA GRANDE	zs
2012	CHAGALL	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2012	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A CIGARRA E A FORMIGA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	A FUGA DOS BRINQUEDOS	CC ANGLO AMERICANO – BARRA	zo
2012	O GATO DE BOTAS - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	OS INCRIVEIS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	JOAO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	MANUEL BANDEIRA DO BRASIL - ESTRELA DA VIDA INTEIRA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	O MENINO QUE VENDIA PALAVRAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	PORQUINHOS - O MUSICAL	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2012	A PRINCESA E O SAPO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	RABISCO - UM CACHORRO PERFEITO	TEATRO NELSON RODRIGUES (CAIXA)- CENTRO	ct
2012	A ARCA DOS BICHOS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	AS AVENTURAS DE ALLADIN	TEATRO GRANDES ATORES	zo
2012	BARNEY, NA ESCOLINHA DE BABY BOP	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	BRINCANDO DE ERA UMA VEZ	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A CIGARRA E A FORMIGA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	CINDERELA - UM SONHO EM VENEZA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2012	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2012	ENTRELACE	CACILDA BECKER CATETE	zs
2012	A FUGA DOS BRINQUEDOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	GEORGE O CURIOSO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn

2012	OS INCRÍVEIS E O LIVRO MÁGICO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	O MENINO QUE VENDIA PALAVRAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	A PRINCESA E O SAPO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	O REI LEÃO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	ALLADIN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	A ARCA DOS BICHOS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	BRINCANDO DE ERA UMA VEZ	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	CABEÇA DE VENTO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2012	CHAPÉUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A CIGARRA E A FORMIGA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2012	HISTÓRIAS QUE O ECO CANTA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2012	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	LAR DOCE LAR	SESC TIJUCA	zn
2012	MANUEL BANDEIRA DO BRASIL - ESTRELA DA VIDA INTEIRA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	O MENINO QUE VENDIA PALAVRAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	O PEQUENO PRÍNCIPE	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	PEREZ & GIL - PIRATAS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2012	SÓ VOA QUEM TENTA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2012	AS TRÊS PORQUINHAS	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	ALLADIN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	ALVOROÇO NO JARDIM	CASA DA CULT. ELBE DE HOLANDA - ILHA	zn
2012	A BAILARINHA ROSA E O SOLDADINHO AZUL	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	CHAVES E CHIQUINHA NA VILA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2012	A CIGARRA E A FORMIGA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	HI-5 - UMA AVENTURA DIVERTIDA	HENRIQUETA BRIEBA	zs
2012	HISTÓRIAS QUE O ECO CANTA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2012	JOÃO E MARIA	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	JOAQUIM E AS ESTRELAS	TEATRO SERRADOR	ct
2012	O PEQUENO PRÍNCIPE	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	O PIRATA BARBA RUIVA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	O PLANETA	SESC TIJUCA	zn
2012	PRINCESA E O SAPO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	VOVÓ JEREMIAS E AS PRINCESAS ENCANTADAS	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	ALLADIN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	ESPAÇO CULTURAL SERGIO PORTO	zs
2012	A BAILARINA ROSA E O SOLDADINHO AZUL	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	CHAVES E CHIQUINHA NA VILA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2012	A CIGARRA E A FORMIGA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	O CIRQUINHO DE LUISA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	CONVERSAS INVERSAS HISTÓRIAS DIVERSAS	TEATRO SERRADOR	ct
2012	FIOS MÁGICOS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2012	HISTÓRIAS PARA ENCANTAR CRIANÇAS E ADULTOS	ESPAÇO CULT ELETROBRAS FURNAS	zs
2012	JOÃO E ALICE EM LIGA DA JUSTIÇA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	MACUNAIMA, UMA HISTÓRIA DE AMOR	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2012	O MENINO QUE TEVE UM SONHO	ESPAÇO SESC	zs
2012	MULAN - UMA AVENTURA PELA CHINA	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	NO JOGO DO CAIPORA CURUPIRA JOGA AGORA	ESPAÇO CULTURAL SERGIO PORTO	zs
2012	O PATINHO FEIO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2012	O PEQUENO POLEGAR E A FLORESTA PERDIDA	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	PINOCCHIO - O MUSICAL	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	O PIRATA BARBA RUIVA	OI FUTURO - IPANEMA	zs

2012	VOVÓ JEREMIAS E AS PRINCESAS ENCANTADAS	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	ALLADIN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	ESPAÇO CULTURAL SERGIO PORTO	zs
2012	A BAILARINA ROSA E O SOLDADINHO AZUL	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	CONVERSAS INVERSAS HISTÓRIAS DIVERSAS	TEATRO SERRADOR	zn
2012	HISTÓRIAS QUE O ECO CANTA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2012	O MÁGICO DE OZ	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	MAROQUINHAS FRU-FRU	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	NO JOGO DO CAIPORA CURUPIRA JOGA AGORA	ESPAÇO CULTURAL SERGIO PORTO	zs
2012	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	PINOCCHIO - O MUSICAL	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	AA PRINCESA E O SAPO	TEATRO GRANDES ATORES	zo
2012	O ROUXINOL E O IMPERADOR	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	VOVÓ JEREMIAS E AS PRINCESAS ENCANTADAS	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	ALLADIN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	ALADIM E JASMINE NO REINO DE BAGDÁ	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	ANTES QUE O GALO CANTE	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2012	AS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	BAGUNÇA NO ZOOLOGICO	TEATRO DAS ARTES	zs
2012	BARNEY, NA ESCOLINHA DA BABY BOP	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	O BEBE E O MAR	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A FABRICA DE CHOCOLATE	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	HISTÓRIA DE LENÇOS E VENTOS	SESC RIO CASA DA GÁVEA	zs
2012	LEONARDO - O PEQUENO DA VINCI	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2012	O MAGICO DE OZ - O MUSICAL	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2012	A MENINA E O VENTO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2012	O MISTERIO DA RUA DAS ANDORINHAS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2012	MULAN - UMA AVENTURA PELA CHINA	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	O PATINHO FEIO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2012	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	PINOCHIO EM AS AVENTURAS DE LASANHA E RAVIOLI	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2012	O REI LEÃO II - O CICLO DA VIDA CONTINUA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	SMURFS	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	OS TRES PORQUINHOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	A VIAGEM FANTASTICA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2012	ABRAKBRUXA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	AS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	BEM 10 - EM BUSCA DA PAZ	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2012	CABEÇA DE VENTO	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2012	O CASAMENTO DE DONA BARATINHA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	A COZINHEIRA, O BEBÊ E A DONA DO RESTAURANTE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2012	HISTÓRIA D ELENÇOS E VENTOS	SESC RIO CASA DA GÁVEA	zs
2012	HISTÓRIAS DE MEDO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2012	A HISTÓRIA DE PRELÊNCIA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2012	HISTÓRIAS QUE O ECO CANTA	SESC TIJUCA	zn
2012	LEONARDO - O PEQUENO DA VINCI	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2012	O MÁGICO DE OZ - O MUSICAL	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	O MENINO QUE BRINCAVA DE SER	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2012	MULAN, UMA AVENTURA PELA CHINA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2012	O PATINHO FEIO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2012	A PEQUENA VENDEDORA DE FOSFOROS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2012	PINOQUIO	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A PRINCESA E O SAPO	TEATRO IMPERADOR	zn
2012	TEM AREIA NO MAIÃO	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2012	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	A VIAGEM FANTÁSTICA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2012	AS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	A BELA ADORMECIDA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	O CASAMENTO DE DONA BARATINHA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	COISAS QUE A GENTE NÃO VÊ	ESPAÇO SESC	zs
2012	A COZINHEIRA, O BEBÊ E A DONA DO RESTAURANTE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2012	A FESTA DO GATO PRETO	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2012	O GUARDIÃO DAS SETE CHAVES	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	HISTÓRIA DE LENÇOS E VENTOS	SESC RIO CASA DA GÁVEA	zs
2012	HISTÓRIAS DE MEDO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2012	NO JOGO DO CAIPORA CURUPIRA JOGA AGORA	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2012	AS PAPARUTAS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	A PEQUENA VENDEDORA DE FOSFOROS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	PINOQUIO	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2012	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	TRÊS MARIAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	O BEBE E O MAR	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	COISAS QUE A GENTE NÃO VÊ	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2012	COMO NASCEM AS ESTRELAS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2012	ERA UMA VEZ E NÃO ERA UMA VEZ	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2012	O GUARDIAO DAS SETE CHAVES	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	A MENINA DA BIBLIOTECA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	AS PAPARUTAS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2012	A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2012	PINOQUIO	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	O RAPTO DO PAPAÍ NOEL	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	TARDE DEMAIS, CINDERELA	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2012	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	TRES MARIAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	UMA PEÇA COMO EU GOSTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	URUCUIA GRANDE SERTÃO	SESC RIO CASA DA GÁVEA	zs
2012	O BEBE E O MAR	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2012	CHAPEUZINHO VERMELHO - O MUSICAL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	ESPALHA PRA GERAL	ESPAÇO CULTURAL SERGIO PORTO	zs
2012	A FLOR DO CERRADO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2012	O GUARDIAO DAS SETE CHAVES	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2012	IRMAOS BROTHERS NO PARQUE	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2012	A MENINA DA BLIBIOTECA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2012	PINOQUIO	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	O RAPTO DO PAPAÍ NOEL	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2012	O SENTIDO DA VIDA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2012	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2012	TRES MARIAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2012	UMA PEÇA COMO EU GOSTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2012	URUCUIA GRANDE SERTÃO	SESC RIO CASA DA GÁVEA	zs
2013	AIII, O GRITO DE CARNAVAL DOS IRMÃOS BROTHERS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	ALADIM	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	ALVIN E OS ESQUILOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo

2013	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	CINDERELA - A GATA BORRALHEIRA	CC ANGLO AMERICANO – BARRA	zo
2013	A FADA AZUL E A ARCA DE NÓE	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2013	MOMO E O SENHOR DO TEMPO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2013	PANO DE RODA	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	AS PAPARUTAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2013	PINOCCHIO, O MUSICAL	TEATRO DOS GRANDES ARTISTAS	zo
2013	SÓ VOA QUEM TENTA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	OS TRES PORQUINHOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	AIII, O GRITO DE CARNAVAL DOS IRMÃOS BROTHERS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	ALVIN E OS ESQUILOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	CINDERELA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2013	CINDERELA - A GATA BORRALHEIRA	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	COISAS QUE A GENTE NÃO VÊ	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	ENTRELACE	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	A FADA AZUL E A ARCA DE NÓE	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2013	A FORMIGA FOFOQUEIRA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	PANO DE RODA	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	AS PAPARUTAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2013	SÓ VOA QUEM TENTA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	TA NAMORANDO! TA NAMORANDO!	TEATRO GLAUCE ROCHA	ct
2013	OS TRES PORQUINHOS: O RETORNO DO LOBO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	A VIAGEM DE CLARINHA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	ALVIN E OS ESQUILOS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	CINDERELA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2013	CINDERELA - A GATA BORRALHEIRA	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	A FADA AZUL E A ARCA DE NÓE	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2013	A FANTÁSTICA BALEIRA ENGOLIDORA DE CIRCOS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2013	A FORMIGA FOFOQUEIRA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	LEONARDO - O PEQUENO GÊNIO DA VINCI	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2013	SÓ VOA QUEM TENTA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	TA NAMORANDO! TA NAMORANDO!	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2013	TEM AREIA NO MAIÔ	SESC TIJUCA	zn
2013	OS TRES PORQUINHOS: O RETORNO DO LOBO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	UMA PEÇA COMO EU GOSTO	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	ANITA, A MENINA E O CIRCO	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2013	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	BRANCA DE NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	CABEÇA DE VENTO	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	A FANTÁSTICA BALEIRA ENGOLIDORA DE CIRCOS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2013	A FORMIGA FOFOQUEIRA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	FRANKESTEIN - O MUSICAL INFANTIL	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	O MÁGICO DE OZ	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	SALADA DE FÁBULAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	SÓ VOA QUEM TENTA	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	ANITA, A MENINA E O CIRCO	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2013	A BONEQUINHA DE PANO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	?BRANCA DE NEVE?	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	BRANCA DE NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	CABEÇA DE VENTO	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	A CIGARRA & A FORMIGA - O MUSICAL	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	A FADA AZUL E A ARCA DE NOÉ	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs

2013	FLICTS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2013	A FLORESTA MÁGICA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	A FLORESTINHA DA PATI	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	FRANKENSTEIN - O MUSICAL	CÂNDIDO MENDES - IPANEMA	zs
2013	HOTEL TRANSILVANIA - O LAR DOS MONSTROS - O MUSICAL	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2013	JOAO E MARIA, A NOITE DAS BRUXAS	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2013	MADAGASCAR	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	MARIA + JOAO EM JOAO E MARIA	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2013	A MENINA EDITH E A VELHA SENTADA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	O QUE PODEMOS CONTAR	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2013	RADIO MALUCA	SESI	ct
2013	VICTOR JAMES	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	AS AVENTURAS DOS TRES PORQUINHOS	TIJUCA TÊNIS CLUBE - TIJUCA	zn
2013	BRANCA DE NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	A CIGARRA E A FORMIGA - O MUSICAL	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	DRAGUINHO - DIFERENTE DE TODOS PARECIDO COM NINGUEM	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	FLICTS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2013	MADAGASCAR	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	O MAIOR MENOR ESPETACULO DA TERRA	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	A MENINA EDITH E A VELHA SENTADA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	O QUE PODEMOS CONTAR	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2013	PEÇA DO GORDINHO	ESPAÇO SESC	zs
2013	PETER PAN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	RADIO MALUCA	SESI	ct
2013	SHERAZADE, RAINHA DO SAARA	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2013	OS TRES PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2013	TROCA DE PLANTAO	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	TUDO POR UM POP STAR	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2013	UM, DOIS, FEIJAO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	UMA PEÇA COMO EU GOSTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2013	ANITA, A MENINA E O CIRCO	Sesc Madureira	ZN
2013	ARRAIÁ DOS IRMÃOS BROTHERS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	ZS
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO COMO VOCÊ NUNCA VIU! – O MUSICAL	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2013	A CIGARRA & A FORMIGA – O MUSICAL	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CONTOS FADADOS	Sesc Tijuca	zn
2013	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2013	ERA UMA VEZ... GRIMM	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	ESPALHA PRA GERAL!	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2013	FIGURAS AMARELAS	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2013	FLICTS	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2013	GALINHA PINTADINHA - CADÊ POPÓ?	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2013	O JARDIM DO REI – D. JOÃO E O HORTO REAL	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	JOÃO E MARIA	Teatro Grandes Atores	zo
2013	MADAGASCAR	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	MINOTAURO	Museu da República.	ct
2013	MONSTER HIGH "ESCOLA DE MONSTROS"	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2013	O QUE PODEMOS CONTAR	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2013	PETER PAN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PORQUINHOS - O MUSICAL	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2013	AS PRINCESAS - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	RÁDIO MALUCA	Teatro Sesi	ct
2013	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	TUDO O QUE EU NÃO INVENTO É FALSO	GALPAO GAMBOA - CENTRO	ct
2013	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2013	A, B, C DO CORPO HUMANO	TEATRO DAS ARTES	zs
2013	ABORRESCÊNCIA – UMA FASE	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	AS AVENTURAS DE JOÃO E MARIA NO TEATRO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	O BOM LOBO MAU!!!	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2013	BRENDA - UM CONTO DE FADAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	O CONFUSO E MISTERIOSO ROUBO DAS VÍRGULAS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2013	A DAMA E O VAGABUNDO	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2013	EM BUSCA DAS ESTRELAS	Sesc Tijuca	zn
2013	ERA UMA VEZ... GRIMM	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2013	ERA UMA VEZ – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	FLICTS	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2013	GALINHA PINTADINHA - CADÊ POPÓ?	Teatro Oi Casa Grande.	zs
2013	O JARDIM DO REI – D. JOÃO E O HORTO REAL	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	O JARDIM SECRETO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2013	MADAGASCAR	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	O MÁGICO DE OZ	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2013	MINOTAURO	Museu da República.	ct
2013	MONSTER HIGH "ESCOLA DE MONSTROS"	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2013	A PEÇA DO GORDINHO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	O REI DO LIXO	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2013	TINKER BELL - O SEGREDO DAS FADAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	UM CHORINHO PRA DONA BARATINHA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	UMA FADA QUE TINHA IDEIAS	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	VEM NESSE TREM	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	A,B,C DO CORPO HUMANO	TEATRO DAS ARTES	zs
2013	ALADIM	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2013	ANITA, A MENINA E O CIRCO	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2013	A BELA ADORMECIDA POR LASANHA E RAVIOLI	Sesc Madureira	zn
2013	O BOM LOBO MAU!!!	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CINDERELLA – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	CONTOS FADADOS	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2013	ERA UMA VEZ – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	FLICTS	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2013	GALINHA PINTADINHA - CADÊ POPÓ?	Teatro Oi Casa Grande	zs
2013	O JARDIM SECRETO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2013	LASANHA E RAVIOLI IN CASA	Sesc Madureira	zn
2013	MADAGASCAR	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	NADISTAS E TUDISTAS	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2013	A PEQUENA SEREIA, O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PETER PAN – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PLUFT, O FANTASMINHA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	A PRINCESA E O SAPO	Sesc Madureira	zn
2013	RÁDIO MALUCA	Teatro Sesi.	ct
2013	O REI DO LIXO	Teatro dos Grandes Atores	zo
2013	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2013	UM CHORINHO PRA DONA BARATINHA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	URUCUIA GRANDE SERTÃO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2013	VEM NESSE TREM	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	ANITA, A MENINA E O CIRCO	CIA TEATRO CONTEMPORÂNEO. BOTAFOGO	zs
2013	BRANCA DE NEVE	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn

2013	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CINDERELLA – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	AS COISAS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	A COZINHEIRA, O BEBÊ E A DONA DO RESTAURANTE	Sesc Madureira	zn
2013	A ERA DO GELO	CC ANGLO AMERICANO - BARRA	zo
2013	A FADA AZUL E A ARCA DE NOÉ	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2013	FLICTS	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2013	GALINHA PINTADINHA CADÊ POPÓ?	Oi Casa Grande.	zs
2013	O JARDIM SECRETO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2013	A MENINA EDITH E A VELHA SENTADA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	O QUE PODEMOS CONTAR	Sesc Madureira	zn
2013	A PEQUENA SEREIA, UM MERGULHO MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	A PEQUENA SEREIA	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2013	A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS	Sesc Madureira	zn
2013	PETER PAN – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PICADEIRO DA ALEGRIA	TIJUCA TÊNIS CLUBE - TIJUCA	zn
2013	PLUFT, O FANTASMINHA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	RÁDIO MALUCA	Teatro Sesi.	ct
2013	O REI DO LIXO	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2013	SASSARIQUINHO	TEATRO DAS ARTES	zs
2013	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	URUCUIA GRANDE SERTÃO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2013	AS AVENTURAS DE CHIQUITITAS	Teatro Henriqueta Briebea.	zn
2013	O BOI DA CARA PRETA	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2013	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	BRANCA DE NEVE	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO	Teatro Henriqueta Briebea.	zn
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CINDERELA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2013	CINDERELLA – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	CIRCO MIMOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2013	AS COISAS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2013	A FADA AZUL E A ARCA DE NOÉ	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2013	A HORA DO POÇO OU A BOCA DO CÉU	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2013	A MENINA EDITH E A VELHA SENTADA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	A PEQUENA SEREIA, UM MERGULHO MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PETER PAN – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PLUFT, O FANTASMINHA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	SASSARIQUINHO	TEATRO DAS ARTES	zs
2013	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2013	CINDERELLA – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	CIRCO MIMOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2013	GALINHA PINTADINHA CADÊ POPÓ?	THEATRO NET RIO - COPACABANA	zs
2013	O GIGANTE EGOÍSTA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2013	A HORA DO POÇO OU A BOCA DO CÉU	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2013	A JORNADA DE KIM	UFRJ campos praia vermelha	zs
2013	O LOBO SEM CHAPÉU	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2013	A MENINA EDITH E A VELHA SENTADA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2013	NÓS DE BORBOLETAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2013	A PEQUENA SEREIA, UM MERGULHO MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2013	PLUFT, O FANTASMINHA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2013	SASSARIQUINHO	TEATRO DAS ARTES	zs
2013	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs

2014	BRINQUEDOS JOGOS E ARMADILHAS	Teatro dos Grandes Atores	zo
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	CINDERELLA – O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	CONTOS FADADOS	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2014	2 NÚMEROS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	A FESTA DA GALINHA PINTADINHA	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	FONCHITO E A LUA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2014	A INCRÍVEL VIAGEM DA FAMÍLIA AÇO	Arena Carioca Dicró	zn
2014	NÓS DE BORBOLETAS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	PINÓQUIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	SAMBINHA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	O SAPATINHO MÁGICO	Teatro Princesa Isabel	zs
2014	SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	BRINQUEDOS JOGOS E ARMADILHAS	Teatro dos Grandes Atores	zo
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	BÚÚÚ! OS MONSTRINHOS ATRAPALHADOS	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2014	O CIRCO CHEGOU	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	CONTOS FADADOS	Arena Carioca Dicró	zn
2014	2 NÚMEROS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	FONCHITO E A LUA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2014	IRMÃOS BROTHERS BAND	Circo Voador	ct
2014	PINÓQUIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	O PRÍNCIPE DOS PORQUÊS	TEATRO DO LEBLON	zs
2014	RADISFOQUE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	A ROUPA NOVA DO REI	Teatro Princesa Isabel.	zs
2014	SAMBINHA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	O SAPATINHO MÁGICO	Teatro Princesa Isabel	zs
2014	SASSARIQUINHO	TEATRO DAS ARTES	zs
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	A BELA E A FERA	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2014	BRANCA DE NEVE	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	A CATADORA DE SONHOS	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	CINDERELA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2014	CONTOS FADADOS	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2014	CONVERSAS INVERSAS HISTÓRIAS DIVERSAS	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2014	FLICTS	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2014	FONCHITO E A LUA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2014	O GATO DE BOTAS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	JOÃO E MARIA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2014	LEONARDO- O PEQUENO GÊNIO DA VINCI	Arena Carioca da Pavuna	zn
2014	MARIA MINHOCA	Midrash Centro Cultural	zs
2014	MOLHO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2014	OS MÚSICOS DE BREMEN	TEATRO DAS ARTES	zs
2014	PINÓQUIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	O PRÍNCIPE DOS PORQUÊS	TEATRO DO LEBLON	zs
2014	RADISFOQUE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	A ROUPA NOVA DO REI	Teatro Princesa Isabel	zs
2014	O SONHO DE ALICE	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	UM, DOIS, FEIJÃO COM ARROZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	A BELA E A FERA	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2014	BRANCA DE NEVE	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	BRANCA DE NEVE	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn

2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	A ESTRANHA VIAGEM DE MARIA CECÍLIA	Sesc Madureira	zn
2014	A FADA QUE TINHA IDEIAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	A FANTÁSTICA BALEIA ENGOLIDORA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	A JORNADA DE KIM	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	MANIA DE EXPLICAÇÃO	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	OS MÚSICOS DE BREMEN	TEATRO DAS ARTES	zs
2014	PEDRO MALAZARTE E A ARARA GIGANTE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	TRÊS MARIAS	SESI	ct
2014	ÚRSULA E AS PRINCESAS	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	AS AVENTURAS DE CHIQUITITAS – COVER	TEATRO MAX NUNES TIJUCA	zn
2014	OS BACKYARDIGANS NA COPA	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2014	A BELA E A FERA	Teatro Princesa Isabel.	zs
2014	BRANCA DE NEVE	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	A BRUXINHA QUE ERA BOA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO	Teatro Princesa Isabel.	zs
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO EM O VALOR DE UM SORRISO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	CINDERELLA - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	AS COISAS	TEATRO DO LEBLON	zs
2014	A COZINHEIRA, O BEBÊ E A DONA DO RESTAURANTE	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2014	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	O ESQUECIMENTO GLOBAL	SESI	ct
2014	FÁBULAS DANÇADAS DE LEONARDO DA VINCI	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2014	A FADA QUE TINHA IDEIAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	A HISTÓRIA DE ROMEU E JULIETA	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2014	A JORNADA DE KIM	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	O MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	MANIA DE EXPLICAÇÃO	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	MEU AMIGÃOZÃO	THEATRO NET RIO - COPACABANA	zs
2014	O NOVO PETER PAN	Teatro dos Grandes Atores	zo
2014	PEDRO MALAZARTE E A ARARA GIGANTE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	A PEQUENA SEREIA, UM MERGULHO MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	RITMO É TUDO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	A BAILARINA ROSA E O SOLDADINHO AZUL	Sede da Cia de Teatro	ct
2014	O BOI DA CARA PRETA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	BOSSA NOVINHA – A FESTA DO PIJAMA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	CABEÇA DE VENTO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2014	O CIRCO CHEGOU 2	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	AS COISAS	TEATRO DO LEBLON	zs
2014	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	A FADA QUE TINHA IDEIAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	A JORNADA DE KIM	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	A LENDA DO PRÍNCIPE QUE TINHA ROSTO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	O MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	MANIA DE EXPLICAÇÃO	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	MARIA MINHOCA	Midrash Centro Cultural	zs
2014	PEDRO MALAZARTE E A ARARA GIGANTE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	PRINCESAS CONTRA A BRUXA DO MAL	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	UMA HISTÓRIA CONGELANTE	Teatro Princesa Isabel	zs

2014	VOVÔ JEREMIAS E AS PRINCESAS ENCANTADA	Teatro Princesa Isabel.	zs
2014	A BELA E A FERA	Teatro dos grandes atores	zs
2014	O BOI DA CARA PRETA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	OS CONTADORES	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2014	A INCRÍVEL HISTÓRIA DO HOMEM QUE BEBIA XIXI	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2014	A LENDA DO PRÍNCIPE QUE TINHA ROSTO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	LEONARDO- O PEQUENO GÊNIO DA VINCI	ESPAÇO CULT ELETROBRAS FURNAS	zs
2014	LILI - UMA HISTÓRIA DE CIRCO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	O MÁGICO DE OZ	Teatro Notre Dame	zs
2014	MANIA DE EXPLICAÇÃO	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	A MENINA ESQUELETO	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	UMA HISTÓRIA CONGELANTE	Teatro Princesa Isabel.	zs
2014	O ANIVERSÁRIO DE MARIANA	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	A BAILARINA ROSA E O SOLDADINHO AZUL	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2014	A BELA ADORMECIDA	ESPAÇO DAS ARTES DE AaZ	ct
2014	A BRUXINHA QUE ERA BOA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2014	A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	ENTRE PRINCESAS E MONSTROS	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2014	ERA UMA VEZ... PRINCESA SOFIA	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	FUGA PARA MADAGASCAR	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	LILI - UMA HISTÓRIA DE CIRCO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	O MÁGICO DE OZ	Teatro Notre Dame.	zs
2014	O MÁGICO DE OZ - UMA AVENTURA EM BUSCA DO SONHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2014	A MENINA ESQUELETO	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	MUNDO DAS CANTIGAS	Arena Carioca Dicró	zn
2014	NAIÁ UMA LENDA BRASILEIRA	SALA BADEN POWELL	zs
2014	NÃO QUERO DORMIR AGORA!	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	NÓS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	O NOVO PETER PAN	Teatro dos Grandes Atores	zo
2014	PEDRO MALAZARTE E A ARARA GIGANTE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	ROCK'N LIXO - UMA HISTÓRIA PARA RECICLAR O BRASIL	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2014	TOY STORY	TIJUCA TÊNIS CLUBE - TIJUCA	zn
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2014	UMA AVENTURA NA NEVE - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	UMA PEÇA COMO EU GOSTO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	URUCUIA GRANDE SERTÃO	Arena Carioca Dicró	zn
2014	VEM NESSE TREM	Arena Carioca Dicró	zn
2014	A VIAGEM DE ZENÃO	Arena Jovelina Pérola Negra	zn
2014	A BRUXINHA QUE ERA BOA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2014	A CIGARRA E A FORMIGA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	AS COISAS	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2014	A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	ENTRE PRINCESAS E MONSTROS	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2014	A FLORESTA DO RAIÃO VERMELHO	TEATRO DERCY GONÇALVES - GRAJAU	zn
2014	JUBAIA - O RECANTO DAS CORES	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2014	LILI - UMA HISTÓRIA DE CIRCO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	O MÁGICO DE OZ	TEATRO ANTÔNIO FAGUNDES	zo
2014	MUNDO DAS CANTIGAS	Arena Carioca Dicró	zn
2014	NO POCKET - UM ESPETÁCULO PARA TODOS OS BOLSOS	Teatro Sesi.	ct

2014	NÓS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2014	PATRICIA PIOLHO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2014	PEDRO MALAZARTE E A ARARA GIGANTE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	O PEQUENO AUTOR	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	ROCK'N LIXO - UMA HISTÓRIA PARA RECICLAR O BRASIL	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	UMA AVENTURA NA NEVE - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	UMA PEÇA COMO EU GOSTO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	UM CHÁ PARA ALICE	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2014	VRUMVRUMZINHO	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2014	¿BRANCA DE NEVE?	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2014	BRÁS, O PEQUENO VIAJANTE	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	A BRUXINHA QUE ERA BOA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2014	BÚÚÚ! OS MONSTRINHOS ATRAPALHADOS	Teatro Arthur Azevedo.	zo
2014	A CIGARRA E A FORMIGA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	CINDERELA	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2014	A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2014	O ELIXIR DO AMOR	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	ENTRE PRINCESAS E MONSTROS	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2014	A FARSA DO BUMBA-MEU-BOI	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2014	O GIGANTE EGOÍSTA	TEATRO DO LEBLON	zs
2014	A HISTÓRIA DO BARQUINHO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	LEONARDO- O PEQUENO GÊNIO DA VINCI	ARENA CARIOCA FERNANDO TORRES	zn
2014	A MAGIA DA AMIZADE	Teatro dos Grandes Atores	zo
2014	O MÁGICO DE OZ	TEATRO ANTÔNIO FAGUNDES	zo
2014	MARIA MINHOCA	Midrash Centro Cultural	zs
2014	MOLHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2014	AS PAPARUTAS	SESI	ct
2014	PATRICIA PIOLHO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2014	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	A PEQUENA SEREIA	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	O PEQUENO AUTOR	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	PRINCE E CESA - O MUSICAL INFANTIL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	A RAINHA DA NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	OS SALTIMBANCOS	THEATRO NET RIO - COPACABANA	zs
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	UMA AVENTURA NA NEVE - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	BRÁS, O PEQUENO VIAJANTE	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	O DUENDE	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2014	O ELIXIR DO AMOR	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	O GIGANTE EGOÍSTA	TEATRO DO LEBLON	zs
2014	A HISTÓRIA DO BARQUINHO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	MY LITTLE PONY, EM EQUESTRIA GIRLS	Teatro Henriqueta Briebe	zn
2014	NAIÁ - UMA LENDA BRASILEIRA	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2014	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	PRINCE E CESA - O MUSICAL INFANTIL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	A RAINHA DA NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	Teatro dos Quatro.	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	UMA AVENTURA NA NEVE - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2014	UM AMIGO DIFERENTE?	Teatro Ipanema.	zs
2014	UM HEROI FANFARÃO E SUA MÃE BEM VALENTE	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2014	BRÁS, O PEQUENO VIAJANTE	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2014	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2014	A HISTÓRIA DO BARQUINHO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2014	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	O MOÇO QUE CASOU COM A MEGERA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2014	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2014	A RAINHA DA NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2014	TOQUINHO E VINICIUS PARA CRIANÇAS COM CACAU VARGAS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2014	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2014	UM AMIGO DIFERENTE	Teatro Ipanema.	zs
2014	UM HERÓI FANFARRÃO E SUA MÃE BEM VALENTE	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2015	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	A BELA E A FERA	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2015	A CASA BEM ASSOMBRADA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	O DUENDE RUMPELSTILTSKIN	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	ENTREMUNDOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	FOI PARAR NO BELELÉU	Midrash Centro Cultural	zs
2015	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2015	PEPPA PIG....EM COMO É BOM SER CRIANÇA	Teatro Henriqueta Briebe	zs
2015	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2015	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	A BELA E A FERA	Teatro dos Grandes Atores.	zo
2015	A CASA BEM ASSOMBRADA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	O CORCUNDA DE NOTRE DAME	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	O DUENDE RUMPELSTILTSKIN	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	EM BUSCA DO RISO PERDIDO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2015	ENCANTADOS	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2015	ENTREMUNDOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	LILI - UMA HISTÓRIA DE CIRCO	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2015	O MÁGICO DE OZ - UMA AVENTURA EM BUSCA DO SONHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	O NASCIMENTO DO PATINHO FEIO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2015	A RAINHA DA NEVE	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2015	O REI DO LIXO	TEATRO DO LEBLON	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2015	AS AVENTURAS DE JOÃO E MARIA NO TEATRO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	A BELA E A FERA	Teatro dos Grandes Atores	zn
2015	A CASA BEM ASSOMBRADA	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	O CORCUNDA DE NOTRE DAME	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	O DUENDE RUMPELSTILTSKIN	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	EM BUSCA DA GRANDE MÁQUINA	SESI	ct
2015	ENCANTADOS	TEATRO DO JOCKEY - LEBLON	zs
2015	ENTREMUNDOS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	PALAVRA CANTADA SEM PÉ NEM CABEÇA – O MUSICAL	Teatro Oi Casa Grande.	zs
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	A RAINHA DA NEVE	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2015	O REI LEÃO	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zn
2015	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS - UAI	Teatro Notre Dame	zs
2015	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2015	A ARCA DOS BICHOS	Teatro Henriqueta Briebe	zn

2015	A BELA E A FERA	Teatro dos Grandes Atores	zo
2015	BRANCA DE NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	A BRUXINHA QUE ERA BOA	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2015	A CIGARRA E A FORMIGA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2015	CINDERELA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	CLARA E O POMBO CORREIO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	O CORCUNDA DE NOTRE DAME	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	FROZEN - UM MUSICAL NA NEVE	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2015	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	MAS POR QUÊ?! - A HISTÓRIA DE ELVIS	THEATRO NET RIO - COPACABANA	zs
2015	PEPPA PIG... EM COMO É BOM SER CRIANÇA	Teatro Henriqueta Briebe.	zn
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	A RAINHA DA NEVE	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	BRANCA DE NEVE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	A CATADORA DE SONHOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2015	CHAPEUZINHO VERMELHO COMO VOCÊ NUNCA VIU - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	CLARA E O POMBO CORREIO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	AS COISAS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2015	EUREKA!! SHOW CIRCENSE DA IRMÃOS BROTHERS BAND	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2015	A FÁBULA MODERNA JOÃO E MARIA	ESPAÇO DAS ARTES DE AaZ	ct
2015	HERÓIS E PRINCESAS	Teatro dos Grandes Atores	zo
2015	MAS POR QUÊ? - A HISTÓRIA DE ELVIS	THEATRO NET RIO - COPACABANA	zs
2015	A MENINA EDITH E A VELHA SENTADA	Teatro Carlos Gomes	ct
2015	PÉROLAS NEGRAS - HISTÓRIAS DA MÃE ÁFRICA	TEATRO CARLOS WERNECK (TEATRO DE MARIONETES)	zs
2015	PETER PAN - O MUJSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	AO SOM DÓ, RÉ, MI. A NOVIÇA REBELDE O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ABRAÇOS QUENTINHOS - A HISTÓRIA DE UM BONECO DE NEVE	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2015	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS - O MUSICAL	TEATRO BRADESCO	zo
2015	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2015	A CATADORA DE SONHOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2015	CHAPEUZINHO VERMELHO "O MUSICAL"	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2015	CRONÓPIO: AS AVENTURAS DE UM HERÓI DESAJUSTADO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2015	FROZEN 2 - O ANIVERSÁRIO DE ANA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2015	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	AO SOM DÓ, RÉ, MI, A NOVIÇA REBELDE O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2015	A BELA E A FERA	TEATRO DAS ARTES	zs
2015	A CATADORA DE SONHOS	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2015	A CIGARRA E A FORMIGA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2015	CINDERELA	TEATRO IPANEMA	zs
2015	CRONÓPIO: AS AVENTURAS DE UM HERÓI DESAJUSTADO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2015	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2015	JUVENAL, PITA E O VELOCÍPEDE	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	POP UP EM O LAGARTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	PRINCESAS NO FAZ DE CONTA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	TARZAN - O HOMEM DA SELVA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	TRÊS MARIAS	ESPAÇO CULT ELETROBRAS FURNAS	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs

2015	OS TRÊS PORQUINHOS - O RETORNO DO LOBO MAU	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	ALADDIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	A ARCA DOS BICHOS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	AS AVENTURAS DO MENINO IOGUE	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2015	A BELA ADORMECIDA - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	A BELA E A FERA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2015	BÚUU! OS MONSTRINHOS ATRAPALHADOS	TEATRO ANTÔNIO FAGUNDES	zo
2015	A CATADORA DE SONHOS	TEATRO ANTÔNIO FAGUNDES	zo
2015	CHAPÉUZINHO VERMELHO	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2015	CINDERELA	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2015	CIDNERELA	TEATRO IPANEMA	zs
2015	FROZEN - UM MUSICAL NA NEVE	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2015	JOÃO E MARIA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2015	JUVENAL, PITA E O VELOCÍPEDE	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2015	NHACI UMA LIÇÃO DE QUEIJO	TEATRO GONZAGUINHA	ct
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	POP UP EMO LAGARTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	TEM AREIA NO MAIÔ	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ALADDIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	TEATRO ANTÔNIO FAGUNDES	zo
2015	A ARANHA ARRANHA A JARRA A JARRA ARRANHA O TRAVA-LÍNGUA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2015	A ARCA DOS BICHOS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2015	A BELA ADORMECIDA - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	FORRÔ MIUDINHO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	O GIGANTE EGOÍSTA	ESPAÇO SESC	zs
2015	O HOMEM QUE AMAVA CAUXAS	ESPAÇO SESC	zs
2015	A LENDA DO PRÍNCIPE QUE TINHA ROSTO	ESPAÇO SESC	zs
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	A PRINCESA SEREIA - UMA AVENTURA EM ALTO MAR	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	QUERO SER ZIRALDO - UMA AVENTURA SOBTE AS OBRAS DO ATOR	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ALADDIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	TEATRO ANTÔNIO FAGUNDES	zo
2015	ANDERSEN LOBADO E O ÔNIBUS DE CERA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zs
2015	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	A BELA ADORMECIDA - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	CINDERELA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2015	CRONÓPIO: AS AVENTURAS DE UM HERÓI DESAJUSTADO	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2015	O DUENDE RUMPELSTILTSKIN	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	FORRÔ MIUDINHO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	A GALINHA PINTADINHA, EM OVO DE NOVO	TEATRO DAS ARTES	zs
2015	O MENINO QUE BRINCAVA DE SER	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	POROPOPÓ	TEATRO EVA HERZ	ct
2015	A PRINCESA SEREIA - UMA AVENTURA EM ALTO MAR	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	QUERO SER ZIRALDO - UMA AVENTURA SOBTE AS OBRAS DO ATOR	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ALADDIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	AS AVENTURAS DO MENINO IOGUE	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2015	A CUMADRE FULZINHA	CC LAURINDA DOS SANTOS	ct
2015	O DUENDE RUMPELSTILTSKIN	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	A GALINHA PINTADINHA, EM OVO DE NOVO	TEATRO DAS ARTES	zs
2015	A HISTÓRIA DE TOPETUDO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2015	JUVENAL, PITA E O VELOCÍPEDE	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs

2015	MARIA MINHOCA	ESPAÇO BRITANNIA	zo
2015	O MENINO TERESA	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	POROPOPÓ	TEATRO EVA HERZ	ct
2015	QUERO SER ZIRALDO - UMA AVENTURA SOBRE AS OBRAS DO AUTOR	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	O REI DO LIXO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	ALADDIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2015	AS AVENTURAS DO MENINO IOGUE	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2015	FORRÔ MIUDINHO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2015	A LENDA DO VALE DA RUA	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2015	NATAL MÁGICO DA FAMÍLIA PIG	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2015	PAPAINOEL.COM	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2015	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2015	SAMBA-LELÊ	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2015	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	CAIXA DE FERRAMENTAS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	DE VOLTA A TERRA DO NUNCA - PETER PAN	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	GALINHA PINTADINHA EM 'OVO DE NOVO'	TEATRO DAS ARTES	zs
2016	O MÁGICO DE OZ	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2016	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	A LENDA DO VALE DA LUA	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	A MENINA DO DEDO TORTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2016	SAMBA-LELÊ	ESPAÇO TOM JOBIM - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	TÁ CERTO OU NÃO TÁ?	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2016	OS TRÊS PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	UM CONTO DE FADO PADRINHO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2016	VICTOR.JAMES - O MENINO QUE VIROU ROBÔ DE VIDEOGAME	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2016	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	OS AVENTUREIROS NO REINO CONGELADO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	A BELA E A FERA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	CAIXA DE FERRAMENTAS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	ELSA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	FANTASIA - A MAGIA DOS CONTOS DE FADAS	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	GALINHA PINTADINHA EM 'OVO DE NOVO'	TEATRO DAS ARTES	zs
2016	A LENDA DO VALE DA LUA	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	O MÁGICO DE OZ	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2016	A MENINA DO DEDO TORTO	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2016	ORFEU, O MENINO QUE SONHAVA SAMBA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2016	O PEQUENO PRÍNCIPE	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	UM CONTO DE FADO PADRINHO	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2016	A ÁRVORE QUE FUGIU DO QUINTAL	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	OS AVENTUREIROS NO REINO CONGELADO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	A BELA E A FERA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	CAIXA DE FERRAMENTAS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	CONTOS FADADOS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	A CUMADRE FULÔZINHA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2016	ELSA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	ERA UMA VEZ... CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2016	GALINHA PINTADINHA EM 'OVO DE NOVO'	TEATRO DAS ARTES	zs
2016	PAMONHA E PANACA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2016	PÁSCOA, O COELHINHO FUJÃO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2016	PETER PAN - O MUSICAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS - O MUSICAL	TEATRO BRADESCO	zo
2016	A ÁRVORE QUE FUGIU DO QUINTAL	OI FUTURO - FLAMENGO	zs

2016	A AVENTURA DOS PIGS NA FLORESTA ENCANTADA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2016	A BELA E A FERA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	ELSA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	ENCANTOS DO BRASIL	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	FORRÓ MIUDINHO	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2016	JOÃO E MARIA - UM MUSICAL	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2016	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	NEM TODO ESTÁ AZUL NO PAÍS AZUL	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	A PEQUENA SEREIA - UMA AVENTURA NO RIO DE JANEIRO	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2016	AS PRINCESAS E O SUPER-HERÓIS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2016	SLAVA'S SNOW SHOW	TEATRO BRADESCO	zo
2016	OS TRÊS PORQUINHOS	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2016	UNIVERSO REDONDO - OS CIRCOS DE BENJAMIM	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2016	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	A ÁRVORE QUE FUGIU DO QUINTAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	A AVENTURA DOS PIGS NA FLORESTA ENCANTADA	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	BOQUINHA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2016	CADÊ NOÉ?	ESPAÇO SESC	zs
2016	CRONÓPIO - AS AVENTURAS DE UM HERÓI DESAJUSTADO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	ELSA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	HERÓIS E DEUSES - UMA VIAGEM PELA MITOLOGIA GREGA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	LUDI NA REVOLTA DA VACINA - UMA ODISSEIA NO RIO ANTIGO	TEATRO ALCIONE ARAÚJO DA BIBLIOTECA PARQUE ESTADUAL	ct
2016	MAIA - A LENDA DA MENINA ÁGUA	TEATRO SESC GINÁSTICO	ct
2016	O MENINO DAS MARCINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2016	ORFEU, O MENINO QUE SONHAVA EM SAMBA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	A PEQUENA SEREIA - UMA AVENTURA NO RIO DE JANEIRO	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2016	OS PIRATINHAS E O RAPTO DA PRINCESA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PRINCESAS E VINGADORES	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2016	TURMA DA MÔNICA O SHOW	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2016	UM PRÍNCIPE CHAMADO EXUPÉRY	TEATRO DAS ARTES	zs
2016	ANASTASIA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	BALINHA, O ESPETÁCULO MAIS DOCE DA TERRA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	A BELA E A FERA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2016	CADÊ NOÉ?	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	A COZINHEIRA, O BEBÊ E A DONA DO RESTAURANTE	TEATRO IPANEMA	zs
2016	ELA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	FALAR DA BAIXADA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	FAZ DE CONTA QUE É TEMPESTADE	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	JOÃO E MARIA - UM MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	JUVENAL, PITA E O VELOCÍPEDE	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2016	MAIA - A LENDA DA MENINA ÁGUA	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	O MENINO QUE QUERIA SER BOMBEIRO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PASSARINHANDO	TEATRO CARLOS WERNECK (TEATRO DE MARIONETES)	zs
2016	A PEQUENA SEREIA - UMA AVENTURA NO RIO DE JANEIRO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PERES & GIL - PIRATAS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2016	OS PIRATINHAS E O RAPTO DA PRINCESA	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2016	POR GENTILEZA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	BATUQUINHO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	CAREQUINHA - TÁ CERTO OU NÃO TÁ?	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2016	CIRCO MIMO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	A COZINHEIRA, O BEBÊ E A DONA DO RESTAURANTE	TEATRO IPANEMA	zs

2016	CURUPIRA	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2016	DINOSSAUROS E PELANCAS	TEATRO IPANEMA	zs
2016	O EDREDOM	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2016	ELASE E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	ENROLADOS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	MARROM - NEM PRETO, NEM BRANCO	SESC COPACABANA	zs
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	O PEQUENO PRÍNCIPE - A VERSÃO DA ROSA	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2016	A PEQUENA SEREIA - UMA AVENTURA NO RIO DE JANEIRO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PERDIDOS NA CIDADE	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2016	POR GENTILEZA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	CAREQUINHA - TÁ CERTO OU NÃO TÁ?	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2016	ELSA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	ENROLADOS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	A FABULOSA CIGARRA LAMPIÃO E A FORMIGA MARIA BONITA	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2016	FARRA DOS BRINQUEDOS	TEATRO IPANEMA	zs
2016	FILHOTE DE CRUZ-CREDO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	A GAIOLA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2016	A ILHA DE QUIMERA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	O MÁGICO DE OXÊNTE	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	MARROM - NEM PRETO, NEM BRANCO	SESC COPACABANA	zs
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PÉ DE VENTO CABEÇA NO CHÃO	TEATRO SERRADOR	ct
2016	O PULGO E O ELEFANTE	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2016	OS SALTIMBANCOS	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2016	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	UM SONHO PARA MÉLIÈS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2016	VENTANEIRA - A CIDADE DAS FLAUTAS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2016	ACHADOUROS - TEATRO PARA BEBÊS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2016	AMOR DE FADA	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2016	O ANIVERSÁRIO DA GALINHA QUE NASCEU PINTADINHA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2016	ELSA E ANNA - UMA AVENTURA CONGELANTE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	ENROLADOS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	FARRA DOS BRINQUEDOS	TEATRO IPANEMA	zs
2016	FILHOTE DE CRUZ-CREDO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	HISTORINHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	JUBAIA, O RECANTO DAS CORES	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	MÔNICA E CEBOLINHA NO MUNDO DE ROMEU E JULIETA	TEATRO BRADESCO RIO	zo
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	OIKOS - UMA HISTÓRIA DE VIDA E AMOR À TERRA	TEATRO IPANEMA	zs
2016	O PULGO E O ELEFANTE	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	UM SONHOS PARA MÉLIÈS	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2016	VENTANEIRA - A CIDADE DAS FLAUTAS	TEATRO GONZAGUINHA	ct
2016	BRUXAS DA ESCÓCIA	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2016	FLORES D'ÁGUA	TEATRO SERRADOR	ct
2016	HISTORINHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	JOÃO E MARIA NA CASA DE CHOCOLATE	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	LUDI NA REVOLTA DA VACINA - UMA ODISSEIA NO RIO ANTIGO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2016	A MÃO DO MEIO - SINFONIA LÚDICA	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2016	O MENINO DAS MARCHINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	MÔNICA E CEBOLINHA NO MUNDO DE ROMEU E JULIETA	TEATRO BRADESCO RIO	zo
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2016	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	POROPOPÓ	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2016	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	AS AVENTURAS DE LADYBUG	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	A BELA E A FERA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2016	EXPERIÊNCIA YELLOW	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2016	FABULICES	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2016	A GAIOLA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2016	GUERRA DENTRO DA GENTE	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2016	HISTORINHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	JUVENAL, PITA E O VELOCÍPEDE	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2016	O MENINO DAS MARCINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2016	MÔNICA E CEBOLINHA NO MUNDO DE ROMEU E JULIETA	TEATRO BRADESCO RIO	zo
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	O NATAL NO REINO CONGELADO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PACO E O TEMPO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2016	OS TOMATTOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2016	VEM BRINCAR COM A PEPPA PIG	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2016	EXPERIÊNCIA YELLOW	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2016	FABULICES	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2016	HISTORINHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	O LEÃO E A BAILARINA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2016	O MUNDO MÁGICO DE OZ	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	O NATAL NO REINO CONGELADO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2016	PACO E O TEMPO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2016	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2016	POR QUE NEM TODOS OS DIAS SÃO DE SOL?	TEATRO IPANEMA	zs
2017	ARREPIO E TROVOADA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	CINDERELA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	HISTORINHAS	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2017	MARIA MENINA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	MARROM - NEM PRETO, NEM BRANCO	TEATRO IPANEMA	zs
2017	O MENINO DAS MARCINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	ANFITEATRO DO MORRO DA URCA	zs
2017	MOSTRA CARIOCA DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS	TEATRO SERRADOR	ct
2017	A ONÇA E O BODE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	PACO E O TEMPO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2017	A PALHAÇA QUE FUGIU DO CIRCO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	A PEQUENA SEREIA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	OS TOMATTOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2017	O BEBÊ E O MAR	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	BITA E A IMAGINAÇÃO QUE SUMIU	TEATRO RIACHUELO RIO	ct
2017	EXPRESSO PINDORAMA	TEATRO SERRADOR	ct
2017	O FABULOSO PRESENTE DO AMOR	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2017	MARROM - NEM PRETO, NEM BRANCO	TEATRO IPANEMA	zs
2017	A ONÇA E O BODE	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	A PALHAÇA QUE FUGIU DO CIRCO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	PATATI PATATÁ - SORRIR E BRINCAR	THEATRO NET RIO - COPACABANA	zs
2017	PRINCESAS E HERÓIS	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2017	SCOOBY DOO! FÉRIAS EM PARIS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	TÁ TUDO DOMINADO - O FANTÁSTICO REINO COR-DE-ROSA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2017	OS TOMATTOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2017	TRA-LA-LÁ	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2017	BOQUINHA... E ASSIM SURTIU O MUNDO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	CASA CARAMUJO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2017	CINDERELA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	FILHOTE DE CRUZ-CREDO	TEATRO IPANEMA	zs
2017	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2017	O MENINO DAS MARCINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	ANFITEATRO DO MORRO DA URCA	zs
2017	MOSTRA DE REPERTÓRIO CBTIJ 21 ANOS	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2017	PAMONHA E PANACA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	A PEQUENA SEREIA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2017	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	SCOOPY DOO! FÉRIAS EM PARIS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	SÓ	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	TAGARELANDO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2017	TÁ TUDO DOMINADO - O FANTÁSTICO REINO COR-DE-ROSA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	TRA-LA-LÁ	OI FUTURO - IPANEMA	zs
2017	AMOR DE FADA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	AS AVENTURAS DE SUPER WHY NA TERRA DO CONTO DE FADAS COVER	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	BANDA MIRIM: MÚSICA PARA CRIANÇA	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2017	CASA CARAMUJO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2017	CINDERELA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	LUDI NA REVOLTA DA VACINA - UMA ODISSEIA NO RIO ANTIGO	SALA BADEN POWELL	zs
2017	MEMÓRIAS DE UM PEQUENO GRANDE PRÍNCIPE	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2017	O MENINO DAS MARCINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	ANFITEATRO DO MORRO DA URCA	zs
2017	PALHAÇARIA DO CIRCO SHOW	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2017	O PEQUENO PRÍNCIPE	TEATRO ZEMBINSKI	zn
2017	PETER PAN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	OS SALTIMBANCOS	TEATRO SERRADOR	ct
2017	SCOOPY DOO! FÉRIAS EM PARIS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	TURMA DA MÔNICA - O SHOW	TEATRO DAS ARTES	zs
2017	AMOR DE FADA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	ANDERSEN LOBATO E O ÔNIBUS DE CERA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2017	ANITA, A MENINA E O CIRCO	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2017	A BELA E A FERA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	BOQUINHA... E ASSIM SURTIU O MUNDO...	TEATRO IPANEMA	zs
2017	CASA CARAMUJO	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2017	CINDERELA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	ERA UMA VEZ... CHAPEUZINHO VERMELHO	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2017	A FARRA DO BOI BUMBÁ	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2017	MINHA ADORÁVEL VERDE VIDA	TEATRO SERRADOR	ct
2017	ROMEU E JULIETA, DO NOSSO JEITINHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	TAGARELANDO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2017	TÃO TÃO	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2017	ULISSES, CABEÇA DE VENTO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	UMA AVENTURA NO MAR	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2017	ANDERSEN LOBATO E O ÔNIBUS DE CERA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2017	ANITA, A MENINA E O CIRCO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2017	ANTÔNIO	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2017	AS AVENTURAS DE PETER PAN E OS MENINOS PERDIDOS	SALA BADEN POWELL	zs
2017	O CÃO QUE SONHAVA LOBOS	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2017	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAL	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2017	ERA UMA VEZ... HISTÓRIA DE PRÍNCIPES E PRINCESAS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	JONGO MAMULENGO	TEATRO OI CASA GRANDE	zs

2017	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	TEATRO IPANEMA	zs
2017	MÁRIO, MAR E O AMOR	ANFITEATRO DO MORRO DA URCA	zs
2017	MEU AVÔ, DOM QUIXOTE	SALA BADEN POWELL	zs
2017	PALHAÇARIA CIRCO SHOW	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2017	PAMONHA E PANACA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	PETER PAN	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	POROPOPÓ	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	O PRÍNCIPE PERALTA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2017	UM CONTO DE FADO PADRINHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	VAGALUMEANDO	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2017	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	O CÃO QUE SONHAVA LOBOS	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2017	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO MAU	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	A CIGARRA E A FORMIGA, O MUSICAL	TEATRO BRADESCO	zo
2017	CINDERELA LÁ LÁ LÁ	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2017	ERA UMA VEZ... HISTÓRIA DE PRÍNCIPES E PRINCESAS	TEATRO OI CASA GRANDE	zs
2017	A GAIOLA	TEATRO IPANEMA	zs
2017	JOÃO E O PÉ DE FEIJÃO NO SERTÃO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	O MEU PRIMEIRO LIVRO MÁGICO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	OLHA QUE EU VIRO BICHO!	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	O PRÍNCIPE PERALTA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	O REI DO LIXO	ESPAÇO CULT ELETROBRAS FURNAS	zs
2017	OS SALTIMBANCOS	TEATRO SERRADOR	ct
2017	VIRA-LATA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2017	AGITO NO EGITO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	A ARCA DOS BICHOS	TEATRO GONZAGUINHA	ct
2017	ENROLADOS - A HISTÓRIA DE RAPUNZEL	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	MAKUPUNI	TEATRO IPANEMA	zs
2017	PEDRO E O LOBO	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2017	O PEQUENO PRÍNCIPE	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	PRESENTE DE ANIVERSÁRIO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	TAGARELANDO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	AGITO NO EGITO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	A BRUXA DAS CORES E O MAGO DOS SABORES	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2017	CASA CARAMUJO	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2017	CINDERELA EM CENA POR LASANHA E RAVIOLI	TEATRO IPANEMA	zs
2017	CURURU, O SAPO JURURU	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2017	ENROLADOS - A HISTÓRIA DE RAPUNZEL	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	HISTÓRIAS DE UMA MARGARIDA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	HISTORINHAS	CIDADE DAS ARTES	zs
2017	O HOMEM DA VACA E O PODER DA FORTUNA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	LÁ DENTRO TEM COISA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	MAKUPUNI	TEATRO IPANEMA	zs
2017	MOSTRA DE REPERTÓRIO PANDORGA 10 ANOS	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2017	PACO E O TEMPO	TEATRO SERRADOR	ct
2017	SAKURÁ	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	ANITA, A MENINA E O CIRCO	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2017	BITUCA - MILTON NASCIMENTO PARA CRIANÇAS	ANFITEATRO DO MORRO DA URCA	zs
2017	A BRUXA DAS CORES E O MAGO DOS SABORES	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2017	CONTA CORDEL	TEATRO SERRADOR	ct
2017	CURURU, O SAPO JURURU	CASA DA ESPANHA	zs
2017	ENROLADOS - A HISTÓRIA DE RAPUNZEL	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS	SESC TIJUCA	zn
2017	HISTÓRIAS DE UMA MARGARIDA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs

2017	O HOMEM DA VACA E O PODER DA FORTUNA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	IBERU	TEATRO SERRADOR	ct
2017	LÁ DENTRO TEM COISA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2017	MAKUPUNI	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2017	PETER PAN	TEATRO OI CASA GRANDE	zs
2017	REINO DA VELHA ORDEM	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	ATRÁS DO MUNDO	TEATRO IPANEMA	zs
2017	ESPELHO, ESPELHO MEU...	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	A FADA QUE TINHA IDEIAS	TEATRO DAS ARTES	zs
2017	AS FADAS DE ABRACADABRA	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zs
2017	JOÃO O ALFAIATE - UM HERÓI INUSITADO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2017	KWAGALANA - HISTÓRIAS DE UM PRÍNCIPE NEGRO	TEATRO SERRADOR	ct
2017	O NATAL ENCANTADO DE OLAF	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2017	OVELHA NEGRA	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2017	PAPAI NOEL NO REINO DAS PRINCESAS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2017	O REINO DA VELHA ORDEM	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2017	ROMEU E JULIETA, DO NOSSO JEITINHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	TEM NENÉM NO CAFÉ PEQUENO	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2017	OS TOMATTOS	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2017	ATRÁS DO MUNDO	TEATRO IPANEMA	zs
2017	A AVENTURA DE SER QUEM SOU	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2017	A BRUXA DAS CORES E O MAGO DOS SABORES	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2017	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBONZINHO EM UMA NOITE DE NATAL	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	ESPELHO, ESPELHO MEU...	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	A FADA QUE TINHA IDEIAS	TEATRO DAS ARTES	zs
2017	NATAL DA FAMÍLIA PIG	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2017	O NATAL DE SOL & LUA	OLHO DA RUA	zs
2017	O NATAL NO REINO CONGELADO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2017	PAPAI NOEL NO REINO DAS PREINCESAS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2017	ROMEU E JULIETA, DO NOSSO JEITINHO	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2017	UM MUSICAL CONGELANTE	TEATRO XP INVESTIMENTOS NO JOCKEY	zs
2018	BITUCA - MILTON NASCIMENTO PARA CRIANÇAS	CIDADE DAS ARTES	zo
2018	CINDERELA - UM SONHOS EM VENEZA	TEATRO RIACHUELO RIO	ct
2018	DA MALA QUE SAI	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	ENROLADOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	O JOVEM PRÍNCIPE E A VERDADE	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2018	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	CIDADE DAS ARTES	zo
2018	MEU AMBIENTE	TEATRO GONZAGUINHA	ct
2018	PAPAI NOEL NO REINO DAS PRINCESAS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBONZINHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2018	ERA UMA VEZ... QUEM QUISER CARNAVAL	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	ISAAC NO MUNDO DAS PARTÍCULAS	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	O MENINO DAS MARCINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	CIDADE DAS ARTES	zo
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	OS SALTIMBANCOS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	CASAMENTO DA BARATINHA - O MUSICAL	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2018	CONTOS PARTIDOS DE AMOR	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2018	CURURU: O SAPO JURURU	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2018	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO DAS ARTES	zs
2018	DONA BARATINHA - O MUSICAL	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2018	ERA UMA VEZ... CHAPEUZIHO VERMELHO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2018	O HOMEM DA VACA E O PODER DA FORTUNA	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2018	ISAAC NO MUNDO DAS PARTÍCULAS	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	O MÁGICO DE OZ, UMA AVENTURA EM BUSCA DO SONHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2018	PACO E O TEMPO	TEATRO SERRADOR	ct
2018	PÁSCOA, O COELHINHO FUJÃO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2018	PELOS 4 CANTOS DO MUNDO	TEATRO IPANEMA	zs
2018	PRINCESAS & HERÓIS	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	O QUINTAL DA BERTA	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	OS SALTIMBANCOS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	UMA AVENTURA NO MAR	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2018	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	BORBOLETAS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2018	CURURU: O SAPO JURURU	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2018	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO DAS ARTES	zs
2018	ERA UMA VEZ UM TIRANO	TEATRO EVA HERZ	zs
2018	O MÁGICO DE OZ, UMA AVENTURA EM BUSCA DO SONHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2018	MAKURU - UM MUSICAL DE NINAR	TEATRO IPANEMA	zs
2018	OLHINHO DE HISTÓRIAS	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	PACO E O TEMPO	TEATRO SERRADOR	ct
2018	PELOS 4 CANTOS DO MUNDO	TEATRO IPANEMA	zs
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	O PRÍNCIPE PERALTA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	3 PORQUINHOS E O LOBONZINHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2018	UM AMOR DE CARNAVAL	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	BITUCA - MILTON NASCIMENTO PARA CRIANÇAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2018	O CÃO QUE SONHAVA LOBOS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	CONTOS DO MAR	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2018	CURURU: SAPO JURURU	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2018	A DAMA E O VAGABUNDO - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2018	DA MALA QUE SAI	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2018	ERA UMA VEZ... CHAPEUZINHO VERMELHO	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	ERA UMA VEZ UM TIRANO	TEATRO EVA HERZ	ct
2018	O MÁGICO DE OZ, UMA AVENTURA EM BUSCA DO SONHO	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2018	MAKURU- UM MUSICAL DE NINAR	TEATRO IPANEMA	zs
2018	MEU AMBIENTE	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2018	PELOS 4 CANTOS DO MUNDO	TEATRO SERRADOR	zs
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	SALADA DE FÁBULAS	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2018	THOMAS E AS MIL E UMA INVENÇÕES	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	UM AMOR DE CARNAVAL	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2018	BEATLES PARA CRIANÇAS - MY FIRST ROCK CONCERT	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2018	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2018	CINDERELA EM: O SAPATINHO DE CRISTAL	ESPAÇO DAS ARTES DE AaZ	ct
2018	DA CACHOLA DOS PEQUENOS	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	DA MALA QUE SAI	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2018	DINOSSAUROS E PELANCAS	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2018	A MENINA E O POTE	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	NEM TUDO QUE ESTÁ AZUL NO PAÍS AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2018	PAMONHA E PANACA	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2018	PASSARINHANDO	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2018	O PEQUENO PRÍNCIPE PRETO	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	O PULGO E O ELEFANTE	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	SALADA DE FÁBULAS	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2018	THOMAS E AS MIL E UMA INVENÇÕES	TEATRO OI FUTURO	zs

2018	UM AMOR DE CARNAVAL	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2018	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	AS AVENTURAS DE PINÓQUIO	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2018	O CASAMENTO DA DONA BARATINHA	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2018	CINDERELA EM: O SAPATINHO DE CRISTAL	ESPAÇO DAS ARTES DE AaZ	ct
2018	DA CACHOLA DOS PEQUENOS	TEATRO GONZAGUINHA	ct
2018	DINOSSAUROS E PELANCAS	CAIXA CULTURAL, TEATRO DE ARENA	ct
2018	ERA PRA SER UMA VEZ... O MUSICAL	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2018	A HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS	TEATRO IPANEMA	zs
2018	LASANHA E RAVIOLI EM CINDERELA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	MAKURU - UM MUSICAL DE NINAR	ESPAÇO CULT ELETROBRAS FURNAS	zs
2018	A MÁQUINA DO TEMPO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2018	NEM TUDO ESTÁ AZUL NO PAÍS AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2018	O PEQUENO PRÍNCIPE	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2018	O PEQUENO PRÍNCIPE PRETO	TEATRO GLAUCE ROCHA - CENTRO	ct
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	O QUINTAL DA BERTA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2018	ROSA E A SEMENTE	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2018	OS SALTIMBANCOS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	O SONHO DA PRINCESA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	AGITO NO EGITO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2018	A BELA E A FERA - O MUSICAL	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2018	BITUCA - MILTON NASCIMENTO PARA CRIANÇAS	TEATRO XP INVESTIMENTOS	zs
2018	O CHORO DE PIXINGUINHA	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	ERA UMA VEZ... QUE QUISER CONTE TRÊS	TEATRO SERRADOR	ct
2018	MAKUPUNI	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	MAKURU - UM MUSICAL DE NINAR	ESPAÇO CULT ELETROBRAS FURNAS	zs
2018	PORQUINHOS O MUSICAL	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2018	OS SALTIMBANCOS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	TROPICALINHA CAETANO E GIL PARA CRIANÇAS	TEATRO XP INVESTIMENTOS	zs
2018	ARRAIA DOS PORQUINHOS O MUSICAL	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2018	BORBOLETAS	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	O CÃO QUE SONHAVA LOBOS	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2018	O CHORO DE PIXINGUINHA	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	O CONFUSO E MISTERIOSO ROUBO DAS VÍRGULAS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	ERA UMA VEZ... QUEM QUISER QUE CONTE TRÊS	TEATRO SERRADOR	ct
2018	JOÃO O ALFAIATE - UM HERÓI INUSITADO	TEATRO NELSON RODRIGUES (CAIXA)- CENTRO	ct
2018	LIVRO MÁGICO	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2018	O MÁGICO DE OZ	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	PACO E O TEMPO	TEATRO IPANEMA	zs
2018	POR QUE?	TEATRO IPANEMA	zs
2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	TRES MARIAS	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	TROPICALINHA - CAETANO E GIL PARA CRIANÇAS	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2018	AS AVENTURAS DO QUIRIQUIQUI	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	O CHORO DE PIXINGUINHA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	O CONFUSO E MISTERIOSO ROUBO DAS VÍRGULAS	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	CORDEL DA LUA MADRINHA	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2018	DA MALA QUE SAI	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2018	ERA UMA VEZ UM TIRANO	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	FIRMINO TRANCOSO - O VALENTE DO SERTÃO	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2018	FLÔ	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2018	O MÁGICO DE OZ	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	O MÁGICO DE OZ	SESC GINÁSTICO	ct
2018	MALALA, A MENINA QUE QUERIA IR PARA A ESCOLA	TEATRO MUNICIPAL ZIEMBINSKI - TIJUCA	zn
2018	PEDRO E O LOBO	TEATRO IPANEMA	zs
2018	POR QUE?	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs

2018	PRINCESAS NO REINO DE MOANA	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2018	A VERDADEIRA HISTÓRIA DE WANFRIDO PORCALHÃO	TEATRO IMPERATOR - MÉIER	zn
2018	TROPICALINHA - CAETANO E GIL PARA CRIANÇAS	TEATRO XP	zs
2018	AS AVENTURAS DO QUIRIQUIQUI	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2018	CONTOS PARTIDOS DE AMOR	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2018	O CHORO DE PIXINGUINHA	TEATRO OI FUTURO	zs
2018	DIÁRIO DE PILAR NA GRÉCIA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2018	ERA UMA VEZ UM TIRANO	CC JUSTIÇA FEDERAL - CENTRO	ct
2018	LÁ DENTRO TEM COISA	TEATRO DAS ARTES	zs
2018	O MÁGICO DE OZ	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	MALALA, A MENINA QUE QUERIA IR PARA A ESCOLA	TEATRO OI CASA GRANDE	zs
2018	PAPAI NOEL NO REINO DAS PRINCESAS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2018	O PEQUENO PRÍNCIPE NO PLANETA DA MÚSICA	TEATRO SERRADOR	ct
2018	POR QUE?	TEATRO IPANEMA	zs
2018	O QUINTAL DA BERTA	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2018	O SONHO DA PRINCESA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2018	A VERDADEIRA HISTÓRIA DE WANFRIDO PORCALHÃO	HENRIQUETA BRIEBA	zn
2018	CHAPEUZINHO VERMELHO E O SEGREDO DO NATAL	TEATRO PRINCESA ISABEL	zs
2018	CONTOS PARTIDOS DE AMOR	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2018	DIÁRIO DE PILAR NA GRÉCIA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2018	LÁ DENTRO TEM COISA	TEATRO DAS ARTES	zs
2018	A LOJA QUE VENDE SONHOS	TEATRO CAFÉ PEQUENO	zs
2018	O MÁGICO DE OZ	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2018	PAPAI NOEL NO REINO DAS PRINCESAS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	DIÁRIO DE PILAR NA GRÉCIA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2019	FLÔ	CASTELINHO DO FLAMENGO	zs
2019	O MÁGICO DE OZ	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	MALALA, A MENINA QUE QUERIA IR PARA A ESCOLA	TEATRO OI CASA GRANDE	zs
2019	O MENINO FEITO DE TROPOS	TEATRO SERRADOR	ct
2019	O PEQUENINO GRÃO DE AREIA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	DIÁRIO DE PILAR NA GRÉCIA	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2019	ENROLADOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	A FANTÁSTICA JORNADA DE UM PEQUENO PRÍNCIPE	TEATRO XP INVESTIMENTOS	zs
2019	MALÉVOLA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2019	O PEQUENINO GRÃO DE AREIA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	QUEM DISSE?	TEATRO IPANEMA	zs
2019	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2019	BAILINHO DA CRESPIINHOS	ARENA CARIOCA FERNANDO TORRES	zn
2019	CHAPEUZINHO VERMELHO	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2019	DONA BARATINHA - O MUSICAL	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2019	ERA UMA VEZ... CHAPEUZINHO EVRMELHO	TEATRO HENRIQUETA BRIEBA	zn
2019	ENROLADOS	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	MALÉVOLA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2019	O PEQUENINO GRÃO DE AREIA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	O QUINTAL DA BERTA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2019	UM CHÁ PARA ALICE	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2019	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	ALLADIN, PRÍNCIPE DAS ARÁBIAS - O MUSICAL	TEATRO DOS GRANDES ATORES	zo
2019	ALEGRIA DA MATINÉ COM DJ PALHAÇO IKE VINIL	ESPAÇO CULT. OLHO DA RUA	zs
2019	ANA FUMAÇA MARIA MEMÓRIA	TEATRO OI FUTURO	zs
2019	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	BORIS E RUFUS - UMA AVENTURA DIGITAL	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2019	CHAPEUZINHO VERMELHO	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2019	MALÉVOLA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2019	NOSSO GRANDE ESPETÁCULO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs

2019	REI LEÃO - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	TROPICALINHA - CAETANO E GIL PARA CRIANÇAS	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2019	UM AMOR DE CARNAVAL	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2019	ZIGG E ZOGG, A MOSCA E OS JORNAIS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	ANA FUMAÇA MARIA MEMÓRIA	TEATRO OI FUTURO	zs
2019	BORIS E RUFUS - UMA AVENTURA DIGITAL	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2019	EM CASA	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2019	EM DEFESA DA JUSTIÇA	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2019	ERA UMA VEZ... BRANCA DE NEVE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	FEIONA - A PRINCESA LINDONA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	MALÉVOLA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2019	NEM TUDO ESTÁ AZUL NO PAÍS AZUL	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	PEDRO E O LOBO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	REI LEÃO - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	UM AMOR DE CARNAVAL	TEATRO CÂNDIDO MENDES	zs
2019	ZIGG E ZOGG, A MOSCA E OS JORNAIS	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	ANA FUMAÇA MARIA MEMÓRIA	TEATRO OI FUTURO	zs
2019	BEM-VINDO	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2019	DA MALA QUE SAI	TEATRO GLAUCIO GIL - COPACABANA	zs
2019	ERA UMA VEZ... BRANCA DE NEVE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	FÁBRICA D EBRINQUEDOS	TEATRO IPANEMA	zs
2019	FEIONA - A PRINCESA LINDONA	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	FELIZES PARA SEMPRE?	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	PEDRO E O LOBO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	O PRINCIPE POEIRA E A FLOR DA COR DO CORAÇÃO	TEATRO OI FUTURO	zs
2019	O QUINTAL DA BERTA	TEATRO DULCINA - CENTRO	ct
2019	REI LEÃO - O MUSICAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	SINTONIA DOMINÓ CHEGOU	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	UM AMOR DE CARNAVAL	TEATRO ARMANDO GONZAGA	zn
2019	UM CONTO DE FADO PADRINHO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	A BELA ADORMECIDA	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	BORIS E RUFUS - UMA AVENTURA DIGITAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	CORDEL DA LUA MADRINHA	PARQUE DAS RUÍNAS - Santa Tereza	ct
2019	DA MALA QUE SAI	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2019	ERA UMA VEZ... BRANCA DE NEVE	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	PETER PAN - O MUSICAL	CIDADE DAS ARTES	zs
2019	O PRINCIPE POEIRA E A FLOR DA COR DO CORAÇÃO	TEATRO OI FUTURO	zs
2019	TAGALERANDO	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	ALLADIN	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	CIRCO LITERÁRIO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	JOÃO, O ALFAIATE - UM HERÓI INUSITADO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	MALALA, A MENINA QUE QUERIA IR PARA A ESCOLA	TEATRO PRUDENTIAL	zs
2019	O PEQUENINO GRÃO DE AREIA	TEATRO PETRA GOLD	zs
2019	PETER PAN, O MUSICAL	CIDADE DAS ARTES	zo
2019	O PRINCIPE POEIRA E A FLOR DA COR DO CORAÇÃO	TEATRO OI FUTURO	zs
2019	QUANDO EU SONHO, VIRO SONHO	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2019	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR- COPACABANA	zs
2019	BORIS E RUFUS - UMA AVENTURA DIGITAL	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	O HOMEM DA VACA E O PODER DA FORTUNA	TEATRO PETRA GOLD	zs
2019	JOÃO, O ALFAIATE - UM HERÓI INUSITADO	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	MADAGASCAR AVENTURA ECOLÓGICA	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2019	MARICOTA CONTA: CHAPEUZINHO VERMELHO	CASTELINHO DO FLAMENGO	zs
2019	MASHA E O URSO> A AVENTURA CONTINUA	TEATRO CLARA NUNES- GÁVEA	zs
2019	MUSICAL PETER PAN	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs

2019	ONDE MORAM OS LIVROS - BIBLIOTECAS DO BRASIL	SALA BADEN POWELL	zs
2019	PIQUENIQUE	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2019	A PRINCESA E O SAPO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	PRINCESAS NO REINO DE MOSSA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2019	OS 3 PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2019	A TURMA DO SEU LOBATO NO SÍTIO - O MUSICAL	TEATRO PETRORIO DAS ARTES	zs
2019	ACHADOS E PERDIDOS	TEATRO NATHÁLIA TIMBERG	zo
2019	AS AVENTURAS DE OLAF	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2019	CASA CARAMUJO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	D.P.A. - UM MISTÉRIO NO TEATRO	TEATRO OI CASA GRANDE	zs
2019	A FADA DO DENTE E O UNICÓRNI	TEATRO VANUCCI - GÁVEA	zs
2019	FELIZES PARA SEMPRE?	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2019	FESTA	SESC GINÁSTICO	ct
2019	A LOJA QUE VENDE SONHOS	TEATRO SOLAR DE BOTAFOGO	zs
2019	MARICOTA CONTA: CHAPEUZINHO VERMELHO	CASTELINHO DO FLAMENGO	zs
2019	OMBELA - ORIGEM DAS CHUVAS	OI FUTURO - FLAMENGO	zs
2019	PRINCESAS NO REINO DE MOSSA	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2019	QUAL É MEU NOME, MAMÃE?	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	TRÊS HISTÓRIAS DE AMOR PARA CRIANÇAS	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2019	OS 3 PORQUINHOS	BRIGITTE BLAIR - COPACABANA	zs
2019	A TURMA DO SEU LOBATO NO SÍTIO - O MUSICAL	TEATRO PETRORIO DAS ARTES	zs
2019	VILÕES - A ORIGEM	TEATRO PETRORIO DAS ARTES	zs
2019	O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2019	CASA CARAMUJO	TEATRO FASHION MALL - SÃO CONRADO	zs
2019	A MENINA DO KUNG FU	CASA DE CULTURA LAURA ALVIM - IPANEMA	zs
2019	MENTIRA MENTIROSA OU VERDADE VERDADEIRA	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	QUANTA ENERGIA!	CC LIGHT	ct
2019	QUINTAL DA BERTA	ARENA CARIOCA FERNANDO TORRES	zn
2019	SUELEN NARA IAN	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	VAMOS COMPRAR UM POETA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2019	ALEGRIA DA MATINÉ COM DJ PALHAÇO IKE VINIL	TEATRO MARIA CLARA MACHADO - GAVEA	zs
2019	O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM	TEATRO O TABLADO - JARDIM BOTÂNICO	zs
2019	MARICOTA CONTA: OS TRÊS PORQUINHOS	CASTELINHO DO FLAMENGO	zs
2019	SUELEN NARA IAN	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2019	VAMOS COMPRAR UM POETA	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2020	ALEGRIA DA MATINÉ COM DJ PALHAÇO IKE VINIL	TEATRO RIACHUELO	ct
2020	ANNIE	SESC TIJUCA	zn
2020	GABRIEL SÓ QUER SER ELE MESMO	TEATRO MIGUEL FALABELLA - CACHAMBI	zn
2020	QUEM TEM MEDO DO LOBO MAU?	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2020	RAULZITO BELEZA - RAUL SEIXAS PARA CRIANÇAS	TEATRO DOS QUATRO - GÁVEA	zs
2020	SUELEN NARA IAN	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2020	TATÁ - O TRAVESSEIRO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2020	ANNIE	SESC TIJUCA	zn
2020	GABRIEL SÓ QUER SER ELE MESMO	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2020	RAULZITO BELEZA - RAUL SEIXAS PARA CRIANÇAS	SESC TIJUCA	ct
2020	TATÁ - O TRAVESSEIRO	CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB	ct
2020	DIÁRIO DE PILAR NA GRÉCIA	SEDE DA CIA DE TEATRO CONTEMPORÂNEO	zs
2020	ERA UMA VEZ	TEATRO PETRA GOLD	zs
2020	FRANKENSTINHO	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2020	LUIZ E NAZINHA - LUIZ GONZAGA PARA CRIANÇAS	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs
2020	O MENINO DAS MARCHINHAS - BRAGUINHA PARA CRIANÇAS	TEATRO CLARA NUNES - GÁVEA	zs

APÊNDICE 2: Entrevista com Diego Morais (curador do Teatro Ecovilla RiHappy) de junho de 2024.

Diego Morais é diretor artístico pernambucano radicado no Rio de Janeiro e sócio-fundador da Entre Entretenimento. Há mais de 15 anos atua entre teatro e audiovisual, sendo criador do projeto premiado “Grandes Músicos para Pequenos” e diretor de montagens como “Luiz e Nazinha – Luiz Gonzaga para Crianças” e “A Menina do Meio do Mundo – Elza Soares para Crianças”. No teatro musical e eventos, assinou direções como “Vamp, o Musical” e “Disney Princesa – O Espetáculo”; na TV, acumula 13 anos na Globo, com trabalhos em “Simples Assim”, “Verão 90” e “Êta Mundo Bom” e atualmente é curador do Teatro EcoVila RiHappy.

QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?

Nome: Diego Morais

Profissão: Diretor de Espetáculos

Cargo: Curador de conteúdos

Instituição/ Teatro: Teatro Ecovilla RiHappy

Heder Braga (HB) - Como funciona o processo de seleção dos espetáculos que serão apresentados no seu espaço teatral? Temos um comitê que avalia as propostas de conteúdos de forma conjunta, que contempla um olhar sobre relevância do conteúdo, expectativa do público e a programação pensada para a casa.

(HB) - Poderia descrever os critérios e as etapas envolvidas na seleção?

Diego Morais (DM) - As etapas são simples. Recebemos propostas apresentando espetáculos e shows, convites para conhecer novos projetos e nós mesmos vamos in loco conhecer outros trabalhos e a partir disso filtramos os conteúdos que tem

sinergia com o pensamento institucional e de público da Ecovilla. Em seguida fazemos as reuniões de comitê para encaixarmos as propostas na programação e a partir daí começamos a negociação com as produções que vão até abertura das vendas e realização das atividades. Os critérios são sempre relacionados a qualidade do conteúdo, originalidade, relevância dos temas e pautas, acabamento e apresentação estética da produção, bem como a relevância de ficha técnicas que ressaltem a qualidade artística do que será apresentado no palco da Ecovilla. Valorizamos grupos independentes, grupos que pesquisam linguagens e os vieses da infância. Assim como também buscamos atender as demandas do público equilibrando não apenas linguagens ao longo da programação, mas também trazendo a oferta de espetáculos com popularidade comercial para além dos espetáculos e shows que consolidam a nossa qualidade artística de programação.

(HB) - Desde quando o seu teatro adota esse modelo de operação para selecionar espetáculos voltados para a infância?

(HB) - Houve mudanças significativas nesse processo ao longo do tempo?

(DM) - O processo de operação foi implementado desde antes mesmo da abertura do espaço. A proposta de ser um teatro com um trato prioritariamente voltado para infância trouxe uma responsabilidade em criar os critérios que pudessem atender a todas as faixas etárias, que contemplasse também aos adultos e responsáveis e dialogassem com a proposta do novo espaço. As mudanças ao longo desses dois anos foram muito mais de ajuste as demandas de público do que propriamente conceituais. Temos o compromisso de implementar algumas novidades no mercado, como o horário fixo de teatro para infância as 11h da manhã e embora seja um desafio, mantemos com sucesso a proposta de entregar espetáculos de extrema qualidade artística a esse novo público.

(HB) - Quais são os principais serviços e suporte que vocês oferecem às produções selecionadas?

(HB) - Inclui aspectos como infraestrutura, divulgação, apoio técnico, entre outros?

(DM) - A Ecovilla oferece bastante suporte para produções, o que viabiliza inclusive produções sem patrocínio ou com poucos recursos a realizarem temporadas maiores e com sucesso e uma entrega bem completa. Oferecemos riders de som e luz, técnicos de suporte, toda parte de comunicação, divulgação e assessoria de imprensa em todos os segmentos de veiculação, temos um compromisso em oferecer em todas as nossas sessões acessibilidade completa, portanto temos intérprete de libras, legendagem e audiodescrição em todos os espetáculos.

ACESSIBILIDADE

(HB) - Quantos espetáculos voltados para a infância estão geralmente em cartaz ao longo de um ano?

(HB) - Existe uma variação significativa dependendo da época do ano?

(DM) - Cerca de 36 produções destinados ao público da infância/família entre shows e espetáculos passam pela Ecovilla ao longo de um ano. Talvez um pouco mais. Buscamos oferecer uma variedade e diversidade mensal na nossa programação, sempre contemplando linguagem de teatro de prosa, teatro musical, circo, música e experiência sensoriais.

(HB) - Como vocês definem e entendem a infância em relação aos espetáculos teatrais?

(HB) - Que aspectos vocês consideram fundamentais para que um espetáculo seja adequado e interessante para o público infantil?

(DM) - Espetáculos para infância precisam ser uma ponte entre o lúdico e a realidade. Acreditamos em espetáculos que promovam uma incursão a novos universos. A experiência atrelada ao conteúdo. Deve dialogar com o momento e sobretudo oferecer um aspecto de transformação, para que aquela experiência promova algum aprendizado.

(HB) - Qual é a importância da diversidade de temas e estilos nos espetáculos selecionados para o público infantil?

(HB) - Vocês buscam uma variedade específica de conteúdos para atender a diferentes faixas etárias e interesses?

(DM) - Sim. A diversidade é uma das premissas da nossa curadoria. Não apenas no quesito linguagem, que a gente entende ser essencial oferecer tipos de produtos artísticos diferentes, mas sobretudo diversidade de temas, pautas e identidades em cena. A proposta é sempre trazer para a cena o reflexo das pautas que estão no cotidiano e que são importantes de expor através da arte para que se naturalize para as gerações desde muito cedo. Por isso oferecemos ao público sempre conteúdos que dialogam não apenas com o Mainstream, mas também com públicos mais “nichados” e assim vamos quebrando os preconceitos e promovendo debates entre as famílias que vão nos assistir.

(HB) - Como o teatro infantil contribui para o desenvolvimento cultural e educacional das crianças, na sua visão?

(HB) - Você pode compartilhar exemplos de impactos positivos que já testemunhou?

(DM) - Acho que o desenvolvimento das crianças não tem como ser dissociado do cultural/educacional. O teatro, a arte é uma potente ferramenta de expressão que constrói a identidade de uma sociedade. Com isso, acho que apresentar para as crianças e para as novas gerações conteúdos relevantes e com qualidade faz com que a geração seja fortalecida e sua formação seja muito mais rica positivamente. Acho que os maiores impactos recentes no teatro tem sido acompanhar a comunidade preta se empoderando e se identificando com a realidade do protagonismo e suas histórias sendo contadas e enaltecidas. Isso transforma a autoconfiança de uma criança que vai precisar ainda enfrentar seu crescimento dentro de uma sociedade ainda racista. Enfim, dentre outras tantas outras possibilidades de transformação como por exemplo promover o interesse por artistas nacionais e a curiosidade sobre temas da nossa cultura.

(HB) - Quais são os maiores desafios enfrentados ao administrar um espaço teatral dedicado ao público infantil?

(HB) - Como vocês lidam com esses desafios para garantir a continuidade e a qualidade das apresentações?

(DM) - O desafio está nos novos tempos e como a vida cotidiana é facilitada pelos meios digitais impacta nas experiências de contato humano. Acho que o desafio também está em direcionar o conteúdo para que o adulto se interesse e possa ser exemplo para criança se espelhar e mais do que isso, para que o adulto seja o motivador e o incentivador da criança admirar, consumir e frequentar espaços comunitários/sociais de experiências teatrais.

(HB) - Quais tipos de patrocínios e apoios financeiros o seu espaço teatral recebe para a realização dos espetáculos voltados para a infância?

(HB) - Esses patrocínios influenciam na seleção dos espetáculos?

(DM) - A Ecovilla é um complexo de atividades voltadas para infância e recebe alguns patrocinadores sim para manutenção da casa e para ações sociais dentro do espaço. Não existe patrocínio para espetáculos através da Ecovilla, e esse incentivo para o complexo não interfere na seleção de espetáculos.

(HB) - Houve mudanças na escolha dos espetáculos para a infância nos últimos tempos com a entrada de novos temas?

(HB) - Como ocorreu essa mudança e quais temas novos estão sendo abordados?

(DM) - Somos uma casa recente, mas acredito que o maior desafio atual seja conseguir equilibrar o interesse comercial, do que as crianças são expostas na internet e nos produtos comerciais, e as temáticas e conteúdos com relevância cultural e artística que fazemos questão de estruturar nossa programação sob essa premissa. Portanto, equilibrar isso é um desafio, bem como trazer debates e pautas urgentes para formação de sociedade na linguagem para infância é um outro compromisso que temos absorvido e praticado na curadoria deste espaço.

(HB) - Como a estrutura do seu espaço teatral apoia a produção de espetáculos infantis? Há disponibilidade de materiais de luz, lugares para guardar cenários, e um lugar específico para o teatro infantil?

(DM) - A Ecovilla co-participa ativamente viabilizando as produções em suas empreitadas na casa. É um apoio total de toda equipe, que vai para além do suporte em pessoal, mas com aspectos técnicos, comunicação e acessibilidade.

(HB) - Vocês têm uma política de mediação cultural voltada para as crianças? Como ela funciona e quais são os objetivos principais dessa mediação?

(DM) - O complexo Ecovilla tem ações destinadas a formação e atividades extra-curriculares para crianças e jovens. Para além disso existem parcerias realizadas por outros setores do instituto que promovem eventos e ações com essas características. No teatro especificamente alguns dos conteúdos que são filtrados pela Curadoria nós provocamos a oferecerem oficinas e workshops formativos sobre os temas abordados, técnicas teatrais ou linguagens.

(HB) - Existe uma política de acesso e democratização para crianças em situação de vulnerabilidade ou com deficiências? Quais são as iniciativas que vocês implementam para garantir que todas as crianças tenham acesso ao teatro?

(DM) - Toda nossa programação é completamente engajada em democratização e acesso. Em todas as sessões atendemos a grupos e instituições de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social, bem como atendemos a grupos com deficiências, visto que nosso teatro é completamente adaptado e equipado para receber esse público.

(DM) - Para além disso, a programação também trabalha com cota de ingressos gratuitos e preços bem populares.

APÊNDICE 3: Entrevista com Karen Acioly (Referente à Gestão do Centro de Referência Cultura Infância) de fevereiro de 2025.

Karen Acioly é dramaturga, diretora, curadora e pesquisadora, reconhecida como uma das maiores referências no teatro para infância e juventude no Brasil. Formada em Comunicação Social pela UFRJ, com mestrado e doutorado em Educação, Mídias Criativas e Estudos Teatrais pela Sorbonne, publicou mais de 30 peças e livros premiados, entre eles *Tuhu, o menino Villa-Lobos* e *A Excêntrica Família Silva*. Foi fundadora e diretora do Centro de Referência Cultura Infância no Teatro do Jockey e criou o Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens (FIL), que se tornou um dos mais importantes encontros de artes para crianças e jovens do país. Sua trajetória, marcada pela inovação e pelo diálogo entre arte, educação e diversidade cultural, lhe rendeu prêmios como Mambembe, Coca-Cola, Sharp, Zilka Salaberry e FNLIJ, consolidando seu nome como uma das vozes mais potentes da cena cultural contemporânea.

Questionário

Referente à Gestão do Centro de Referência Cultura Infância (Teatro Municipal do Jockey)

Nome: Karen Acioly

Profissão: Dramaturga, autora, encenadora, roteirista, pesquisadora e curadora

Cargo: Dramaturga

1. Processo de Seleção dos Espetáculos

Heder Braga (HB) - Como funcionava o processo de seleção dos espetáculos apresentados no Centro de Referência Cultura Infância?

Karen Acioly (KA) - Em 2001, o então secretário de cultura Arthur da Távola, que tinha uma visão estratégica e inteligente sobre a cultura, me chamou para criar algo para a infância, no Rio de Janeiro, visto que ele não via nenhuma ação mais efetiva

voltada às crianças. Assim, de 2001 a 2003, existiu a Coordenação de teatro infantil do município, que ficava numa mesinha na extinta RioArte.

Nessa coordenação consegui criar - com toda a liberdade - graças ao apoio de Ricardo Macieira (então Presidente da RioArte) e Fabio Ferreira (responsável pelas Artes Cênicas), projetos que integrariam as ações da Cultura Infância à Rede de teatros do Município. Era importante convencer os diretores dos teatros a receber a programação para crianças, pois não havia nada. Nada mesmo. O que fiz; um por um. Lá desenvolvemos diversos projetos, como o “Primeiros Contatos”, que apresentava espetáculos musicais com Choro, Bossa Nova e outras musicalidades brasileiras que, inacreditavelmente, não eram conhecidas pelo público. Também trabalhamos com diversas linguagens do teatro, como o teatro de animação e formas animadas, além de criar um circuito entre os teatros da Rede Municipal de Cultura e inauguramos o projeto Altamente Recomendável Escola, em que os espetáculos circulavam pelos teatros e loas culturais.

Essa diversidade na curadoria foi essencial para o sucesso do projeto. Em 2003, percebi que faltava um espaço, para além da mesa da RioArte, para as ações voltadas à Cultura Infância, que tinham se expandido e comprovado a sua importância. Propus a Miguel Falabella- gerente da Rede de teatros na ocasião- Ricardo Macieira e Fabio Ferreira, que criássemos, no Rio de Janeiro, um espaço cultural voltado para a sensibilização e formação de novos públicos. Sugeri que esse espaço fosse no Teatro do Jockey e que fundássemos um Centro de Referência do Teatro Infantil. (Nessa época cada teatro tinha um diretor artístico, de trajetória reconhecida, que tinha a incumbência de também realizar suas obras nos teatros que dirigiam a fim de garantir público).

Uma vez aceita a proposta, começamos a trazer todas as manifestações artísticas, tanto de safras cariocas quanto brasileiras, que tivessem relevância, seja em seus territórios, seja na diversidade de pesquisas.

Assim nasceu a curadoria do Centro de Referência do Teatro Infantil, rebatizado em 2009 de Centro de Referência Cultura Infância, pelas novidades que trazia de outras linguagens artísticas também. Naquela época, sem internet, fomos

vasculhando e pesquisando os lugares e, aos poucos, ampliamos o projeto para todo o Brasil e, pouco a pouco, para outros países. Criamos um cardápio variado de atividades, incluindo pesquisa de público, oficinas, aulas, residências artísticas e promovíamos teatro a um real no último domingo de cada mês. Com isso, começamos a receber o retorno do público sobre o que ele ainda não conhecia e o olhar atento da imprensa.

Para se ter uma ideia, em 2003, inauguramos o Centro com uma exposição de títeres e marionetes da incrível Magda Modesto, com cenografia de Cica Modesto. Convidamos representantes dos povos de Yawanawá do Acre, para dançarem com a gente e o espetáculo de estreia foi “Bagunça, a ópera Baby”, a primeira ópera criada e pesquisada especialmente para bebês, que tive a alegria de escrever e dirigir, com música de Roberto Bürgel, depois de uma verdadeira imersão do elenco com bebês. A proposta do Centro de Cultura e Infância era justamente trazer o que não era comum, o que não era visto habitualmente.

Aos poucos, fomos formando um público tão engajado que as pessoas passaram a frequentar o Centro de Referência sem saber exatamente o que iriam assistir, confiando que ali encontrariam um lugar de novos imaginários. Foi dessa forma que também nasceu o FIL Festival, que continua existindo até hoje.

(HB) - Quais eram os critérios e as etapas envolvidos na escolha das produções voltadas para a infância?

(KA) - Os critérios eram absolutamente intuitivos, subjetivos, mas traziam como base as pesquisas de linguagens. Eu tinha dirigido durante o período de 1997 a 2000 um grande repertório de musicais no Centro Cultural Light e estava muito em contato com vários artistas pesquisadores. Acompanhava os seus trabalhos de perto e os convidava a participar, a inventar novidades e a desenvolverem suas pesquisas no Centro.

2. Modelo de Operação

(HB) - Desde quando o espaço utilizava o modelo adotado para a seleção de espetáculos infantis?

(KA) - O espaço não seguia nenhum modelo específico para a seleção de espetáculos infantis. O que existia era o meu conhecimento prévio e a interação direta com os artistas. Era um espaço responsável, comprometido com a experiência e a excelência, pois estávamos lidando com formação de público. Eu conhecia, pesquisava e buscava artistas que, na minha visão, tinham muito a oferecer ao público, indo além do mero entretenimento.

Foi assim que passaram por lá mais de 785 espetáculos, além de residências artísticas, cocriações e criações internacionais. Era um espaço verdadeiramente democrático, mas que exigia seriedade no trabalho. Não se apresentavam ali espetáculos puramente comerciais, voltados apenas para fins lucrativos. Os espetáculos selecionados traziam, em sua essência, a premissa da pesquisa e da inovação artística. Passaram por lá artistas tarimbados, outros em início de carreira, mas com grande potencial, como Gregório Duvivier, Leandro Hassum, cias como PeQuod, Artesanal, Cia dos Atores, Sobrevento, La Casa Incierta, Pi Fraus, Udi Grudi, Teatro de Roda, Vento Forte, só para citar algumas dentre muitas outras. Realizamos também ações de articulação política como o I e II Fórum Nacional Cultura Infância, em parceria com o FIL Festival.

(HB) - Houve mudanças significativas nesse processo ao longo da sua gestão?

(KA) - Sim, claro, a chegada de cada novo prefeito e de cada novo secretário de cultura sempre trazia incertezas, exigindo diálogo, adaptabilidade ou, por vezes, intensas – e calorosas – discussões. Essas mudanças também expunham o grau de interesse — ou a falta dele — que o secretário e, por extensão, o prefeito tinham pela Cultura Infância como estratégia de política pública. As vezes tinha orçamento para a programação, às vezes mal tinha para o papel higiênico. Mas o que fica na minha memória é o êxito do projeto, é a alegria em ver o teatro lotado, mesmo com as dificuldades estruturais.

Ao longo dos anos, enfrentamos diferentes gestões, com excelentes parceiros e outros nem tanto. Infelizmente, o Centro de Referência Cultura Infância foi fechado em 2014. Não houve interesse em manter o único espaço dedicado à sensibilização e formação cultural de crianças e jovens na cidade do Rio de Janeiro.

3. Serviços e Suporte Oferecidos

(HB) - Qual o período da sua gestão? De 2003 a 2014.

(HB) - Quais eram os principais serviços e suportes oferecidos às produções selecionadas?

(KA) - Variava segundo cada gestão ou Secretário de Cultura. Em geral havia toda a estrutura de palco, luz e som básicos, funcionários, divulgação e, quando havia orçamento, os espetáculos recebiam cachês. Tinham ações específicas como o dia do 1 real.

(Ex.: infraestrutura, divulgação, apoio técnico, entre outros.)

(HB) - Havia espetáculos destinados ao público adulto em cartaz?

(KA) - Sim, o espaço era integralmente ocupado, assim como a área externa e a biblioteca. Sim, por incrível que pareça, tínhamos também uma biblioteca, exposições e um banco de textos teatrais.

4. Espetáculos em Cartaz

(HB) - Quantos espetáculos voltados para a infância costumavam estar em cartaz ao longo de um ano?

(KA) - Pergunta difícil. Variava. Pelo levantamento que tenho nos catálogos, dá para fazer uma média, mas dependia da safra e de um monte de fatores. Considerando que foram 11 anos e que, no mínimo tivemos 785 espetáculos e a grande maioria era voltada às crianças e aos jovens, podemos ter uma base, mas ainda assim seria improvável ter uma medida super precisa.

(HB) - Havia variação significativa na quantidade dependendo da época do ano?

(KA) - Em geral, o FIL Festival concentrava muito público e era feito em duas edições anuais (uma nacional e outra internacional). Porém tínhamos projeto -escola ao longo do ano letivo, o que nos garantia o público também durante a semana, utilizando o espaço público ao máximo possível. Nossa meta era ocupar o espaço público, o máximo possível, dinamizando-o.

5. Definição de Infância no Teatro

(HB) - Como vocês definiam e entendiam a infância em relação aos espetáculos teatrais?

(KA) - Sendo o mais sucinta possível, pois essa é uma resposta que precisa levar em conta um universo infinito de complexidades, onde todas as partes do todo se reúnem ; a infância é, como diz Larrosa, o lugar onde podemos – e devemos- nos posicionar como aprendizes.

Ela representa um mar de imaginários que, como adultos, muitas vezes já não conseguimos acessar ou compreender plenamente. Para mim, como adulta, a infância é, para além de uma fase, um espaço imaginal afetivo, raiz de uma vida inteira. Lugar de observação e aprendizado, pois as crianças parecem estar profundamente ligadas à vida, à ancestralidade, algo que nós, ao longo do tempo, perdemos e já não conseguimos entender completamente. Busquei, ao longo da história do Centro de Referência Cultura Infância, espetáculos que dialogassem com essas ideias.

(HB) - Quais aspectos eram considerados fundamentais para que uma peça fosse adequada e interessante para o público infantil?

(KA) - O possível interesse das crianças pela pesquisa e premissa do artista/espetáculo. Raras foram as vezes que nos decepcionamos. Muitas apostas eram feitas nesse sentido. Também acompanhávamos diversos processos criativos, oferecendo espaço de ensaios e, quando pediam, até dávamos nossas opiniões.

6. Diversidade de Temas e Estilos

(HB) - Qual era a importância da diversidade de temas e estilos nos espetáculos infantis apresentados?

(KA) - Uma das grandes alegrias de dirigir um espaço cultural é poder oferecer um cardápio variado de atrações. Os temas e características das produções eram amplos, alinhados à curiosidade e à imaginação de uma criança, especialmente quando ela estava sendo apresentada a algo pela primeira vez.

O cuidado com a forma como essas propostas eram trabalhadas era fundamental. Como se tratava de um centro de cultura, era possível acompanhar o processo criativo de grande parte dos espetáculos apresentados. Alguns deles, no entanto, eram escolhidos como apostas, experimentações que testavam novas possibilidades. Assim, o espaço se tornou um verdadeiro laboratório artístico, onde a experimentação era uma das premissas fundamentais da curadoria.

(HB) - Havia uma busca por variedade para atender a diferentes faixas etárias e interesses?

(KA) - Sim, totalmente, amplamente, irrestritamente.

7. Impacto Cultural e Educacional

(HB) - Na sua visão, como o teatro infantil apresentado no teatro contribuiu para o desenvolvimento cultural e educacional das crianças?

(KA) - O teatro para crianças, adolescentes e jovens — não uso mais o termo teatro infantil — de qualidade é, sem dúvida, uma contribuição essencial ao desenvolvimento cultural e educacional das crianças. Não se pode separar uma coisa da outra, pois, quando é um teatro de qualidade, ele trabalha nos imaginários, ressoa em afeto, comove e oferece uma experiência estética, individual e coletiva, para além do pedagógico.

Trata-se de uma -fundamental- introdução ao mundo, esse mundo injusto dos adultos, mas também uma possibilidade de elaborar e ressignificar essa realidade tão difícil. Por isso, é claro, uma coisa não está desvinculada da outra. Deveria ser obrigatório, por exemplo, que as crianças tivessem imersão e acesso ao teatro, tanto nas escolas quanto em espaços fora delas.

(HB) - Poderia compartilhar exemplos de impactos positivos testemunhados durante sua gestão?

(KA) - Na minha pesquisa de doutorado “ A poética dos imaginários do FIL Festival: a polifonia dos sentidos”, ainda em andamento, faço um levantamento das memórias dos públicos que vivenciaram as experiências do FIL Festival ao longo de seus 22 anos de história, sendo que 11 desses anos ocorreram no Centro de Referência Cultura Infância.

Uma das mães que frequentaram o festival durante esse período - Maria MacDowel, mãe de Tito e Mila- relatou que participar das atividades realizadas no FIL Festival / Centro de Referência Cultura Infância, foi fundamental para a experiência de sua família. Segundo ela, essas vivências contribuíram diretamente para a criação de seus filhos, que frequentavam e frequentam até hoje o FIL Festival, que é, por sua vez, um Filhote do Centro de Referência Cultura Infância.

Receber esse depoimento foi, para mim, uma grande emoção. E essa é apenas uma das muitas – e complexas- contribuições no tempo e nos espaços.

8. Desafios na Administração

(HB) - Quais foram os maiores desafios enfrentados ao administrar o Centro de Referência Cultura Infância?

(KA) - Eu, felizmente, não administrava o espaço; fui responsável por dar a ideia, fundá-lo criativamente e por conceber e dirigir sua parte artística. No entanto, a direção artística estava completamente atrelada à capacidade do espaço de receber incentivos públicos. Ao longo desses anos, vivemos de tudo um pouco. Houve Secretários de Cultura, como Arthur da Távola, Ricardo Macieira, Sergio Sá Leitão,

gestores como Fabio Ferreira e Miguel Falabella, que eram abertos ao diálogo e compreendiam profundamente a importância estratégica de sensibilizar e formar novos públicos, enquanto outros — como ainda ocorre hoje — pensavam a arte para crianças como algo de menor relevância e que achavam melhor fechar o centro.

Com cada gestão, surgia um novo diálogo, e sempre era necessário passar por uma etapa de convencimento. Atualmente, sem nenhum espaço público voltado para crianças e jovens, me pergunto se essa questão não reflete, de certa forma, a sociedade em que vivemos. Já passou da hora de termos novos espaços públicos dedicados a crianças e jovens. Vale refletir o que esta por trás disso.

(HB) - Como vocês lidaram com esses desafios para garantir a qualidade e a continuidade das apresentações?

(KA) - No “rebolation”, fizemos parcerias verdadeiras com artistas, companhias, festivais e diversas outras instituições.

Lembro-me muito bem do dia em que nos “propuseram” sair do Centro de Referência, alegando que seria para transferi-lo para outro lugar. Desde o início, tive medo e desconfiança de que aquilo fosse uma estratégia para fechá-lo aos poucos, sem que houvesse grande alarde. Mas nós reagimos. Para evitar o fechamento do Centro de Referência, mobilizamos famílias, escolas parceiras, artistas e realizamos uma manifestação chamada “Abraço”. Foi um momento marcante e emocionante, que reuniu mais de 3.000 pessoas, admiradoras do Centro.

No entanto, essa mobilização certamente incomodou aqueles que queriam encerrá-lo. Como sempre, apareceram os velhos argumentos, como o econômico, dizendo que o aluguel do espaço era caro. Mas trabalhar com cultura não é apenas sobre editais ou lucro. Trata-se de atuar em segmentos que existem para promover sensibilização e formação, não somente para gerar receita. Em qualquer parte do mundo inteligente é assim. Investir na Cultura Infância deveria ser prioridade máxima, basta ver o grau de violência e distopia que vivemos hoje no Rio, no Brasil e no mundo.

Esse discurso de que “é preciso fechar por razões econômicas” é uma falácia, pois os investimentos costumam ser direcionados aonde a política pública considera mais

rentável, sob uma perspectiva puramente neoliberal. Hoje, enfrentamos ainda o desafio do marketing, que muitas vezes dita prioridades.

9. Patrocínios e Apoio Financeiro

(HB) - Quais tipos de patrocínios ou apoios financeiros o teatro recebia para viabilizar os espetáculos infantis?

(KA) - Não se tratava de patrocínio. Dependendo do Secretário de Cultura, havia uma verba anual destinada à programação. Alguns secretários, no entanto, mantinham apenas a estrutura do espaço, como limpeza e funcionários administrativos, sem destinar recursos para a programação. Em certos anos, chegavam até mesmo a reduzir o número de funcionários.

Alguns espetáculos traziam seus próprios patrocínios, o que era muito positivo, pois permitia atingir um público maior. Assim, não havia uma verba direta para patrocínio, mas existia uma verba do Centro destinada à programação.

(HB) - Esses patrocínios influenciavam na seleção dos espetáculos?

(KA) - Não se aplica.

10. Mudanças nos Temas Abordados

(HB) - Durante sua gestão, houve mudanças significativas nos temas abordados pelos espetáculos infantis?

(KA) - Não se aplica, pois as crianças que entravam por lá tinham temas sempre variados, de acordo com o que pesquisavam.

(HB) - Quais temas emergentes começaram a ganhar espaço e como foram incorporados?

(KA) - Não se aplica.

11. Infraestrutura do Teatro

(HB) - Como a estrutura do espaço apoiava a produção de espetáculos infantis?

(KA) - Está na resposta 9.

(HB) - Havia disponibilidade de materiais técnicos, armazenamento de cenários e espaços dedicados exclusivamente ao teatro infantil?

(KA) - Sim, os espetáculos infantis eram prioritários para o espaço.

12. Mediação Cultural para Crianças

(HB) - O teatro possuía uma política de mediação cultural voltada para crianças? Como ela funcionava e quais eram os principais objetivos dessa iniciativa?

(KA) - Naturalmente. Todos os projetos altamente recomendável escola, bate-papos, alguns antes outros após os espetáculos; uma infinidade de ações voltadas para a mediação, sem ser intromissão -ou condução- dos imaginários.

13. Acesso e Democratização

(HB) - Existia uma política de acesso para crianças em situação de vulnerabilidade social ou com deficiências? Quais iniciativas foram implementadas para garantir que todas as crianças tivessem acesso ao teatro?

(KA) - O Teatro do Jóquei era uma espécie de galpão modular, com rampa na entrada e possibilidade de acessibilidade para a sala de espetáculos, o que sempre garantiu um espaço inclusivo. Nunca tivemos problemas relacionados a isso. Pelo contrário, realizávamos muitas sessões destinadas à Escola de Surdos e ao Teatro Benjamin Constant. A gente recebia todo o mundo; O Teatro do Jockey/ Centro de Referência Cultura e Infância, não impunha nenhum tipo de restrição em relação à

programação. Todas as iniciativas eram pensadas para garantir o acesso de todos, incluindo ações como o “Dia do 1 Real”.

14. Pós gestão

(HB) - Após sua saída da gestão do Centro de Referência, você realizou algum projeto voltado para as infâncias que tinha relação com as ideias presentes no teatro do Jockey?

(KA) - O Centro de Referência Cultura Infância surgiu de uma ideia que nasceu na minha cabeça e que virou realização. Por isso, onde quer que eu vá, levo essas ideias, teorias e práticas comigo. O FIL Festival, que hoje completa 22 anos, continua a aprimorar essas ideias. Todos os textos que escrevo também. Todas as peças que dirijo bordam essas costuras. Porque essa é uma ideia para sempre em transformação. Levo esse patrimônio imaterial comigo, pois descobri que o lugar, no fundo, também somos nós.

(HB) - Você sabe informar como se deu o fechamento do centro de referência do Teatro do Jockey?

(KA) - Sei sim. Estávamos lá: eu, Fabiano Boechat (administrador), Gregório Tavares (produtor) e a fotógrafa Andrea Nestrea, quando, de repente, pessoas que nunca vi na vida -enviadas pelo então Secretário de Cultura e seu assistente direto- começaram a chegar para desmontar o teatro, que ainda pulsava de tão vivo que estava. Começaram a tirar as cadeiras e a remover todo o equipamento de luz, de som, como se nada daquilo importasse. Tudo foi desmontado. A memória dos textos, exposições, o banco de textos, o arquivo que havíamos construído, tudo. E tudo foi levado para um lugar que nunca descobrimos qual. Assistimos o palco ficar completamente nu, como se estivesse sofrendo uma violência espiritual. Choramos. Depois, quando ninguém estava mais lá, nos despedimos e agradecemos a honra de ter vivido tantas coisas lindas e inesquecíveis por lá. Um dia essa cena vai virar teatro ou mesmo literatura.

APÊNDICE 4: Entrevista com Lidiane Marques (Gestora do Teatro Clara Nunes) de outubro de 2024

QUANTO VALE O TEATRO PARA A INFÂNCIA?

Lidy Marx é administradora e gestora cultural do Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro, um dos mais tradicionais teatros de shopping da cidade do Rio de Janeiro.

Nome: Lidiane Marques

Profissão: Administradora

Cargo: Gestora de Teatro

Instituição/ Teatro: Teatro Clara Nunes

Heder Braga (HB) - Como funciona o processo de seleção dos espetáculos que serão apresentados no seu espaço teatral? Poderia descrever os critérios e as etapas envolvidas na seleção?

Lidiane Marques (LM) - Então, aqui no Clara Nunes o nosso processo é bem simples. As pessoas entram em contato com a gente ou por telefone ou por e-mail, encaminham o projeto e eu como curadora vou olhar o projeto e entrar em contato com a produção para fazer outras perguntas. Primeira, se ele tem patrocínio, se não tem patrocínio, se é uma produção independente, quem é o elenco, a história e por aí vai. Vou destrinchar o projeto e aí depois eu vou selecionar para saber se ele vai estar com a gente ou não. Então, o primeiro passo é através do e-mail ou do telefone encaminhando o projeto. Detalhe, tem que ser projeto completo. As pessoas hoje estão mandando qualquer coisa. Quanto mais informação histórico do projeto, melhor.

Diferença entre curadoria e programador

(HB) - Desde quando o seu teatro adota esse modelo de operação para selecionar espetáculos voltados para a infância?

(HB) - Houve mudanças significativas nesse processo ao longo do tempo?

(LM) - desde que eu entrei, em janeiro agora fazem oito anos que eu estou à frente do teatro Clara Nunes, administrando o teatro, hoje considerada a maior casa de teatro infantil do Rio de Janeiro, então a gente tem feito um trabalho positivo, principalmente nessa área da infância, principalmente para o público infantil, enfim, que é o nosso maior público hoje, é o público infantil, e esse processo de seleção eu adotei quando eu entrei, porque eu acho que é assim que funciona, tem que selecionar através do projeto, não por conhecimento da produção, mas por importância pelo projeto, pela cultura, entendendo o que que é, o que que está falando, muitas vezes a gente coloca o projeto aqui que não tem ninguém famoso, ou não tem um produtor que é meu amigo, ou conhecido. Mas simplesmente porque é um projeto muito bom que chegou e a gente tenta investir junto.

(HB) - Quais são os principais serviços e suporte que vocês oferecem às produções selecionadas? Inclui aspectos como infraestrutura, divulgação, apoio técnico, entre outros?

(LM) - Então, aqui no teatro a gente ajuda muito na divulgação e por ser produtora eu acabo me envolvendo em todas as produções e divulgações dos espetáculos que aqui estão. Então acabo fazendo uma consultoria. Eu sento com o produtor, eu vou entender junto com ele qual a logística do projeto dele, qual o público-alvo, porque tem muita gente que tem um projeto ótimo mas o projeto não é para essa casa. O Teatro Clara Nunes é uma casa grande. A gente trabalha com grandes produções infantis. Então tem gente com um espetáculo que é para um espaço menor, que não vai ter um alcance de público. Não que o espetáculo seja ruim, não. O espetáculo é maravilhoso, é digno de prêmio, vai ser indicado a prêmio, mas é para uma casa, mas curte uma casa que tem uma formação de público mais cultural, que é. É que

valoriza esse tipo de peça. Aqui já é uma coisa mais comercial. A gente também faz muita coisa cultural mas é um cultural com cunho comercial. É um bom musical que é cultural mas ele tem um cunho comercial porque a gente precisa encher a casa. E assim são 750 pessoas uma casa considerada considerada a nível grande no Rio de Janeiro na Zona Sul a gente é a segunda maior perdendo só por casa grande uma diferença de 150 lugares sendo que eles não têm cultura de infantil então a maior casa infantil. Então a gente precisa continuar agradando esse nosso público a gente já conhece quem é nosso público a gente já sabe que o público gosta de assistir. Então o primeiro passo é sentar com a produção e eu tento me envolver até na arte porque muita gente vem para cá com uma visão não é com a visão mas muita gente não conhece o público do teatro e quer estar no teatro. Então a maior a mais a coisa mais importante que tem é sentar de frente com a de quem administra. O teatro e conhece sabe que funciona o que não funciona. Então acaba que esse apoio de fechar promoção fecha nesse site não fecha nesse fecha essa ação fecha essa promoção. Isso tudo é feito em conjunto entre a casa e a produção.

(HB) - Que aspectos vocês consideram fundamentais para que um espetáculo seja adequado e interessante para o público infantil?

(LM) - Então, eu acho que a infância, os espetáculos teatrais são extremamente importantes para a infância, porque o espetáculo teatral, ele vem junto à educação, tá? O entretenimento, ele anda junto com a educação. E não entretenimento gratuito, que é ficar ali no tablet vendo qualquer coisa só para entreter e passar o tempo. Mas o teatro em si, sendo uma fonte de arte tradicional, milenar, né? Então, a gente tem esse grau de importância. E o que a gente faz aqui é sempre procurar espetáculos que tenham uma mensagem, que você vai assistir, a criança vem assistir e ela não sai de lá pior do que ela entrou ou vazia. Ela sempre vai ter uma lição, vai ter uma mensagem vinda daquele espetáculo, porque indiretamente, através do entretenimento e do lúdico, a gente consegue educar.

((HB) - Vocês buscam uma variedade específica de conteúdos para atender a diferentes faixas etárias e interesses?

(LM) - Então agradar todo mundo. Tendo uma mensagem positiva importante, a gente tenta agradar todo mundo. Então a diversidade aqui é muito importante. A gente faz desde o show de Beatles até DPA. A gente faz show até peças que não tem equipe, que são diálogos. Então a gente tenta o máximo trabalhar todos os públicos e até para acostumar a criança, o nosso público, a todos os estilos de teatro também.

(HB) - Você pode compartilhar exemplos de impactos positivos que já testemunhou?

(LM) - Então essa sete aqui para mim é mais ou menos igual a cinco. Eu acho que a importância como teatro infantil contra o desenvolvimento cultural e educacional da criança é a mesma coisa que eu te falei na pergunta cinco. Eu acho que é associando educação com entretenimento se você através do lúdico de entretenimento você vai assistir um espetáculo tem uma mensagem positiva automaticamente você acaba educando de forma lúdica a criança você acaba trabalhando um tema para a criança dentro de um espetáculo tem muito espetáculo que ele traz mensagem descovadente entendeu de de higiene importante ou cuidar do seu amigo importante ou estudar importante de forma indireta sempre acaba passando uma mensagem positiva então ele vai associar a educação a educação e o aprendizado.

(HB) - Como vocês lidam com esses desafios para garantir a continuidade e a qualidade das apresentações?

(LM) - Então, o maior desafio é conseguir trazer boas pautas, conseguir fechar boas pautas, porque tem que ter uma avaliação muito criteriosa, porque tem muita coisa ruim no mercado, tem muita produção que está fofocada em ganhar dinheiro, montando espetáculos de qualquer jeito, e vem com um projeto bonito para nós, faz

um bom design, e quando você vai ver o espetáculo em cartaz, ele não é nada daquilo que foi apresentado. Então, o desafio é cada vez acertar mais nas escolhas.

(HB) - Quais tipos de patrocínios e apoios financeiros o seu espaço teatral recebe para a realização dos espetáculos voltados para a infância? Esses patrocínios influenciam na seleção dos espetáculos?

(LM) - Nenhum. A gente não tem nenhum tipo de patrocínio e nem incentivo. Aqui 100% do dinheiro que entra na casa para abastecer a subsistência do teatro é através de ingresso vendido. Hoje 100% da casa, o Teatro Clara Nunes, se sustenta através de ingresso vendido. A gente não tem nenhum apoio e nenhum patrocinador.

(HB) Houve mudanças na escolha dos espetáculos para a infância nos últimos tempos com a entrada de novos temas? Como ocorreu essa mudança e quais temas novos estão sendo abordados?

(LM) - Houve bastante, hoje a gente tem uma demanda muito grande dos filmes da Disney as adaptações da Disney as crianças o que elas querem ver na tela elas querem ver no teatro também por exemplo, antigamente é o teatro infantil em cima de livros clássicos ainda tem mas hoje quando a gente põe um clássico se ele não for muito bem adaptado com uma linguagem moderna a gente não atinge o público que a gente quer de encher a casa a gente acaba atingindo 20% da casa os pais são jovens né quem tá tendo filho hoje são jovens então esses pais eles estão conectados também eles estão entregando tablet as crianças de hoje diferente da minha época nasceram com tablet na mão então a criança também quer ver o personagem dela que ela assiste no tablet por exemplo um mundo bita, mundo bita é um produto voltado para internet. Internet ele lota todas as vezes que a gente faz a apresentação do mundo bita aqui no teatro eu tenho casa lotada porque porque ele tem um público dele de internet que estão acostumados a serem criados com ele porque hoje os produtos de internet eles viraram uma babá eletrônica a criança tá chorando tá inquieta os pais logo dão celular ou tablet e coloca no youtube para

assistir esse tipo de vídeo e eu tenho alguns cases assim maravilhosos tem personagens que eu não conhecia e que eu trouxe para o teatro e tive assim sessões lotadas esgotadas com sessões extras como foi o show do mussa eu não conhecia o mussa quando a gente trouxe o mussa a gente fez quatro sessões porque eu não entendi o tão grandioso esse personagem era para as crianças porque ele é muito famoso na internet como não é o meu mundo eu não o conhecia eu recebi um projeto avaliei o projeto e coloquei na casa a gente fez quatro sessões. Esgotadas de um personagem que é famoso na internet. Então hoje em dia com a entrada do digital na vida das crianças mudou muito o critério de escolha de espetáculo principalmente para essa casa em específico que eu administro que é uma casa de porte grande.

(HB) - Como a estrutura do seu espaço teatral apoia a produção de espetáculos infantis? Há disponibilidade de materiais de luz, lugares para guardar cenários, e um lugar específico para o teatro infantil?

(LM) - Então, a gente apoia ajudando, a gente ajuda na montagem de som, de luz, todo equipamento que tem na casa, o nosso rider, ele é disponibilizado e oferecido para produção, acaba que a produção faz só o complemento de coisas específicas que ela precisa, a gente ajuda na divulgação, a gente tem alguns canais fixos nossos, de redes sociais, de sites que a gente já divulga, isso já é um apoio de rádio, de tudo, então, contrarregagem, a gente tem aqui onde guarda cenário, a gente tem uma estrutura de camarim, o teatro é muito bem equipado para receber produções grandes, então a gente tem todo aqui um amparato de equipe, de som, de luz, contrarregagem da casa, bilheteria, limpeza, então, tudo isso que tem na casa, a gente disponibiliza para a produção estar utilizando.

(HB) - Existe uma política de acesso e democratização para crianças em situação de vulnerabilidade ou com deficiências? Quais são as iniciativas que vocês implementam para garantir que todas as crianças tenham acesso ao teatro?

(LM) - O teatro, ele como é um teatro particular e sem nenhum tipo de incentivo a gente não tem que fazer nenhuma contrapartida para a lei, tá? A gente não precisa fazer acessibilidade, nada. Mas a gente recebe muitos espetáculos que têm lei de incentivo e que precisam fazer. Então a gente acaba aderindo junto à produção à contrapartida. Por exemplo, a gente fez o diário de Pilar. O diário de Pilar, ele veio com a lei de incentivo. Então ele tinha uma cota de 10% da capacidade para ONGs que eram gratuidades. A gente apoiou, a gente cedeu junto porque o teatro é parceiro da produção e ele é sócio da produção quando essa está aqui dentro. Ele ganha sobre a bilheteria, então a sociedade. Então a gente entra junto entendendo que essa contrapartida. A contrapartida é importante e a gente oferece junto essa contrapartida social para a gratuidade a gente coloca o balcão cotas populares com valores bem mais barato valores assim barato mesmo assim de 20 reais. Então a gente consegue fazer como a gente é grande a gente consegue ainda ter espaços dentro do teatro como balcão e tal que a gente tem valores mais barato para ter mais ainda acessibilidade.

APÊNDICE 5: Entrevista com Veríssimo Junior (fundador do Teatro da Laje) em julho de 2024.

A entrevista que se segue foi realizada com Veríssimo Junior, figura proeminente no cenário teatral carioca e fundador do Teatro da Laje, uma iniciativa que se destacou por sua relevância sociocultural na periferia do Rio de Janeiro. Como diretor e idealizador do projeto, Veríssimo desenvolveu um trabalho significativo no campo das artes cênicas, com especial atenção à formação de público e ao teatro voltado para a infância, contribuindo para a democratização do acesso à cultura em áreas tradicionalmente menos privilegiadas da cidade.

O Teatro da Laje, localizado no bairro da Penha, estabeleceu-se como um importante polo cultural fora do eixo Centro-Zona Sul do Rio de Janeiro, desafiando a lógica centralizada dos equipamentos culturais da cidade. A iniciativa ganhou reconhecimento do meio artístico, sendo inclusive indicada ao prestigioso Prêmio Shell de Teatro em 2016, evidenciando a qualidade e a relevância de sua produção artística. Situado na Vila Cruzeiro, o espaço manteve suas atividades até 2022, quando encerrou seus trabalhos após a saída de seu fundador.

A entrevista que se apresenta a seguir constitui parte fundamental da presente pesquisa de doutorado, oferecendo importantes reflexões sobre as práticas teatrais voltadas para a infância em contextos periféricos. Por meio deste depoimento, é possível compreender as especificidades, desafios e conquistas de um projeto que se propôs a transformar realidades através da arte, contribuindo significativamente para o debate sobre a democratização do teatro e sua função social na contemporaneidade.

Heder Braga (HB) - E o nosso áudio, eu acho que vai dar pra ouvir bem, deixa eu ver aqui. A ideia, a princípio, era tentar perguntar pra ti como é que era a tua relação, como é que acontece o Teatro da Laje, como é que ele surge. Acho que esse é um bom caminho pra gente começar o nosso papo.

Verrissimo Junior (VJ) - Tá, bom, assim, eu acho que eu te falei, né, que o Teatro da Laje encerrou suas atividades, né. Agora, ele nasceu como desdobramento, como ampliação das ações que eu desenvolvia, que eu desenvolvo, né, até hoje na escola, né. Conjuração de fatores que fez surgir o grupo Teatro da Laje, né. A primeira, quer dizer, não necessariamente nessa ordem, vou colocar a primeira, mas não é necessariamente nessa ordem, ou talvez seja, é o seguinte: eu não fui da educação para o teatro, né, eu fiz o caminho inverso, eu fui do teatro para a educação, né. E a minha inadequação àquele espaço tão normativo, tão disciplinador, tão jesuítico, né, mais jesuítico do que quem tá lá pensa e gostaria que fosse, né, aquele espaço que tem uma estrutura colonial absurda, né, com todos os defeitos e nenhuma das qualidades do colonialismo, né — porque Anchieta, pelo menos, se deu ao trabalho de aprender a língua dos povos originários, né, a escola, infelizmente, nem isso, né. Trabalha com a mesma lógica de civilizar, de converter e etc. e tal, só muda os nomes, né: ao invés de falar de ganhar alma, de dotar de alma, de batizar, de não sei o que mais, ela fala de conscientizar, de fazer elevação cultural, mas a lógica é tão violenta quanto.

E aí eu fiquei muito incomodado, né, com aquele lugar, né. Comecei a me sentir muito incomodado, ao mesmo tempo que eu via, assim, muita potência surgindo, né, durante as aulas, né.

(HB) - Isso era por volta de que ano, assim, mais ou menos?

(VJ) - 1999, foi quando eu entrei na rede municipal. Então, assim, eu via muita, muita, muita potência, né, muita, e que eu pensei: cara, isso não pode ficar desperdiçado, né, isso não pode se encerrar aqui, né.

E aí eu disse: não dá, não vou ficar aqui me debatendo feito um passarinho na gaiola, querendo sair daqui, eu vou sair daqui, né.

E aí foi quando, simbolicamente falando, eu pulei o muro da escola e fiz uma chamada pra uma audição pra formar um grupo de teatro, né.

Bom, e foi daí que essa... Foi uma das razões, né, da criação do grupo. A outra razão foi uma demanda expressa de maneira não explícita, não formulada,

né, dos adolescentes, que era com quem eu trabalhava — os pré-adolescentes e adolescentes.

Essa, como é que se diz, essa demanda, né, acontecia de várias formas. Acontecia quando... como se diz... só um minutinho que o travesseiro caiu aqui atrás. Acontecia quando os garotos e as garotas fugiam das outras aulas pra ficar um pouco mais na aula de teatro, mentiam, diziam que o professor de matemática, de geografia, de não sei o quê e tal, tinha faltado e se podiam ficar na minha aula. Eu dizia: bom, melhor tu ficar aqui do que ficar por aí zanzando pela escola e levando bronca da diretora.

E aí depois, quando eu via, chegava a carcereira, a agente educadora...

(HB) - É?

(VJ) - É, perguntando o que é que o garoto tava fazendo ali, que o professor tava na sala. Eu falei: mano, tu não falou que o professor tinha faltado, cara? Ó, deixa ele ficar porque ele falou que não.

Isso se expressava com... essa demanda se expressava com alunos vindo no contraturno — pra quem era de manhã, vinha à tarde pra ter um pouco mais de aula de teatro, e vice-versa.

(HB) - Maravilha. Ou seja, a galera, ao seu modo, de maneira informal, já praticava escola em horário integral, né?

(VJ) - Sim. Então, assim, se expressava dessa maneira, se expressava através de coisas como quando eu ia entrar em sala, né, depois da aula de um determinado professor, a galera praticamente enxotava o professor da sala: "acabou, agora é teatro, agora é o Verrissimo" e tal.

Então, eu fiz uma leitura disso, né, e aí isso me encorajou mais ainda a fazer, a pular esse muro da escola, né.

Bom. Então, nasceu assim, né.

E aí, assim... isso, eu entrei em 1999, né. Isso tudo é a pré-história do grupo. O grupo propriamente nasceu em 2003, né. Depois de muitos embates, depois de

muitas caras feias da direção, dos outros professores, de muita acusação de que eu tava desencaminhando o exame, de que eu tava, enfim, né, tornando os alunos indisciplinados e aquelas coisas.

Aí eu disse: bom, então...

(HB) - O teatro surge, por exemplo, nessa condição do lugar escolar e tal. Mas você já pensava, quando você construiu, quatro anos depois, o Teatro da Laje, ele já tinha esse caráter de pensar ou de produzir coisas voltadas pra juventude, pra infância? Ou também tinha um caráter, um pouco, de pensar um teatro mais adulto, fora da escola?

(VJ) - Não. A ideia era... assim, eu brinco, né, dizendo que eu, dentro da escola, parecia uma tênia sólida.

É, assim, porque, pelo menos, é o que eu aprendi lá no ensino fundamental, né: que a tênia sólida, solitária, né, ela crava os dentes nos intestinos, fica sugando a energia, deixando as vitaminas, as energias e tudo mais, e deixa só o bagaço pra pessoa, né.

Então, eu me comportei como uma tênia sólida: eu suguei, peguei, me aproveitei de toda a institucionalidade, toda a autoridade que minha condição de professor, e de integrante daquela instituição, me dava, né, e fui pra vida levando isso de bom, mas fugindo ao máximo de qualquer enquadramento pela escola, pela CRE, pela SME e tudo mais.

E, desde então — aí respondendo mais diretamente à tua pergunta —, desde então, eu me imaginava, eu pensava, falava nesse cotidiano.

Então, assim, durante muito tempo, a maioria dos espetáculos do Grupo Teatro da Laje nasceram na escola, germinaram na escola, mas conseguiram seu pleno desenvolvimento fora, no Grupo Teatro da Laje.

O primeiro projeto que a gente tentou elaborar, tentou desenvolver, foi justamente uma adaptação, uma livre adaptação do *Romeu e Julieta*, do Shakespeare. Hoje em dia — eu vou ser modesto aqui, bastante modesto...

Mas... Ninguém tinha pensado nisso: nessa releitura, nesse paralelo entre a briga entre as famílias rivais da cidade de Verona e as disputas entre facções do tráfico de drogas.

Então nós, ao invés da família dos Capuletos e da família dos Montecchios, nós criamos o Morro dos Capuletos e o Morro dos Montecchios, e por aí vai. Tanto é que, muito inspirado — ou depois, a posteriori —, como é que se diz, sustentado teoricamente pelo Peter Brook, eu, usando as palavras dele, falei que não me interessava a história de amor de Romeu e Julieta.

Não me interessava a poesia que emanava das sarjetas de Verona. Não me interessava a poesia que emanava das batalhas da Verona medieval. Não, é a poesia que emanava das batalhas dentro da qual o amor de Romeu e Julieta é uma coisa menor, sim.

Então a gente, quando fez o espetáculo, mudou o nome. Era inspirado em Shakespeare, tinha passagens no texto, poucas passagens, mas o nome era, ao invés de *Romeu e Julieta*, era *Montéquios, Capuletos e Nós*.

(HB) - E deixa eu te perguntar: como é que você vê o Teatro da Lagem, esse movimento que você fez, como uma possível renovação de linguagem com base nisso que você falou — desconstruir um clássico, repensar um clássico? De alguma forma você repensa uma linguagem dentro desse teatro pra infância e juventude, trazendo temas mais tabus e também impondo ali um tom, um ritmo, uma voz periférica. Contar um pouco desse universo? Como é que você compreende essa importância e como essa renovação pra ti é importante nesse lugar? Você comentou um pouco sobre, mas você tinha esse intuito de pensar essa linguagem nesse teatro, dentro desse lugar, questionar essas tensões, tabus, assim, trazendo os temas mais universais da sua realidade, da comunidade?

(VJ) - Sim, mas assim, nos primórdios, nos dois primeiros espetáculos do grupo Teatro da Lagem, que foram *Tieta - o ônibus que Jorge Amado nunca imaginou* e depois *Montequios e Capuletos e Nós*. *Tieta* foi um recuo estratégico nesse projeto

de montar o *Montequios e Capuletos e Nós* e era muito audacioso pra gente na época. A gente resolveu fazer uma comédia de costumes, dos costumes locais. Na época não existia, como é que se diz, van, nem Kombi, nem mototáxi; tinha uma linha de ônibus, uma única linha de ônibus que subia, era a única que subia o morro, né? Que era a linha 01 Penha e, por razões controversas — já ouvi várias razões pra isso —, recebeu da população local o apelido de *Tieta*. Oh! É, alguns atribuem o apelido às cores berrantes do ônibus, iguais às roupas da personagem da Betty Faria na novela. Outros diziam que era porque, tal qual a personagem que era uma prostituta, né, e aí tem algo de inegavelmente machista, né, e tudo mais, mas... Porque, tal qual a prostituta, o *Tieta* saía pegando todo mundo, né? Pegando todo mundo, quase ninguém pagava passagem, era uma escarra danada. E aí a gente resolveu fazer esse recuo estratégico pra acumular forças e montou o *Tieta*, né? É... Mas peraí, fala de novo a pergunta, porque eu acho que eu tô...

(HB) - Não, no sentido de como o *Tieta* era um momento, né? Ou é, você vê a renovação de linguagem, assim, proposta?

(VJ) - Ah, sim! Pois é. Então, nesses dois espetáculos, tanto o *Tieta* quanto o *Montequios e Capuletos e Nós*, o projeto teatral que eu tinha em mente, ele apenas se insinuava, né? Ele apenas se insinuava. E muita coisa nasceu dali, né? Mas por necessidade, né, do que por estética — depois virou uma estética. Eu lembro de uma frase do Hamilton Vaz Pereira, sempre foi uma inspiração pra mim, né? Hamilton e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, né, pela maneira como eles se organizavam. E quem fez essa comparação não fui nem eu, né? Foi o Marcos Faustini quem notou um paralelo. Mas assim, essa maneira de produzir, de criar dramaturgia, e muitas outras coisas, nasceram mais da necessidade. É, do que por opção estética.

Então, por exemplo, a dramaturgia que alguns chamam de dramaturgia participativa, dramaturgia simultânea, dramaturgia colaborativa, e etc e tal, no nosso caso surgiu da dificuldade que a galera tinha na leitura e na escrita, né? Porque é uma das maldades que o sistema educacional faz com os jovens de origem popular, né? Eles são vistos dentro da escola como os estranhos, né? Eu sempre digo: querido, a gente tem que entender o seguinte — os estranhos do território somos nós, né? Nós somos uma nave espacial pousada aqui de onde a gente não sabe nem pra dizer "leve-me

ao seu líder", como diz o Cortella, né? Então, disso resulta que esses alunos já entram na escola reprovados.

Já entram na escola reprovados, né? Hum... Né? E confiando no... aquele... como é... O segredo da encenação teatral... Como é aquele francês? Esqueci o nome dele... que escreveu *A Linguagem da Encenação Teatral*. Eu me esqueci o nome...

Então, assim, né, ele fala que a luz no teatro inicialmente não surgiu com função estética nenhuma. Hum...

Surgiu para iluminar, né?

(HB) - Que fossem vistos, né?

(VJ) - Exatamente! Exatamente! Depois foi se descobrindo uma função estética pra luz e tal. Então, a gente colocava pra dividir o que era palco do que era coxia, uma rotunda lá no fundo.

(HB) - Uau, nossa!

(VJ) - E era somente pra isso. Mas, aos poucos, foram surgindo jogos, jogos, propostas dos atores que foram dando uma função estética, teatral. Aquela cortina, como o de aparecer por cima da cortina e desaparecer, aparecer pelo lado, fazer jogos e entrar em cena por baixo do pano. E aí a gente então disse: bom, bacana, né? Hum, hum...

(HB) - Deixa eu perguntar, desculpa te interromper. Assim, como é que vocês produziam os espetáculos? Vocês tinham... Era uma colaboração? Você já falou que tinha um caráter colaborativo, mas tinha em algum momento algum financiamento público, algum dinheiro da escola, algum investimento privado mesmo? Não?

(VJ) - Assim, a escola só cedia o espaço. As primeiras produções eram produzidas, né? Eram feitas com o apoio da comunidade mesmo. Desde a autorização dos pais para que a garotada participasse, até mesmo doação direta. Eu lembro que a gente fez uma incursão pela favela, né? Fez uma intervenção — eu acho que é esse o nome que dão. Pintamos a cara de branco, pegamos uma zabumba e saímos percorrendo as ruas da Vila Cruzeiro e fazendo uma brincadeira. A gente chegava

para as pessoas... Na verdade foi no trajeto que essa brincadeira surgiu. A gente chegava, fazia uma coisa assim meio arlequinesca, meio, “Senhores moradores, nós somos o grupo...” Na época a gente nem ainda se chamava Grupo Teatro da Laje, a gente se chamava Grupo de Teatro Outras Faces. Um nome, cara, eterno, que infelizmente a gente se livrou dele.

Hum, “nós somos o Grupo de Teatro Outras Faces, estamos aqui pedindo sua colaboração para montarmos nosso primeiro espetáculo.”

E aí uma deixa, foto, e todo mundo fazia uma imagem fixa com a mão assim estendida, né, esperando que alguém pingasse algum. E aí, quando as pessoas botavam dinheiro, a gente falava: “Qual é o seu nome?”

Aí a pessoa falava: “Maria.”

Então a gente: “Então, toca o forró da Maria! É a Maria, é a Maria!” Ou, se a pessoa não desse, a gente saía todo mundo assim, com a coluna triste, com a coluna curvada para baixo e fazendo a... E, cara, a gente ganhou muita coisa: ganhou dinheiro, ganhou ovo, ganhou lata de leite, ganhou macarrão.

E aí, com o dinheiro, a gente comprou algumas coisas que precisava. Com o que a gente ganhou de mercadoria, a gente fez bingo, né?

E assim nasceu, como se diz... como é que é?

O Tieta... Já o Montechi, os Capuletos e Nós...

Foi dinheiro do meu bolso, né? Dinheiro do meu salário mesmo de professor, para comprar a rotunda.

Fizemos o que eu vi alguém uma vez chamar, muito apropriadamente e de maneira muito interessante, de chá de figurino, né? Já que tem chá de casa nova, chá de não sei o quê...

A gente fez chá de figurino pela velha vitória: cada um traz alguma coisa de casa que achava que servia para algum personagem. Fazíamos uma roda, jogávamos tudo no meio e depois íamos pegando peça por peça: “Essa peça de roupa lembra algum dos personagens? Serve para algum personagem?” — “Ah, sim, serve para o personagem de fulano.”

Se não servisse para nada, a gente deixava de lado.

E assim, a gente foi produzindo.

(HB) - Ah, que maravilha. Você chegava a ter financiamento público ou edital em algum momento?

(VJ) - Aí, quando foi 2004, 2005, o Ministério da Cultura, na gestão do Gil e Juca, lançou o programa Cultura Viva.

E dentro do programa, o Prêmio Cultura Viva. Uma coisa muito inovadora. E assim, de uma democratização da produção cultural do país absolutamente inovadora, eu diria única até hoje. Que era permitir, inclusive, que grupos informais pudessem se inscrever e ganhar o prêmio, caso ganhassem o prêmio, mas com a condição de só receber o dinheiro quando se formalizassem.

(HB) - Ah, que maravilha.

(VJ) - E aí, nós concorremos, ganhamos. Eram três categorias, eu acho. Nós ganhamos na categoria, acho que de tecnologia sociocultural, se eu não me engano. Ficamos em terceiro lugar e aí recebemos 30 mil, né? Eu lembro que, na época, a gente brincava com... Você é pernambucano ou não, né?

(HB) - Não, eu sou paraense.

(VJ) - Ah, você é paraense.

(HB) - Mas sou amigo de Wellington, pernambucano. Wellington mandou até abraço para você, disse que ia estar contigo.

(VJ) - Então, eu até falei... Com o pessoal: digo, olha, lá em Pernambuco as classes populares falam de dinheiro macho e dinheiro fêmea. Dinheiro fêmea é aquele que a gente não sabe como, mas rende, se produz. As pessoas falam: “Cara, o dinheiro de fulano é dinheiro fêmea, é fecundo.” E o cara: “O meu dinheiro é macho, porra,

não dá pra nada, né?” Não serve pra nada. Aí eu falei pro pessoal: “Olha, esse dinheiro vai ter que ser dinheiro fêmea, né?” A gente ia ter 30 mil. Nas condições em que a gente tava, caralho, era dinheiro pra caralho!

Mas se a gente for olhar a realidade da produção teatral...

(HB) - Não dá nada.

(VJ) - Não é nada, né?

Mas nós compramos alguns equipamentos, compramos uma caixa de som, por exemplo. Outro exemplo de algo que surgiu por falta de opção e terminou virando uma descoberta, né?

A gente não tinha ainda essa caixa de som, não tínhamos ganhado o dinheiro, e a gente queria um som mecânico, botar um funk lá, uma coisa assim.

Mas não tinha. Aí eu tinha uma zabumba, né? E tinha uma atriz que era, ainda hoje é, uma percussionista maravilhosa. E ela marcava tudo na zabumba.

Então ela, em cena, tocava zabumba. E aí terminou que essas coisas viraram uma opção, viraram uma descoberta estética a ponto de terem que ser incorporadas.

Mesmo depois que a gente teve a caixa de som, a gente já não queria mais: a gente queria zabumba, né?

Quando a gente foi fazer uma apresentação no Sérgio Porto, nós tínhamos as coxias, as pernas das coxias, tudo para fazer ocultação e revelação, entrada e saída de cena.

Mas a gente disse: “Não, agora a gente quer a cortina, porque a gente já fez todo o jogo com a cortina.”

Então foi isso.

Aí, depois disso, a gente ganhou outros prêmios, ganhamos o prêmio Más Cultura para os Territórios da Paz, do Ministério, um programa que era conjunto do Ministério da Justiça com o Ministério da Cultura.

(HB) - Massa.

(VJ) - E foi assim.

(HB) - E você acha que depois que vocês começaram a acontecer, a se tornar um pouco mais populares nesse sentido, conseguiram ter uma visibilidade? Vocês acham que, de alguma forma, a crítica, os prêmios — não os prêmios financeiros, mas os prêmios de teatro — conseguiram dar uma olhada especial ou estiveram próximos do Teatro da Laje, desse movimento, para que pudesse de alguma forma dar visibilidade, dar voz?

(VJ) - Ah, sim. Então, essa tua pergunta se conecta com aquela em que você perguntou como é que vocês foram elaborando uma linguagem, né?

E aí eu vou te pedir permissão para dar uma pequena marcha ré.

(HB) - Claro.

(VJ) - E lembrar o que eu tava dizendo.

A princípio, aquele teatro que a gente queria fazer apenas se insinuava naquelas duas primeiras montagens, que foram o Tietá e o Montecchios, os Capuletos e Nós

A liberdade para o improviso, a dramaturgia feita pelo próprio ator, ou feita lado a lado com os atores, e muito movida por aquela necessidade. E, nesse período, ninguém olhava pra gente.

Pouquíssimas pessoas de teatro olhavam pra gente.

Nós éramos motivo, éramos objeto de curiosidade antropológica, sociológica, projeto social...

O pessoal do Criança Esperança foi visitar a gente e a gente não ganhou, não foi contemplado, porque a gente tratou o pessoal mal pra caralho.

Assim, a gente não tratou mal, mas a gente foi devidamente, corretamente arrogante com eles.

Porque...

Assim, as madames que faziam a seleção dos projetos ficavam na plateia enquanto a apresentação rolava pra elas, fazendo crochê. Quando, depois das cenas em que tinham os confrontos, os tiroteios e etc... É, né, depois elas vieram conversar com a gente e aí falaram: "É, o espetáculo é bem catártico, né?". Aí, tinha uma garota lá que eu notava que ela estava constrangidíssima no meio daquelas mulheres lá. Constrangidíssima. Eu disse: "Não, eu acho que catártico é você se livrar, se purgar de alguma coisa ruim. Mas eu não vejo nada de ruim que as pessoas aqui, que a garota daí tenha que se livrar, purgar, não." Mas o espetáculo está mais pra um espetáculo brestiano, que eu sabia que elas não sabiam o que era. Mas a menina sabia. Ela falou: "Ah, sim, que faz um distanciamento, né, e tal, aquela coisa toda." Eu falava: "Exatamente, por aí." Dei uma piscada de olho pra ela. E a gente não entrou... Mas, é... por que que eu tava falando mesmo isso?

(HB) - Sobre o olhar da crítica e do povo depois.

(VJ) - Então, era isso. E eram, assim, as pessoas da universidade, de vários cursos, menos os de teatro, né, mas o teatro não olhava pra gente, né? Assim, pouquíssimas pessoas começaram a olhar, e aí é quando eu faço a conexão com a tua pergunta sobre a elaboração da linguagem, né? Quando nós montamos o espetáculo, que aí sim, né, fez o grupo aparecer no cenário teatral da cidade, né, colocou o grupo, digamos assim, deu uma centralidade, vamos dizer assim, né, ao grupo. E foi um espetáculo que o nome foi sugerido até por Geraldinho Carneiro, né, o poeta, que foi "A viagem da Vila Cruzeiro a Canaã de Ipanema numa página do Facebook". Aí eu expliquei mais o nome: eu queria fazer uma brincadeira, um jogo com... como é que se diz? Com os títulos dos poemas de Gregório de Matos Guerra, né, que são títulos enormes, até que a garotada fala: "Pelo amor de Deus, não deixa mais o Verrissimo botar nome nas peças, porque a gente sabe nem falar até o fim o nome todo." Gente, mas é ótimo. De maneira inconsciente, o que a gente fazia, o que apenas se insinuava nos outros tratados, aí virou o nosso projeto teatral. A gente discutia a questão do direito à cidade, a gente discutia a questão da idealização das praias como o lugar democrático onde a cidade se encontra. A gente colocava isso em questão, mas assim, de maneira muito anárquica, de maneira muito jocosa, muito debochada, sem raiva, sem denúncia, mas com muita ironia. Então, por exemplo, no fim do espetáculo, depois de serem barrados, depois da trupe que ia pra praia num

dia de sábado de verão e não encontrava, percorria a orla do Rio de Janeiro inteira e nunca conseguiam se fixar numa praia, porque era uma praia... E muita gente fala: "Que espetáculo premonitório", quando ouviram a música do Chico, "Caravana", se não me engano. "Você já viu como parece com uma peça?" E agora, depois, com a PEC da privatização das praias...

(HB) - Super atual.

(VJ) - Então, o espetáculo tinha mais jogo entre os atores do que propriamente representação. Basta ver que os personagens não tinham nome.

Ah, muito bem.

Os atores mais jogavam entre eles e meio que convidavam a plateia a jogar também.

Daí nasceu a comparação com as duplas. Aí sim, o pessoal de teatro...

(HB) - A crítica começou a escrever, os prêmios...

(VJ) - Exatamente. O pessoal começou a olhar pra gente. O povo de teatro começou a olhar pra gente. E aí foi quando eles começaram a chegar.

(HB) - Vocês tiveram um Shell, né?

(VJ) - Não, fomos indicados.

(HB) - Indicado em qual categoria? Você lembra?

(VJ) - Na categoria... aí, gente, como é que era? Revelação.

(HB) - Alguma coisa nesse sentido.

(VJ) - Eu acho que era isso.

(HB) - Você falou, por exemplo, desse lugar de ocupar os espaços, de vocês na Zona Sul. Eu lembro que eu vi em algum lugar, em algum momento, que vocês tiveram apresentações, uma temporada pequena no Teatro Tablado. Não...

(VJ) - Não foi no Tablado. Foi no Maria Clara Machado.

(HB) - É, verdade. Ali na Gávea, né? No Planetário. E como é que foi a recepção do público para o espetáculo? Porque, de modo geral, vocês praticavam o espetáculo na Vila Cruzeiro, ali na Dicró, também, em algum momento, na Arena. E aí, estar na Zona Sul, eu não sei se foi o primeiro momento de vocês, mas vocês percebiam algum tipo de diferença? Em qual momento que o grupo esteve lá? Já era esse grupo estourado para a crítica, para o teatro? Como é que foi essa recepção teatral, do teu ponto de vista?

(VJ) - Isso é motivo, assim, de uma tese de doutorado toda.

(HB) - Imagino.

(VJ) - É uma pergunta muito boa, porque, assim, a galera toda, né, adorou, né? Ampliasse o espaço, o espaço de circulação do espetáculo, mas, ao mesmo tempo, sentia, todos nós sentíamos muita falta, né, da plateia da Vila Cruzeiro. Muita falta mesmo, porque, é... eu costumo dizer — não sei se outros gostaram — de se apresentar pra aquela plateia, né, porque assim, a distinção entre quem tava no palco e quem tava na plateia acontecia só ali, naquele momento do ato artístico. Mas ela era precedida e sucedida de relações... vamos dizer assim, de relações prévias e posteriores. E assim, a galera que tava no palco, a galera que tava na plateia, eram parças, eram, como a galera chama, eram faixas, né, que é como a galera da favela chama: "meu faixa", "meu cria" e tal, né? Casca de bala...

(HB) - Casca de bala agora.

(VJ) - Casca de bala e tal. Então, assim, a galera compartilhava a mesma sala de aula, compartilhava o mesmo time de futebol, compartilhava a mesma barbearia e por aí vai. E a plateia não se contentava, diante disso, em ser apenas plateia. Era... Eu brinco dizendo que o espetáculo parecia um programa do Raul Gil, né? Todo mundo participando, todo mundo gritando e não sei o quê. Então, assim, era muito, né? Assim, a gente... Eu também brinco dizendo que o grupo Teatralage não tinha plateia, tinha torcida organizada, né? Vamos dizer assim. E aí, quando a gente foi pra Gávea... Puta que pariu, foi assim uma decepção enorme: a frieza, os bons modos da classe média. E eu lembro, inclusive, de um episódio que foi muito marcante pra mim, né? Divertidamente marcante, divertidamente e também

tristemente, né, porque assim: a plateia, ela tinha um papel tão ativo, né, tão presente, que ela forçou a gente a criar marcas no espetáculo. Então, por exemplo, tinham garotos e garotas que iam ver a peça vinte vezes, né? Iam ver a peça vinte vezes, e aí decoravam a fala dos atores, ó... né? E em alguns momentos, éééééé, Before the Actnaire falou, a galera falava em coro qual ia ser a fala. De modo que, a partir daqui, os atores que falavam aquela fala paravam, olhavam pra plateia, a plateia falava e aí a galera seguia.

(HB) - Ó, aqui, maravilha! Quase um coro.

(VJ) - É, exatamente! Exatamente, exatamente, era um coro, exatamente isso. E teve um episódio que foi muito interessante, que foi o seguinte: a galera fazia, a galera ia para a praia de Kombi, né, e a Kombi era uma Kombi bem artesanal, né. Três atores ficavam de quatro, como se fossem os bancos da Kombi, mas eram bancos ricos, né, faziam caras e bocas, riam, cantavam as músicas, né, eram atores fazendo banco. Era um jogo, era um jogo. Como eu disse, era tudo um jogo, né.

E aí a galera começava a cantar músicas, a gente soltava aquele som daquelas buzinas customizadas. Não sei se você conhece, mas as Kombis que circundam pela favela, né...

(HB) - Sim, tem algumas que fazem alguns bordões e tal.

(VJ) - Isso, exatamente. E a gente usou aquilo como um dos recursos para veicular o texto.

(HB) - Ah, que maravilha.

(VJ) - Isso, exatamente. A gente soltava aquelas buzinas customizadas — não sei se você conhece, mas as Kombis que circundam pela favela — e outros criados por nós, né. "Tá chegando quem faltava para o cartão postal ficar completo", não sei o quê e tal e coisa, tudo muito debochado, muito irônico.

E aí é o seguinte: tinha um momento em que a galera cantava, e uma das músicas que a galera cantava era:

"Rema, rema, rema, remador, vou botar no cu do cobrador.

Se o cobrador for vigarista, vou botar no cu do motorista.

Se o motorista for legal, vou botar no de quem tiver sentado."

Só que isso era para dentro da cena.

(HB) - Aham.

(VJ) - Né, era os atores se zoando em cena. Só que, para nossa surpresa, como isso era um jogo, um chiste, uma brincadeira muito da juventude, né, para nossa surpresa, a plateia de jovens, na hora que o pessoal cantou isso, inteira levantou. E, é, caralho, aquilo, assim, invadiu, porque foi tão impactante que aquilo invadiu a cena. E aí os atores impactaram, e, quando foi de outra vez, aconteceu a mesma coisa. A partir dali, a galera já não falava isso só para dentro da cena, falava para fora.

(HB) - Aham.

(VJ) - Falava para a plateia: "Vou botar no quê? Pé sentado!"

(HB) - E aí a plateia interagia.

(VJ) - Exatamente! E aí, quando a gente foi apresentar no Maria Clara Machado, na hora que cantaram isso, eu lembro que eu estava operando a luz. Você conhece, né, o teatro Maria Clara Machado?

(HB) - Sim, na arena, sim, na arena, viu?

(VJ) - Oi?

(HB) - Estava em semi-arena?

(VJ) - É, exatamente! E a cabine de luz e de som fica bem encostada à última fila da plateia, né. E tinha quem estava ali — eram garotos e garotas de um grupo de teatro, o grupo do Borel, da Casa Branca, do Morro da Formiga... não lembro muito bem, mas de um dos morros da Tijuca.

(HB) - Aham.

(VJ) - E eram jovens. E aí, quando o pessoal cantou isso, "como se quem estivesse sentado", eu vi esses jovens indo levantar. Mas, quando olharam, estavam aquelas

petustas senhoras da burguesia da Gávea, sem entender nada e sentadas. E eu vi um outro jovem segurar no braço do outro e falar: "Não levanta, pelo amor de Deus." E era exatamente o que a galera queria. A gente não tinha resposta, porque a gente não ia ver o Cruzeiro. E aí eu lembro que, no fim do espetáculo, algum ator falou: "Porra, Veríssimo, o pessoal daqui nem levantou! O pessoal aqui gosta de tomar no cu, né? Muita merda pra ver."

(HB) - Que ano?

(VJ) - Aí, já na última apresentação, quando tinha uma galera de classe média, mas que acompanhava o grupo — tinha uma relação de muito carinho, muito amor pelo grupo e tudo mais —, aí entrou na onda, cantava as músicas, levantou nessa hora.

(HB) - Que maravilha.

(VJ) - Aí sim. Mas teve um choque cultural. Grande, assim.

(HB) - E como é que vocês faziam o processo de divulgação de vocês? Eu acho que na Vila Cruzeiro tem uma relação de divulgação diferente com essa divulgação mais regular do teatro carioca, assim. Vocês também adotaram essa prática de assessoria de imprensa e tal, ou usaram um método mais convencional de redes sociais, de panfleto na rua e tal?

(VJ) - É, assim, a gente fez guerrilha, como o pessoal fala, né, guerrilha teatral, guerrilha cultural. Primeiro, aconteceu o seguinte: antes da estreia da viagem da Vila Cruzeiro, na Arena de Crô, a gente já tinha estreado o espetáculo, né, mas a gente fez na Arena de Crô um fim de semana depois da apresentação da Regina Duarte, com um espetáculo.

(HB) - Valentino? Hã? Tinha... era aquela... era aviador, né, alguma coisa assim?

(VJ) - Não, era um tal de Raimunda, Raimunda.

(HB) - Ih, acho que não lembro.

(VJ) - É, uma coisa horrorosa. E ela, pra piorar, quando terminou o espetáculo, perguntou se a plateia tinha entendido tudo, se queria que ela explicasse alguma coisa.

E por aí vai. E aí a gente disse: "Porra, estamos fodidos, né, cara?", assim, porque o espetáculo dela já tinha uma mídia, que era ela, né. A classe média da Penha, a classe média provinciana da Penha, ia toda para ver Regina Duarte de perto, aquelas coisas.

E a gente disse: "Putá que pariu, estamos fudidos, cara. Vai ser um fiasco se a gente não colocar pelo menos a mesma quantidade." E aí ela caiu nessa besteira de perguntar se a gente tinha entendido tudo.

Aí eu levantei a mão. Alguém queria falar, comentar, fazer alguma pergunta. Aí eu levantei a mão. Aí eu disse: "Olha, Regina, parabéns."

(HB) - Um moço gentil, um moço gentil.

(VJ) - Exatamente. Parabéns. Mas antes de te fazer a pergunta, eu queria avisar aqui para as pessoas: elas botaram o microfone à disposição. Isso é uma maravilha. Antes de te fazer a pergunta, eu queria avisar que, na semana que vem, um grupo daqui, do território, de pessoas nascidas e criadas aqui, estará se apresentando com o espetáculo *A Viagem da Viagem*. Fiz propaganda, aproveitei. Aí depois eu fiz uma pergunta em desvio lá. Eu acho que foi, não lembro muito bem. Me parece que eu perguntei quanto tempo você levou entre televisão e a retomada do teatro. Uma besteira dessa. Eu nem entendi a sua resposta. E aí ela se viu na obrigação de reforçar a propaganda. Ó! Ah, muito bom. Olha, não esqueçam de vir assistir ao espetáculo aí do pessoal daqui, do território. E aí a gente disse: agora, bicho, vamos para a guerrilha.

E eu, assim, né, me movi por um pensamento que é o seguinte: você ter, né, um milhão de amigos no Instagram... Na época era Facebook.

(HB) - Aham.

(VJ) - Facebook e Orkut. Sim, né? Tanto é que, inicialmente, o espetáculo se chamava *A Viagem do Vila Cruzeiro a Canaã de Ipanema*, numa página do Orkut. Né? E mudou quando a gente estava fazendo uma apresentação no Chapéu Mangueira.

(HB) - Aham.

(VJ) - Né? E o Orkut já estava virando uma cidade fantasma.

(HB) - Estava obsoleto.

(VJ) - Estava todo mundo... Oi?

(HB) - Estava ficando obsoleto.

(VJ) - Exatamente. Estava todo mundo migrando para o Facebook. Aí, quando o ator dava o texto, né, o que ele falava: "Foto para o Orkut", aí uma criança que estava bem na frente do palco deu uma vaia: "Orkut, Orkut, sai daí, rapaz! Agora o negócio é Facebook."

E a gente riu pra caralho e disse: ó, está na hora de mudar, né, de atualizar. Então, a gente entendeu o seguinte: eu falei para o pessoal o seguinte: não adianta nada você ter um milhão de amigos no Facebook. Isso não quer dizer nada.

(HB) - Né? E isso não se desdobrar na vida fora do Facebook.

(VJ) - Então, é o seguinte: a gente ficava ali mandando divulgação para todas as pessoas que estavam nas nossas listas do Facebook. Todos, todos, todos. E era uma trabalhadeira do cão, porque a gente mandava com o mesmo texto, mas personalizado: "Fulano..."

(HB) - Aham.

(VJ) - Já estava lá. Mas, ao mesmo tempo, a gente foi para a escola. Fui para a escola e dizia: "Olha, gente, é o seguinte..." E apelamos para o sentimento de pertencimento, o sentimento de ser cria.

A gente dizia: "Olha, próxima sexta ou próximo sábado — não lembro muito bem — um grupo de teatro formado aqui, pelos crias, atores maravilhosos, que botariam qualquer postinho desses da Malhação no chinelo, se não fosse a estrutura racista que a gente tem."

Porque tinha isso, né? Assim, eu me dei conta. Muito fortemente.

(HB) - Muito fortemente ainda, né?

(VJ) - Muito. Não, e eu me dei conta de como a maioria dos atores era negra. A gente não fez isso de maneira proposital, na época isso nem estava tão posto de forma forte, mas eu me dei conta quando a gente foi se apresentar na Escola Britânica, da Urca.

Caralho, quando eu olhei para o palco, só tinha um branco e todos pretos, e quando...

(HB) - Ah, agora é o inverso, né?

(VJ) - Exatamente. Então, aí eu apelei e falei: "Ó, se você quiser ir, você paga meia."

Mas aí eu peço para você... Sim, tinha mais isso: o espetáculo dela era como contrapartida social. O espetáculo da Regina Duarte era de graça.

(HB) - Sim.

(VJ) - E o da gente era pago, porque a Arena exigia um percentual lá.

(HB) - Sim.

(VJ) - Então, você coloca o seu nome aqui, você ganha meia, mas, por favor, não deixe de ir, porque senão você vai estar tirando a vaga de alguém, não sei o quê.

Sim.

Prestigiou-se, caralho. Louco!

Bicho, pela primeira vez a Arena teve que abrir o mezanino, que nunca tinha sido usado. Pela primeira vez.

(HB) - Que maravilha, né?

(VJ) - O mezanino teve que ser aberto. E era gente saindo pelo ladrão. E todos naquela bursinha dionisíaca, né? E por aí vai.

Então, assim, junto com o Ito, a gente fez divulgação nas rádios comunitárias, nas rádios locais, circulamos pela favela, falando, anotando o nome...

E a gente deu nisso, né?

(HB) - Guerrilha mesmo, né?

(VJ) - Guerrilha. Guerrilha mesmo.

(HB) - Tem uma outra... Você teve esse momento que você teve essa fala da Regina, na qual ela te deu voz e tal. E tem outro momento de uma fala sua que

é muito importante, que foi na Fundação Progresso, no evento onde você fala da importância da representatividade do teatro periférico, do teatro da laje. Como é que você enxerga a visibilidade ainda desses teatros fora desse eixo Zona Sul-Centro, hoje em dia, mesmo depois de todas essas lutas? De conquistas, dentro do mercado carioca, do teatro carioca?

(VJ) - Infelizmente, assim, eu sou, quer dizer, eu sou pessimista, e a realidade é péssima também, né? Porque o sopro de renovação do teatro, né, tava vindo dali, né? Mas o fato é que quem hegemoniza a cena, a cidade, não tava, nem tava preparada, nem queria estar preparada pra aquilo, né?

E aí, é aquilo que eu chamo, né, parafraseando os 30 anos gloriosos, né, que os economistas — o termo que os economistas usam pra se referir aos anos de desenvolvimento, de crescimento, à criação do estado de bem-estar social da Europa — eu chamo o período de meados, por fim da década de 80 até os anos 2010, dos 30 gloriosos da periferia carioca.

Não só do teatro, mas de várias manifestações culturais, que é mais diferente das outras manifestações, né? Como a música e tudo mais, no teatro, né, aconteceram coisas que me dão um nojinho até hoje e me fez largar o teatro, né? Assim, largar qualquer ilusão que a gente, né, me fez, que a gente vai conseguir dialogar com esse pessoal que hegemoniza.

Rompeu. Me fez romper, de uma vez por todas, com essa dicotomia periferia-centro, né, porque o que predominava, e ainda hoje predomina, é a ideia de que a periferia é um lugar de passagem em direção ao centro, ao invés de ser vista como um outro centro, né?

Porque, assim, qual é a relação, né? Exatamente. Que exigem uma cena, né, com a gente, e nós pagamos um preço muito mais caro do que outros grupos vindos da periferia. Você vai me permitir não ficar citando nomes aqui, né, pra não ficar deselegante, é que a gente não consegue, não conseguimos, nós não nos submetemos a isso, porque a relação era, digamos assim, o extrativismo.

A relação vampiresca se deu com a gente de duas formas. Uma era esse pessoal que hegemoniza a cena e que é mais ligado à academia, mais ligado à universidade, fazendo o mesmo movimento, só que embasado por um discurso de teatro contemporâneo, de não sei o que mais lá, mas fez o mesmo movimento de expansão e reprodução do capital.

Quanto no sentido de capital financeiro — teve gente que a gente convidava pra editar a gente, "vai lá, até a Vila Cruzeiro, vai ver", aí a gente lá, vai à Arena de Pró e tal, aquela coisa toda — e que falava: "Ah, sim, um dia a gente vai" e tal.

Mas, quando a gente ganhou o que na época era o programa de fomento, agora é FOCA, né? Quando a gente ganhou, e a gente ganhou uma grana legal, ganhou 500 mil, descobriu também da Vila Cruzeiro rápido, né?

E pegou, desorganizou. Desorganizando todas as nossas redes, desorganizando toda a linguagem que a gente havia construído, desprezando para criar a sua, né? Uma postura colonialista, uma postura arrogante, e eu fui idiota de deixar isso acontecer.

A outra forma de ataque, né, de rapinagem, é chamar a gente quando precisavam mostrar que tinham representatividade, quando precisavam mostrar que eram uma síntese da cidade, né?

E, lamentavelmente, eu, ainda bem, tenho um senso crítico suficiente para não entrar numa de dizer: "Ah, esquerda e direita é tudo a mesma merda." Não, eu sou de esquerda.

Eu continuo sendo, e muito mais do que esses que se dizem de um teatro não comercial, não sei o que mais lá, mas os dois cometiam a mesma calhordice com a gente.

Porque a outra era ter essa representatividade, né?

Eu lembro que, em 2013, né?

(HB) - Uhum.

(VJ) - Um movimento, mas um movimento Reage Artista, né?

E isso aqui, como os caras fizeram aquilo, né?

A cidade já não era mais a mesma.

E aí, todo mundo começou a perguntar: "Que artista que reage? Da Glória pra lá? Ué, cadê o pessoal da periferia aqui? Cadê o pessoal das favelas? Cadê?"

E aí, a galera endoidou, né?

E saiu catando, assim.

Quem era? E eu, uma vez, eu lembro que fui numa dessas reuniões, e aí, quando pediram pra gente se apresentar, eu falei:

"Veríssimo Júnior, do Grupo Teatro da Laje, da Vila Cruzeiro, que faz residência artística na Arena de Troll."

Nossa Senhora, quase que me transformaram, assim... Sabe aqueles indígenas que eram capturados pelos europeus e fatiotados?

(HB) - Uhum.

(VJ) - É, treinados pra tocar piano... Mesma coisa que fazem hoje com os moleques, né? Enfatiotados num bloco pra tocar violino, sabe assim? Mesma coisa, né? Então, quase que me levantam, assim, enfiam uma estaca em mim e me fizeram, né, assim... Os representantes da periferia, que, ah, finalmente a gente tem um, ninguém pode mais falar.

Então, eram esses dois tipos de tentativa de repressão. Não só do capital financeiro, não só em busca da grana que a gente ganhou, mas também do capital cultural, né? De valorização do capital cultural, do capital simbólico, né? Das outras formas de capital que existem.

Então, assim, a relação da gente foi muito ruim.

Agora, acredite se quiser, né, a gente teve uma relação excelente com as duas pontas: tanto com outros grupos de periferia — alguns, de alguns, nós fomos padrinhos, né? — que iam fazer oficinas, convivências com a gente, como com a ponta de cima da pirâmide.

Me refiro a atores globais, a pessoas...

Que nunca se aproximaram da gente de maneira desrespeitosa, né? Eu não digo globais necessariamente, mas pessoas já posicionadas. Eu falo, por exemplo, de Hamilton Vasco Pereira, falo de Suely Franco, falo de Débora Bloch, falo de Brita Moraes, né? Pessoas que sempre nos prestigiaram, né? Mas sem essa postura extrativista, né? Com respeito, por admiração de teatro. O Geraldinho Carneiro, né, o Aurélio de Simone.

(HB) - Iluminador, querido.

(VJ) - Exatamente. Então, o problema da gente tá com a meiuca, né? A meiuca foi que, sinceramente...

(HB) - E nessa relação... Nessa relação, por acaso, vocês já tiveram alguma tensão no sentido tanto de espaços culturais que, porventura, não tiveram interesse em recebê-los, ou algum tipo de evento ou produção que vocês também não se sentiram confortáveis em estar, assim, por acharem que eles estavam usufruindo de algo que não fazia muito sentido pra vocês, ou algo assim?

(VJ) - Não, que eu lembre, não. Que eu lembre, não.

(HB) - E uma pergunta: bom, você acha que, em algum momento, o Teatro da Laje retoma? Você acha que é algo definitivo? Você acha que é uma pausa, assim, nesse sentido de tentar organizar as coisas?

(VJ) - Não, não, não. Não, porque é o seguinte: além... porque, assim, a gente teve esse tipo de ataque especulativo de fora.

(HB) - Uhum.

(VJ) - E também de dentro, da favela. Porque, a partir de um certo momento... assim, teve uma crise dentro do grupo, muito por incompreensão minha, né?

E aí o grupo paralisou as atividades em 2013, justamente quando a gente estava, né, bombando, vamos dizer assim.

(HB) - Uhum.

(VJ) - Teve uma crise, foi uma briga generalizada e tal, e aquela formação histórica que tinha compromisso com aquele projeto, porque viu aquele projeto nascer, participou da construção daquele projeto artístico...

E a partir daí, com a projeção do grupo, começou a aparecer um monte de pessoas, de jovens, que via no grupo apenas uma oportunidade de ascensão social.

(HB) - Sim.

(VJ) - Né? Não tinha qualquer identificação com o projeto artístico, ideológico, político do grupo. E aí foi quando eu, então, disse assim: "Ó, já foi."

(HB) - Uhum.

(VJ) - Cola essa figurinha no álbum, pra ninguém esquecer. Já tem muita coisa aí sobre o grupo, muita coisa escrita, muita coisa, tem dissertações de mestrado, tem tese de doutorado, tem um monte de coisa aí.

Já cumprimos nosso papel, né?

(HB) - **E isso acontece quando? Assim, quando você acha que é hora de colar figurinha no álbum? Isso antes da pandemia? Depois?**

(VJ) - Depois, pouco depois da pandemia, né? Um pouco depois da pandemia, eu me afastei, né? Me afastei, deixei que ele tava lá a continuar, mas era tal coisa, né? Assim, a minha condição de professor, né, digamos assim, a minha figura era uma espécie de adulto dentro do grupo. Então, assim, quando a gente ganhou, recentemente, que a gente ganhou em 2022, se eu não me engano, FOCA... foi em 2021, 2022... a gente ganhou o FOCA, mas muito mais pela grife do grupo...

Pelo que as pessoas... pelo mito que se formou... do que pelo que a gente realmente estava fazendo. Mas a minha presença ali ainda era um catalisador, um galvanizador de energias, um adubo, como eu disse. Mas quando eu vi que as coisas estavam tomando rumos que não... não estava dando, eu disse: "Olha, estou saindo, ok? Fique à vontade." Mas aí, com a minha saída, desmoronou. E eu disse assim: "Paciência."

(HB) - **Hoje você, assim, o grupo não tem mais atividades, não existe. Tem a história dele ali, mas você, como artista, profissional de teatro, segue na luta aí dentro das suas possibilidades agora, dentro da escola, né? Você ainda continua como professor de teatro. E como é que se deu, em seus últimos anos, depois desse encerramento das atividades no grupo, além da sua relação com a escola, disciplina? Você tem pensado também em projetos ou em construção de outros pensamentos, assim, para discutir teatro além da escola? Ou você acha que ali já é um trabalho muito potente? É assim?**

(VJ) - Eu... eu continuo. Por enquanto, né, eu estou trabalhando na escola. Fiz uma inflexão na minha carreira pedagógica. Eu trabalhava com o segundo segmento do ensino fundamental, né? A galera do sexto ao nono ano, com idade entre 11 e 15, 16 anos, por aí. E aí, por conta de uma série de questões, eu fui colocado para trabalhar com crianças. Crianças do primeiro segmento, do primeiro ao quinto ano,

ou do primeiro ao sexto, dependendo da escola, porque aí isso aí é uma questão muito burocrática, que não convém desdobrar aqui. Algumas escolas do primeiro segmento incluem o sexto ano no primeiro segmento, né? Chama-se sexto ano experimental. E outras não. Então eu fui trabalhar. E eu fui assim: "Gente, eu vou enlouquecer! Eu vou enlouquecer, porque eu detesto criança!" Meu Deus do céu, coisa horrível de falar, né? Mas... quer dizer, meu Deus do céu, caralho, meu Deus... Cara, foi uma grata surpresa. Foi algo maravilhoso, porque as respostas às provocações vêm muito mais rápido do que entre os adolescentes, né? Para quem tudo é mímico. Compreensível até, né? É como diz uma amiga minha: o mal-estar da civilização, citando Freud, não chegou ali, né? E eu vi coisas assim que eu disse: "Meu Deus do céu!"

Eu lembro que uma vez eu tava com uma turma de segundo ano e, caralho, um azougue da porra, entendeu? Eu disse: "Vamos lá, vamos! O guerrilheiro lá... awe pântok," entendeu? Filmei, dei... inspirador... bom... voa... dois... voltando... melhor... cachaça com pólvora, com um supositório de pimenta, e aí as tartarugas corriam. Falei: "Tartaruga anda devagar, tartaruga anda devagar!" Aí começaram a andar bem devagarzinho. Falei: "Eita, está chegando um bicho que come tartaruga! Tartaruga tem que se esconder dentro da casca, da carapaça!" E aí todos se encolheram. Mas teve um moleque de sete anos, mais ou menos, que fez uma coisa que eu disse: "Caralho!" Ainda tive que registrar, tirei uma foto. Ele pegou a camisa, fez isso aqui assim: cobriu a cabeça, botou, deixou a cabeça para dentro da camisa, pegou os braços, botou para dentro da manga, e ali a tartaruga estava escondida. Eu disse: "Meu Deus do céu!" E fora outras e outras coisas, né?

Assim, eu fui vendo imagens... Sabe assim, quando eu vi outro moleque, coloquei várias peças de figurino lá atrás, da rotunda, nessa escola onde eu trabalhava. Botei várias. Falei assim: "Um de cada vez vai lá e monte um figurino para você."

Caralho, ele tinha um sapato daquele de palhaço, enorme, e ele fez uma ressignificação extraordinária. Ao invés de usar como sapato, ele botou a parte onde se bota o pé na cabeça e ficou uma boina. Caralho! Com muitas e muitas e muitas outras coisas, assim.

E hoje eu digo: eu não quero mais trabalhar com adolescentes, quero trabalhar com essa galera! Então, ultimamente, tem sido isso, né? Tem sido isso.

Projetos fora da escola, eu tenho para quando me aposentar, né? Faltam aí uns cinco anos.

Por enquanto eu estou meio enjoadinho do teatro da cidade, não quero muito papo com esse pessoal. Exceto com esses que eu falei, né? Eu estou meio com uma puta ojeriza. Então eu prefiro estar ali onde esse pessoal nem imagina, né? Nesses lugares que as pessoas nem imaginam que existem.

Eu lembro que teve uma vez que me convidaram para uma reunião do prefeito, do candidato a prefeito, Eduardo Paes, na eleição de 2020. Uma reunião, um encontro dele com os produtores de cultura, os artistas. E me chamaram para ter essa tal de representatividade. Eu disse: "Vocês têm certeza?"

Tá bom, eu vou.

E aí, a primeira coisa que eu disse para o prefeito foi: "Bom, prefeito, eu quero dizer que, como fazedor de cultura, eu tenho muita admiração pelo senhor." E, de fato, eu acho mesmo que ele criou programas, projetos muito interessantes de democratização da cultura, de democratização das verbas. Acho mesmo. Mas como professor, eu lhe odeio.

Ficou assim, aquele cheiro de peido no elevador.

Aí falei, fiz umas falas lá e tal.

Aí, quando foi no fim, o presidente da PTR, o Eduardo Barata, apresentou como pauta reivindicatória a instituição do ensino de teatro nas escolas da rede municipal.

Amor, eu virei uma besta capeta.

Eu disse: "Como é que é? Você, presidente da Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro, não sabe que o teatro é disciplina curricular na rede municipal? Você não sabe que existem 300 loucos abanando as brasas do teatro? Ou descobrindo teatros, melhor dizendo, descobrindo outros fazeres, outros pensares sobre teatro em lugares dessa cidade que você nem sabe que existem? Você sabe onde fica a Urucânia? Não? Pois é, lá tem uma professora de teatro que faz coisas incríveis, incríveis! E você está pedindo? Existe, meu filho!

A sua pauta de reivindicação devia ser: 'abra mais concurso'. Porque são 1.540, sei lá, 40 e poucas escolas e apenas 300 professores de teatro na rede. Se atualize!"

Bom, depois nunca mais me chamaram para reunião nenhuma. Então, assim, eu prefiro muito mais aquele teatro que não tem técnica nenhuma, né? A gente faz afastando as mesas da sala. Enfim, não tem técnica nenhuma, mas tem uma vitalidade ímpar, ímpar! Um tesão de fazer, sabe? Um amadorismo no sentido mais belo e pleno da palavra, né? Ou seja, de amor.

(HB) - Ao teatro.

(VJ) - Exatamente, é o jogo teatral, né? Que é como eu trabalho com eles, né? Aham. Vamos, tirar da cabeça a história de representar. O que a gente vai fazer aqui é jogar, né? É jogo, teatro é jogo, jogo, jogo, jogo, vamos jogar, né? E aí pega um monte de jogos tradicionais e revista com a linguagem do teatro, né? Com os elementos básicos da linguagem, que é o onde, quem e o quê, né? E vamos fazendo. E é, né, é um bagulho. E, é, é. Não faz sentido, né? O caminho não faz sentido nenhum. Agora, assim, eu tenho alguns projetos na época quando eu estiver velhinho, aposentado, que é montar um espetáculo falando dessa relação do teatro com a escola. Eu, como professor de teatro, de como o teatro põe a sua natureza como teatro — não teatro, mas o teatro que eu, a pedagogia do teatro que eu inventei, exatamente, eu construí, que eu também desenvolvi inspirado em pessoas como Maria Lúcia Pupo e muitos outros mais, Ricardo Japiassu — e mostrar como essa pedagogia do teatro e o caráter colonialista, o caráter jesuítico da escola. Então eu penso muito, tenho muita vontade de botar isso em cena, botar isso em cena e, se eu tiver saco, fazer um doutorado aí sobre isso.

(HB) - Ah, vai sim! Isso é incrível, ter um material nesse sentido, falando de alguém com tanta propriedade, que vive isso há muitos anos e que teve experiências como as tuas. É muito importante para a literatura acadêmica, tendo em vista que há muito pouco o olhar mesmo do encenador ou do diretor de arte falando sobre isso. O que se tem, algumas coisas, é alguém da licenciatura, um olhar um pouco mais distanciado, mais envolvido na educação. Você é uma pessoa que tem recursos muito importantes para trazer para a linha acadêmica, para esse respaldo de texto mesmo. Acho que é muito valioso. O Rio de Janeiro é uma máquina potente de talentos, de subjetividades, e ter alguém no seu know-how para tratar disso tem um olhar

muito especial, muito articulado para pensar sobre isso. Acho que é muito valioso mesmo.

(VJ) - Bacana. Aliás, você falou uma palavra aí que é o que eu tenho falado muito. E a gente, a produção cultural da periferia — Marcos Faustino, na verdade, foi o primeiro a falar muito disso e eu assino embaixo — que é de que o primeiro momento em que a periferia apareceu como um novo sujeito, um novo sujeito artístico, foi no sentido de que era o mesmo sentido delimitado, era uma luta, um sentimento... É... Que... na situação... Se acreditou que foi o combate, reunião... Eu acho que isso deve ser mantido, sim, mas eu acho que, e a escola me cutuca o tempo inteiro para isso, é hora de olhar para as subjetividades, é hora de enxergar a luta daqueles sujeitos para terem contorno, terem contorno na sua história, serem vistos como indivíduos, como sujeitos, e não apenas como identidade, como... É ser olhado na sua diversidade.

(HB) - Não como um grupo, como um nicho só, né?

(VJ) - Exatamente, né? Então, assim, isso é uma batalha enorme minha dentro da escola, e aí é uma briga, é da danada, mas, como eu tenho os moleques do meu lado...

(HB) - Né, isso que vale. Verissimo, eu quero muito te agradecer. Assim, eu estou super feliz com os seus depoimentos, sua generosidade. Não sei se você tem mais alguma coisa a acrescentar, que você queira falar, mas eu sou super contemplado com as suas respostas. Eu acho que vai ser uma boa entrevista para refletir, pensar um pouco, escrever muitas coisas legais. Eu acho que você me traz muitos caminhos, e vou ficar atento quando eu tiver que chamá-lo para assistir a defesa, que vai ser boa. Ah, por favor! Vai ser muito importante.

(VJ) - Quero ver. Não, eu quero te agradecer pela oportunidade, pela oportunidade de falar algumas coisas que eu estava querendo falar, né?

(HB) - Aham.

(VJ) - Digamos assim, para alguém que já não tenha ouvido meu chororô, minhas lamentações já, né?

(HB) - Aham.

(VJ) - Para alguém que já não tenha ouvido meu chororô, minhas lamentações já, né? Eu estou feliz, né? Eu estou feliz. Nessas, como diria a Flávia Oliveira, nessas maiorias minorizadas, né? Nessas vozes que não são escutadas e que se fazem, eu acho que isso vai ser uma boa entrevista, né?

Fossem, como teriam a contribuir?

Eu lembro de uma vez, para encerrar aqui o nosso bate-papo com uma frase da qual me orgulho muito, uma frase minha. Eu estava dando, estava fazendo uma palestra para professores, alguma coisa assim, e alguém, quando eu relatei minhas experiências, falou: "Poxa, que lindo você dar voz aos seus alunos." Eu disse: "Olha, não me tome como grosseiro, pelo amor de Deus, eu sei que a fala vem carregada de afeto, de reconhecimento, e fico muito feliz por isso, mas eu não me vejo nesse lugar de quem tem o poder de dar voz a alguém. Eu não sou messias para fazer o mundo falar. Eu não dou voz a ninguém. As vozes estão lá. Eu me dou ouvidos. É outra coisa. Eu me dou ouvidos. É bem diferente do que dar voz, porque falando, a galera está falando ali o tempo inteiro para a gente, o tempo inteiro, falando coisas que se você parar para ouvir, puta que pariu, né? Assim, são coisas impublicáveis, né? Maravilhosas, coisas maravilhosas."

Eu acabei agora de montar um espetáculozinho com alunos do sexto ano, em que, caramba, assim, tem um garoto que eu disse: "Meu Deus do céu, sabe, que caprichoso, que capacidade de improviso, que capacidade de embarcar no jogo."

Sabe, assim, um pouquinho de gente de 11 anos de idade, mas que, nossa senhora, sabe assim...

(HB) - Mas só beleza, só desculpa.

(VJ) - Porra, não, teve hora que ele estava me dirigindo. Quando eu vi, ele estava me dirigindo! Não diretamente, mas ele, quando punha coisas que eu dizia: "Caramba, que maravilha! Vamos por aí, vamos por aí."

(HB) - É isso. Obrigado mesmo, eu estou muito feliz. Desculpa tomar teu tempo, esse cansaço do dia de trabalho, mas foi muito especial.

(VJ) - Não, não, eu estou de férias.

(HB) - Ah, então, estou brincando. Mas, de todo modo, foi muito bom. A gente tem uma hora e trinta e cinco minutos de gravação, e aí eu vou tentar em algum momento ouvir novamente, transcrever algumas coisas para conectar algumas reflexões da tese. E aí, em breve, se Deus quiser, eu penso que em breve, não sei, vou estar defendendo isso. E aí eu vou te convidar, vai ser um prazer, vou avisar sim. Vai ser uma honra, tá bem? Muito obrigado, fique com Deus, um bom descanso. Eu te falei, né, o Wellington tinha mandado um abraço para você, eu te avisei naquela hora.

(VJ) - Falou, falou sim.

(HB) - Então tá, vou avisá-lo quando estiver com ele, tá bem? Então fique com Deus. Muito obrigado, muito obrigado pelo carinho. Forte abraço, a gente vai se encontrar em breve aí, nesses minutos. Valeu, fica com Deus.

(VJ) - Tchau, tchau.

APÊNDICE 6: Entrevista com Juh Galdino e Ayrton Miguel, fundadores do espaço Essência do Palco em outubro de 2024.

Heder Braga (HB) - Como surgiu a companhia "Essência do Palco"? Qual foi o impulso inicial para sua criação e como o cenário de Campo Grande/ Zona Oeste influenciou essa formação?

Quando iniciamos nossa jornada no teatro, nossa formação era quase toda concentrada no eixo Centro-Zona Sul. Passávamos mais horas no transporte do que, de fato, no local de estudo. Esse desafio nos motivou a criar uma perspectiva diferente para quem mora na Zona Oeste e sonha em fazer teatro, oferecendo oportunidades acessíveis e de qualidade, onde os alunos podem estudar e atuar sem enfrentar deslocamentos longos e exaustivos.

Essa situação era especialmente desafiadora, e muitos colegas nossos, na época, não conseguiram dar continuidade aos estudos por não conseguirem conciliar trabalho, estudos e a dedicação que o teatro exigia. Isso era uma dor que compartilhamos profundamente.

Foi nesse contexto que o curso "Essência do Palco" nasceu, em 2014, impulsionado pela carência de teatro e cultura na região de Campo Grande/Zona Oeste, uma área historicamente marcada pela escassez de espaços artísticos acessíveis e fomentados. Esse cenário influenciou profundamente a formação da nossa companhia, que se propôs a atender essa demanda, valorizando a cultura local e aproximando o teatro das comunidades periféricas.

Nossa missão é transformar vidas através do teatro, o curso oferece não apenas a oportunidade de atuar, mas também de promover o desenvolvimento pessoal dos alunos. O objetivo inicial era criar um espaço onde crianças e jovens pudessem se expressar livremente, superar barreiras como timidez e ansiedade, e, sobretudo, redescobrir sua essência.

No início, as aulas eram ministradas em praças, lajes e até mesmo nas casas dos próprios alunos. Posteriormente, passamos a utilizar espaços mais estruturados, como o Teatro Arthur Azevedo. No entanto, à medida que o curso crescia e a demanda por mais tempo para aulas e ensaios aumentava, sentimos a necessidade de ter um espaço próprio. Foi então que decidimos abrir uma sede no centro de Campo Grande, um passo crucial para organizarmos melhor os horários e

proporcionar um ambiente adequado para ensaios e aulas. Esse movimento foi fundamental para fortalecer nossa metodologia e oferecer uma experiência ainda mais completa aos nossos alunos.

2. Modos de produção e organização interna

(HB) - Quais são os modos de produção adotados pela companhia? Como vocês estruturam a escolha dos textos, a seleção do elenco, e a definição dos locais de apresentações? Quem compõe a equipe técnica e qual é o papel de cada integrante no processo?

A definição do elenco ocorre de forma definitiva após a leitura do espetáculo, momento em que analisamos tanto a leitura quanto o desenvolvimento do mesmo nas aulas, além da frequência. Esse processo garante que as escolhas respeitem tanto o potencial individual dos alunos quanto a proposta artística da peça.

A seleção dos locais de apresentação é feita com base na disponibilidade dos teatros da região. A companhia entra em contato diretamente com as administrações desses espaços para agendar as apresentações, garantindo que cada espetáculo seja exibido em um ambiente que valorize o trabalho artístico.

Geralmente, os teatros que mais utilizamos são: Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande; Arena Carioca Abelardo Barbosa, na Pedra de Guaratiba; e Areninha Cultural Hermeto Pascoal, em Bangu.

A equipe técnica desempenha papéis fundamentais para o sucesso das produções. Os diretores e professores Juh Galdino e Ayrton Miguel lideram o processo criativo e pedagógico, sendo responsáveis pela direção, produção e concepção artística dos espetáculos. Juliana Araujo atua como assistente de produção, organizando aspectos logísticos e administrativos. Daniel Costa cuida da parte técnica, operando som e iluminação, enquanto Fernando Silva é responsável pela captação de vídeo e fotografia, registrando os momentos-chave dos ensaios e apresentações.

3. Renovação de linguagem teatral

(HB) - De que forma vocês veem o trabalho de vocês como uma possível renovação da linguagem teatral, principalmente considerando a cultura e a realidade da Zona Oeste? Como a companhia busca desconstruir ou repensar clássicos, e quais influências vocês trazem para esse processo?

Quando montamos clássicos, nossas principais referências são as próprias obras originais. Buscamos ser fiéis aos autores, respeitando a essência de suas criações, especialmente quando a peça não é de nossa autoria. No entanto, acreditamos que a renovação da linguagem teatral passa pela capacidade de dialogar com o público local. Por isso, quando o texto clássico apresenta uma linguagem muito rebuscada, adaptamos ligeiramente a forma de falar, facilitando a compreensão, mas sem comprometer a essência da obra.

Além disso, incorporamos elementos da cultura e da realidade da Zona Oeste em nossas montagens, criando um vínculo mais forte com a comunidade. Um exemplo marcante foi a montagem de *Romeu e Julieta*, na qual nos esforçamos para ser o mais fiéis possível ao texto original, ao mesmo tempo em que trazíamos nossa concepção artística. Nessa produção, colocamos três Romeus e três Julietas em cena, explorando a ideia de que diferentes escolhas poderiam alterar o destino das personagens. Apesar das variações, o desfecho permaneceu o mesmo: a morte trágica de ambos. Essa abordagem inovadora foi bem recebida pelo público, que se envolveu tanto com a narrativa quanto com a reflexão sobre as consequências das escolhas na vida.

Nossa linguagem teatral também é influenciada por métodos de interpretação realista e pelo desejo de trazer à cena a voz da periferia. Procuramos desconstruir a ideia de que o teatro clássico é algo distante ou elitizado, mostrando que ele pode e deve dialogar com as vivências e emoções do público da Zona Oeste. Ao longo desses 10 anos de existência, temos o privilégio de contar com pessoas que começaram a frequentar o teatro assistindo às nossas peças e, até hoje, continuam nos prestigiando. Esse público crescente, ao se multiplicar, contribuirá para que, em breve, o teatro na região seja tão popular quanto em qualquer outro lugar.

4. Temáticas e abordagem no teatro para infância e juventude

(HB) - A companhia aborda temas considerados tabus ou que não são frequentemente explorados no teatro para infância e juventude? Como essa abordagem dialoga com a realidade da Zona O

Na "Essência do Palco", nós buscamos ir além do lúdico e da imaginação. Trabalhamos com temas que raramente são explorados no teatro para infância e juventude aqui da região, como solidão, bullying, desigualdade social, diversidade, saúde mental, lidando com a morte, "saber deixar ir", violência. Um exemplo disso foi o espetáculo *Solidão*, onde esses assuntos foram abordados de forma sensível, permitindo que as crianças e jovens refletissem sobre suas próprias vivências e sentimentos.

Nossa prioridade é dialogar diretamente com os alunos e com o público, oferecendo uma visão ampla de que é possível superar desafios familiares, profissionais e sociais, especialmente no contexto em que vivemos. Queremos mostrar que, mesmo sendo da periferia e, às vezes, sentindo que não pertencemos, podemos encontrar força e identidade em nossas histórias.

Buscamos, em nossas peças, não apenas representar, mas dar voz às lutas e vivências de quem mora aqui, trazendo um sopro de vida e esperança para cada apresentação.

Ao fazer isso, acreditamos que estamos criando mais do que espetáculos; estamos oferecendo um espaço de identificação, pertencimento e transformação. Nosso objetivo é que cada criança e jovem que nos assista se reconheça no palco, sinta-se valorizado e perceba que suas experiências têm relevância e significado. Assim, levamos uma voz periférica ao teatro, contribuindo para uma arte que não só emociona, mas também transforma e conecta.

5. Colaboração e financiamentos

(HB) - A companhia tem um caráter colaborativo? Como essa colaboração ou ausência dela ocorre na prática, e como vocês lidam com questões de

financiamento? Já conseguiram apoio de editais públicos ou financiamento privado?

No momento não temos apoio público e privado. Para levar público aos teatros, além de divulgar de forma convencional, começamos a mesma com muita antecedência e com muita presença nas redes sociais.

6. Reconhecimento crítico e prêmios

(HB) - Após alguns anos de trabalho e a conquista de visibilidade, em algum momento a crítica especializada ou os prêmios teatrais (não necessariamente financeiros) conseguiram destacar o trabalho da companhia? Quais dessas conquistas já foram alcançadas para a companhia?

Já participamos do festival de espetáculo infantil do Tijuca Tênis Clube com a nossa montagem do Pequeno Príncipe, onde fomos indicados a melhor espetáculo e melhor figurino. Além disso, a professora Juh conquistou o prêmio de melhor atriz e melhor espetáculo por seu monólogo “Toda Só” no Festival Moacyr Teixeira de Teatro, e o professor Miguel conquistou o prêmio de melhor espetáculo, tendo atuado como ator, no Festival de Teatro de Santa Cruz com a montagem de Engraçadinha, de Nelson Rodrigues.

7. Circuito de apresentações e recepção em outros espaços culturais

(HB) - A companhia já se apresentou em outras regiões do Rio de Janeiro além de Campo Grande? Como foi a recepção em teatros de outras partes da cidade? Vocês já enfrentaram desafios ao tentar se inserir em espaços culturais que, talvez, não estivessem interessados no tipo de teatro que a companhia produz?

O maior desafio que enfrentamos ao tentar pautar espetáculos em teatros das regiões Centro e Zona Sul é a preferência frequente por companhias já consolidadas ou produções de caráter mais comercial. Essa realidade acaba limitando a

visibilidade de trabalhos que trazem uma voz periférica e dialogam com as vivências da Zona Oeste.

Essas dificuldades, no entanto, apenas reforçaram nosso compromisso e a missão que nos levou a criar a Cia de Teatro Essência do Palco: ocupar os espaços locais e fortalecer ainda mais o teatro em nossa própria região. Mesmo sendo de Campo Grande e contando com um teatro na área, fazemos questão de levar nossas produções para bairros como Bangu, Santa Cruz e Pedra de Guaratiba. Esse movimento não apenas amplia nossa presença, mas também aprofunda a conexão com o público, que se reconhece nas histórias que contamos.

Nosso grande sonho, enquanto fundadores, é ver o teatro da Zona Oeste respeitado e valorizado em sua própria essência, sem que precisemos necessariamente migrar para o eixo Zona Sul-Centro para ganhar reconhecimento. Queremos que a crítica teatral e a mídia voltem seus olhares para cá, reconhecendo e celebrando o imenso potencial artístico da nossa região, rica em histórias, talentos e cultura.

8. Divulgação e relação com a comunidade

(HB) - Como é o processo de divulgação dos espetáculos de vocês? Vocês utilizam assessoria de imprensa, redes sociais, ou métodos mais tradicionais, como distribuição de panfletos na rua? Como a relação com a comunidade local influencia essa divulgação?

Nosso processo de divulgação combina estratégias modernas e tradicionais, criando um equilíbrio que nos permite alcançar diferentes públicos. Utilizamos intensamente as redes sociais, como Instagram, onde criamos um marketing forte em torno dos espetáculos. Essa abordagem digital é complementada por métodos mais convencionais, como a distribuição de panfletos em escolas, centros comunitários e locais estratégicos.

9. Tensões com espaços culturais e eventos

(HB) - A companhia já se deparou com tensões ao se apresentar em certos espaços culturais ou eventos que não refletissem a essência de vocês? Houve momentos em que vocês optaram por não participar de produções ou festivais por não se sentirem confortáveis com a proposta?

Nunca ocorreu de optarmos de não participar de algum evento ou festival por tensão e desconforto.

10. Característica formativa e de escola de teatro

(HB) - O grupo "Essência do Palco" também tem um caráter de escola de teatro. Como funciona esse aspecto formativo e educacional no trabalho de vocês?

Em nossas aulas de teatro, o nome “Essência” carrega um significado profundo. Nosso objetivo é revelar e valorizar o melhor de cada aluno, tanto no desenvolvimento pessoal quanto no artístico. Para isso, trabalhamos não apenas as técnicas teatrais, como expressão corporal, expressão vocal, interpretação e improvisação, mas também tudo que envolve a essência da atuação. Nosso foco é ir além do palco, promovendo uma transformação completa que conecta o aluno à sua verdadeira essência como artista e indivíduo.

Além das aulas regulares, nós, oferecemos uma ampla gama de atividades complementares que consideramos essenciais para enriquecer a experiência de nossos alunos. Entre essas atividades, destacamos os workshops de métodos específicos, que acreditamos serem fundamentais para a formação de atores e atrizes completos. Trabalhamos com o Método Stanislavski, que, para nós, é a base para explorar a verdade emocional e a construção detalhada do personagem; o Método Meisner, que enfatiza a escuta ativa e as reações genuínas, algo que prezamos muito; e o Método Chubbuck, que enxergamos como uma poderosa ferramenta para transformar os obstáculos internos e externos em motor para a cena. Além disso, aplicamos o Método Strasberg, que valoriza o uso da memória sensorial, e o Método Adler, que foca na imaginação criativa como pilar da atuação.

Também organizamos ciclos de leituras dramatizadas, pois acreditamos na importância de os alunos entrarem em contato com textos clássicos e contemporâneos. Textos como os de Shakespeare, Nelson Rodrigues e Tennessee Williams proporcionam uma rica oportunidade para estudar a dramaturgia e entender os contextos históricos e culturais das obras, algo que consideramos indispensável para a formação artística. Além disso, promovemos saraus, que vemos como um espaço de experimentação e troca, onde os alunos podem compartilhar poesias, cenas e músicas, fortalecendo não apenas sua confiança, mas também o senso de pertencimento à nossa comunidade artística.

Outro ponto que nos enche de orgulho são os festivais de teatro que realizamos, sempre com premiação. Para nós, esses festivais são momentos únicos, pois oferecem aos alunos a chance de mostrar todo o seu progresso em um ambiente profissional e desafiador, além de promover o reconhecimento do esforço e do talento de cada um. A premiação não é apenas um incentivo, mas também uma forma de valorizar o trabalho árduo e o comprometimento, algo que acreditamos ser essencial para motivar nossos artistas a continuarem se desenvolvendo.

Para nós, essas atividades complementam a formação prática com uma base teórica sólida, algo que acreditamos ser essencial para ampliar a compreensão dos diferentes aspectos da atuação e da dramaturgia. Ao explorar diversos métodos e estilos, nossos alunos desenvolvem versatilidade, profundidade interpretativa e um repertório sólido que os prepara para os desafios do teatro, do cinema e da TV. Nosso compromisso é formar artistas conscientes, preparados e, acima de tudo, conectados à verdadeira essência da arte de interpretar.

11. Desafios e maiores dramas nas produções para a infância

(HB) - Quais têm sido os maiores desafios nas produções da companhia? Vocês enfrentam dificuldades específicas, seja em termos de financiamento, logística, ou aceitação no circuito teatral? Qual o objetivo da Cia para os próximos anos?

Os maiores desafios incluem financiamento limitado e logística para produções de maior escala. Apesar disso, a companhia continua crescendo e planeja ampliar sua atuação. O objetivo é expandir o impacto, formando mais alunos e aumentando a quantidade de produções anuais.

12. A divisão do teatro na cidade do Rio de Janeiro

(HB) - Como vocês veem a produção teatral na cidade do Rio de Janeiro? Vocês acham que há uma divisão cultural entre as diferentes zonas da cidade? Como a realidade de Campo Grande impacta a visão de vocês sobre essa divisão?

Os maiores desafios que enfrentamos passam por um financiamento limitado e toda a complexidade logística necessária para produções de maior escala. Apesar dessas dificuldades, sentimos um profundo orgulho ao ver a companhia continuar crescendo e conquistando seu espaço. Nosso desejo é ampliar ainda mais nossa atuação, levando o teatro para mais pessoas e transformando vidas através da arte. Queremos formar mais alunos, inspirar novas gerações e aumentar a quantidade de produções anuais, sempre mantendo a qualidade e a essência que tanto prezamos. Cada passo adiante reforça nossa paixão e a certeza de que estamos no caminho certo, quebrando barreiras e abrindo novas portas para a cultura em nossa região.

A produção teatral no Rio de Janeiro deixa evidente uma desigualdade cultural que sentimos ir muito além da geografia. Enquanto os teatros do centro são tratados como polos culturais privilegiados, com maior visibilidade, investimentos e apoio governamental e privado, regiões como Campo Grande enfrentam um histórico de abandono. Isso se reflete na ausência de equipamentos culturais, na falta de políticas públicas voltadas para essas áreas e na escassez de oportunidades que permitam à população local ter acesso à arte e, mais importante ainda, à formação artística de qualidade.

Essa divisão não é apenas física; é também simbólica e dolorosa. No imaginário coletivo, o teatro periférico é frequentemente desvalorizado, visto como algo menor, amador ou secundário em relação ao que é produzido no centro. Isso nos incomoda profundamente, pois cria uma barreira social e artística que sufoca o potencial criativo dos artistas das periferias e priva o público de ter acesso a histórias incríveis que nascem em nossos territórios.

Mas, para nós, essa realidade não é uma sentença. Acreditamos e vivemos a transformação todos os dias com a “Essência do Palco”. Nosso trabalho vai além de oferecer entretenimento; buscamos romper barreiras e promover uma revolução cultural em Campo Grande. Estamos formando artistas comprometidos, despertando novos públicos e, acima de tudo, mostrando que a periferia tem talento, voz e histórias que merecem ser ouvidas. Sentimos uma alegria imensa ao ver nossos alunos ganharem confiança, se desenvolverem e assumirem seus lugares no palco da vida.

Reconhecer essa desigualdade é só o começo. Acreditamos que o teatro das periferias não é apenas um movimento de resistência, mas uma força vital para democratizar a arte e criar um cenário cultural mais inclusivo, diverso e representativo. Com essa visão, seguimos firmes com a “Essência do Palco”, desafiando estruturas, abrindo caminhos e lutando para que o teatro seja acessível, valorizado e reconhecido em todas as regiões do Rio de Janeiro.

Juciana Galdino de Araujo

Ayrton Miguel Nogueira Correia

Fundadores e diretores da Cia de Teatro Essência do Palco