

SARA NÃO TEM NOME. FUTURO FÓSSIL, FOTOGRAFIA DA INSTALAÇÃO, 2019.



# MINI TEATRO DE ÓPERAS E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA À PARTIR DE FRAGMENTOS

MARIA TEREZA DANTAS MOURA\*

RAYSSA SUDRÉ ROSADO COSTA\*\*

DANIEL ZUIM MUSSI\*\*\*

GIULIA ALCÂNTARA CAVALCANTE\*\*\*\*

DOI: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.33572>

**RESUMO** O Mini Teatro de Óperas de Carlos José Villar é uma maquete que reproduz o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com plateia, orquestra, cenários, figurinos e bonecos que compõem releituras de oito óperas. O artista, nascido no Rio de Janeiro, além de confeccionar os bonecos e os cenários, realizava saraus e eventos para as apresentações em sua casa. Em 2010, esse material foi trazido para Belo Horizonte, apresenta um acervo inédito e de grande riqueza estética e cultural. Todavia, o trabalho de restauração levantou questões sobre a preservação do patrimônio e a necessidade da história e memória relativa aos objetos. Esse trabalho investigativo busca recuperar a legibilidade da obra a partir das peças e fragmentos das óperas representadas.

**PALAVRAS CHAVE:** Mini Teatro; Patrimônio; Memória.

## MINI THEATER OF OPERAS AND THE CONSTRUCTION OF MEMORY FROM FRAGMENTS

**ABSTRACT** Mini Theater of Operas by Carlos José Villar is a model that reproduces the Municipal Theater of Rio de Janeiro, with an audience, orchestra, sets, costumes and puppets that make up reinterpretations of eight operas. The artist, born in Rio de Janeiro, in addition to making the dolls and the scenarios, also held soirees and events for the presentations in his home. In 2010, this material was brought to Belo Horizonte and presents an unprecedented collection of great aesthetic and cultural richness. However, restoration work raised questions about the preservation of heritage and the need for history and memory related to objects. This investigative work seeks to recover the readability of the work from the pieces and fragments of the operas represented.

**KEYWORDS** Mini Theater; Heritage; Memory.

\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, UFMG.

\*\* Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, UFMG.

\*\*\* Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, UFMG.

\*\*\*\* Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, UFMG.

## Introdução

**E**m meados do mês de março, do ano de 2020, vimos nossas vidas mudarem radicalmente. Passamos a ser bombardeados por informações, orientações e novas regras de convivência. Diferente de tudo o que, até então, havíamos experimentado; uma realidade que ninguém podia imaginar. Repentinamente, tivemos que mudar nossos hábitos e, em pouco tempo, nos adaptar a novas formas de trabalho, lazer e de viver as relações afetivas.

Com a imposição do distanciamento social, diversas instituições viram-se obrigadas a fechar as suas portas, colocando seus colaboradores em trabalho remoto, fazendo com que a comunicação virtual ganhasse um novo significado e um lugar de destaque na vida de todos. Já que, as mídias sociais, as plataformas de conversa por vídeo, as palestras e cursos pela internet, entre outros, passaram a ser os principais meios de comunicação e conexão humana.

Com o estabelecimento das restrições de público e a busca de novas alternativas para realizar projetos culturais, o olhar das instituições volta para si. Diante disso, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), mais especificamente a representação regional de Minas Gerais, decide investir na manutenção de seu acervo, viabilizando um projeto de conservação-restauração do Mini Teatro de Óperas, projeto este que estava há algum tempo sendo pautado para acontecer, mas sempre relegado pela priorização de outras áreas.

O Mini Teatro de Óperas é uma maquete que reproduz o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com plateia, orquestra, cenários, figurinos e bonecos reproduzindo as óperas “Tosca”, de Giacomo Puccini; “Aida”, “O Trovador”, “Rigoletto” e “La Traviata”, de Giuseppe Verdi; “Fausto”, de Charles Gounod; “Carmen”, de Georges Bizet e “Mefistofele”, de Arrigo Boïto. Foi idealizado e construído, na década de 1960, pelo tenor Carlos José Villar, que dispôs de um cômodo em sua casa para abrigar o teatro, caixa cênica, em madeira, que ocupa quatro metros quadrados. O acervo contém cenários multiplanos e bonecos de papel *marché*, semiarticulados, medindo em média 30 centímetros. Para compor as cenas, o Mini Teatro possui também mobiliário: cadeiras, poltronas, camas, armários, jarros e louça. Ao todo, foram contabilizadas cerca de 800

peças.

Nos anos de 1980, após a morte do artista, a família doou a peça ao projeto Memória das Artes Cênicas, da Funarte. O acervo veio para a regional Minas Gerais em 2010 e teve a caixa cênica principal montada e exposta, mas a maior parte do acervo permaneceu guardada desde então.

O acervo, até então desconhecido do público mineiro, é repleto de história e vestígios de sua trajetória pelo tempo, onde a cultura da Ópera se mescla à cultura do país, os saraus e a performance transcendem a cultura oficial e vão para dentro das residências. O trabalho que o artista Carlos José Villar desenvolveu com o Mini Teatro de Óperas é uma síntese da transformação da linguagem erudita das óperas para o universo da cultura popular brasileira.

## *Mini teatro de óperas: materiais e técnica construtiva*

O Minitatro foi feito em homenagem ao maestro e compositor Carlos Gomes, autor de clássicos como O Guarani, e reproduz o cenário de um verdadeiro espetáculo lírico. Na plateia e camarotes, os bonecos, com figurinos de época detalhados, representam os espectadores. No fosso da orquestra, eles se transformam em maestro e músicos, com seus respectivos instrumentos. Oito óperas completas formam o repertório e fazem o concerto parecer real.<sup>1</sup>

O acervo possui peças para a montagem de vários atos, possivelmente óperas completas. No entanto, as peças estavam dissociadas e não possuíam nenhuma identificação ou material complementar. Uma pesquisa histórico-documental está sendo realizada para buscar os registros e os termos da doação deste acervo e, com isso, encontrar os sentidos e valores desta obra. A equipe de restauração, por sua vez, busca estabelecer estes valores através da leitura da materialidade da obra e das informações

---

1 FUNARTE. Maquete que reproduz Teatro de Óperas é restaurada pela Funarte. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/funarte/maquete-que-reproduz-teatro-de-operas-e-restaurada-pela-funarte>

que os suportes carregam. Durante o processo de restauro, tivemos contato direto com cada uma das peças, e pudemos levantar traços e características do acervo, buscando identificar, tipificar, quantizar e reconhecer as técnicas e materiais trabalhados pelo artista em seu processo criativo. Os suportes e materiais utilizados na confecção das peças influenciam em nossa capacidade de leitura da obra de arte. (ALMADA, 2014) Quando o artista utiliza objetos do uso cotidiano, customizados e reelaborados, ele desperta emoções e memórias que aqueles objetos transmitem para as pessoas. Por outro lado, esses objetos também são fonte de história, registro de uma época, e testemunha das relações culturais.

Os cenários do Mini Teatro de Óperas podem ser classificados pela sua tipologia formal: os planos de fundo, os planos articulados, os tridimensionais, os mobiliários e os objetos de decoração. Observamos conjuntos de planos com a mesma temática, alguns numerados no verso, podendo indicar que fazem parte da mesma cena, posicionados em ordem no palco. Alguns planos possuem articulação para se sustentarem na vertical, essas articulações são feitas em tecido, na maioria das vezes, ou com aplicação de dobradiça metálica. Essas articulações também são usadas para portas e janelas. O modo de exibição desses cenários não fica muito claro. Analisando as peças, alguns se sustentam na vertical, mas muitos são planos e não há indicação de como são colocados no palco, no entanto, nota-se a presença de perfurações na parte superior de algumas peças, podendo indicar que eram suspensas por ali, porém, nem todas possuem esses furos.

Nos cenários planos, pinturas e desenhos inspirados nas montagens clássicas e em ilustrações sobre os temas. Villar, por vezes, recorre a gravuras impressas coladas sobre suporte e retrabalhadas com canetas, tintas e tecidos. São cenas de paisagens das cidades onde se passa a história, essas cenas, possivelmente, fazem parte do plano de fundo, da camada mais longe da sucessão de cenários. Pelo que pudemos perceber das montagens, a complexidade das cenas é tão grande que essa paisagem acaba aparecendo vista através de uma janela de um cenário anterior, ou entre as camadas de peças da frente. O artista demonstra ter pensado na iluminação cênica de sua obra, por exemplo, em uma gravura de casas sobre pontes (Figura 1), as janelas são perfuradas e cada uma coberta pelo verso com um retalho de tecido de cor diferente. Esse recurso, só faz sentido quando recebe iluminação por trás. Em outros momentos, ele faz uso

de voal colorido cobrindo partes e deixando em transparente com o colorido do tecido, com a iluminação correta pode criar efeitos bem interessantes.

As peças guardam vestígios de sua trajetória no tempo, desde sua gênese, quando um objeto de uso cotidiano é deslocado para servir de suporte da obra de arte. Os carretéis de madeira fazem parte dos suportes utilizados no Mini Teatro, eles aparecem como base para mesas, base para haste de bonecos e sustentam flores. As agulhas de tricô de metal, também são utilizadas como material para a confecção das peças, tanto



Frente de cenário do Mini Teatro de Óperas, colagem de gravura com intervenções em pintura e caneta hidrocor. Foto: Tereza Moura, 9 dez. 2020.  
(b) Verso do cenário anterior, detalhe dos tecidos coloridos que recobrem as perfurações no papelão onde estão localizadas as janelas das casas representadas. Foto: Tereza Moura, 9 dez. 2020.

os carretéis como as agulhas ajudam a datar a obra, uma vez que esses materiais não são mais encontrados com facilidade, sendo considerados “antigos”. Como as linhas de costura, as fitas bordadas e os tecidos fazem parte dos materiais utilizados na obra, a presença dos carretéis e das agulhas ajuda a criar o ambiente de ateliê do artista.

Um estojo de madeira, típico da década de 1960, com tampa deslizante, com os dizeres: “o estudo é a luz da vida”, é transformado em escada. Outro modelo de estojo, também em madeira com tampa deslizante, traz um selo (Figura 2), colado em seu verso: W. Ritzdorf & Cia, Curitiba, Paraná. Os estojos da requintada marca brasileira com raízes alemãs e mais de oito décadas de história são as portas do interior da catedral, para a ópera Tosca.

As latas de pastilhas Valda, servem de suporte para as bases das colunas. O adesivo com a bula entrega a origem do material utilizado. No verso de um cenário de Eucatex, uma parte de jornal foi colada, para reforçar a peça, que possui dobras e emendas. Neste jornal, é possível ler uma matéria sobre o lançamento do disco de Alan White,

Ramshackled, este disco foi lançado no ano de 1976, apontando para uma possível data de criação deste cenário.

Outro modo interessante de apropriação dos objetos realizado pelo artista, é a customização de peças industrializadas. Villar usou como base uma cadeirinha de plástico azul e a partir dela gerou quatro novos modelos (Figura 3), com estilos e formas bem diferentes.

Os bonequinhos de plástico de fatura industrial (Figura 4), receberam intervenções na face e nos cabelos, passaram por adaptações nos membros, ganhando articulações nos braços e pernas com incremento de arame, linhas e tecido. Para cada novo boneco foi confeccionada uma vestimenta, com detalhes particulares que caracterizam sua participação durante as encenações em sua respectiva ópera.

Dentre os mobiliários e artigos de decoração que fazem parte da construção dos cenários, têm-se em diversos objetos selos de produção, indicando onde foram produzidos e em alguns casos, o valor de compra. Artigos de bibelô, miniaturas de louça, caixas de fósforo encadernadas com capas de couro ornadas com detalhes dourados. Este conjunto singelo está carregado de símbolos e significados. São objetos que carregam uma memória afetiva, muitas vezes evocando uma memória coletiva, onde os espectadores reconhecem os objetos por suas vivências pessoais.

A caixa cênica possui estrutura em aço, piso de tábua corrida e gambiarra de iluminação. Na parte da frente, em madeira do tipo compensado, o artista criou uma reprodução do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, deixando um bom espaço na parte posterior para o fundo do palco e coxia. Possui ainda, uma fachada frontal, com testeira em madeira com placa luminosa de acrílico, e de onde descem cortinas de tecido. Balcão em fórmica, com placas metálicas identificando e datando a obra, o portão de metal marca a transição entre os mundos, a mudança de escala entre a plateia humana e a plateia em bonecos. A parte interna é composta por 8 blocos: bal-



Selo encontrado no verso da peça de cenário.  
Foto: Tereza Moura, 22 abril. 2021.



Cadeiras do cenário do Mini Teatro de Óperas. Cadeira azul (esquerda) é a base de todas as outras customizadas. Foto: Tereza Moura, 26 abr. 2021.



Bonecos de plástico customizados, (a) plateia, (b) Aída. Mini Teatro de Óperas. Foto: Tereza Moura, abr. 2021.

ção esquerdo, balcão direito, camarote esquerdo, camarote direito, teto, plateia, fosso da orquestra e a frente do palco. O revestimento do teatro possui pintura cinza ornamentada com tecidos de veludo e camurça. Elementos arquitetônicos em gesso fazem capitéis e molduras. As cimalkhas são em madeira dourada. Lustres e luminárias são confeccionados com miçangas e canutilhos.

Os bonecos se dividem em alguns grupos, os músicos, o maestro, a plateia, os personagens principais, os figurantes e os coros. São em sua maior parte confeccionados em papel marché. Os personagens principais possuem haste metálica com base em madeira revestida de tecido e fios de náilon, que sugere uma manipulação durante a encenação.

## *Estudo histórico e estilístico*

Como exposto anteriormente, a obra Mini Teatro de Óperas foi idealizada a fim de reproduzir uma sala de espetáculos em pequena escala, representando elementos arquitetônicos, balcões, colunas, assim como plateia, orquestra, cenários, mobiliário e figurino. Os elementos ornamentais e estilísticos da obra foram baseados naqueles encontrados no interior da sala de espetáculos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Figura 5), classificado como uma das mais importantes obras da arquitetura eclética carioca.

O estilo arquitetônico denominado Eclético utiliza uma mistura de estilos históricos diversos, que podem se combinar de formas variadas, foi estilo predominante do final do século XIX ao início do século XX (FABRIS, 1987). Foi o estilo elegido por uma burguesia em ascensão, classe que priorizava o conforto, as novidades tecnológicas, que amava o progresso e a arte, mas que fazia com que esta produção estivesse subjugada ao seu gosto e moda. (MARTINS, 2009)

Embora o Ecletismo possa ser composto por diferentes estilos, materiais e técnicas, escolhidos com certo objetivo ou para representar certa ideologia, há algumas características que são comumente verificadas, como, por exemplo: (a) a presença de simetria nas fachadas, plantas ou peças ornamentais, (b) a escolha da composição de partes, objetivando a hierarquização dos espaços e a representação da monumentalidade e conforto, (c) a proporção das partes entre si e também com relação ao todo,

(d) extensa ornamentação, usada para ocultar elementos indesejáveis artisticamente e acentuar a dramaticidade cenográfica, conferindo luxo à arquitetura.

Estas características do estilo eclético citadas anteriormente, comuns em muitas construções do período, podem ser encontradas e observadas na distribuição dos elementos presentes na obra de Villar, na sua rica ornamentação e nas soluções compositivas encontradas pelo artista.

## *Cenário artístico dos anos 60*

Na década de 60, observamos no Brasil a tentativa de repensar a arte de maneira que pudesse ser, ao mesmo tempo, experimental e participativa; o momento foi marcado pela dissolução do movimento Neoconcreto e pelo desenvolvimento de um novo figurativismo, incorporando também a desmaterialização do objeto, bem como a promoção de eventos de arte pública.

No início da década, o país começava a se distanciar de um cenário fruto do surto desenvolvimentista dos anos JK, marcado pela crescente modernização e transformações urbanas, surgimento da televisão, industrialização massiva e expansão do consumo de bens duráveis, incluindo o consumo dos produtos culturais industriais. As

transformações do meio artístico irão se relacionar com o advento e incorporação de novas mídias, experimentação de novos materiais, emprego de objetos do cotidiano e dos produtos do desenvolvimento da pesquisa tecnológica; a tecnologia e cotidiano irão compor o universo experimental da arte contemporânea. A referência internacional mais marcante será a da Pop Art, do Body Art e do Happening, mas também dos movimentos que surgiam em contraposição ao Pop, como a da Arte Povera. (SOARES, 2011)



a) frente da sala de espetáculos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: < <http://cultura.rj.gov.br/tour-virtual-theatro-municipal-rj/> >. Acesso 19 de abril de 2021. (b) Frente do Mini Teatro de Óperas. Fonte: < <https://www.funarte.gov.br/> >. Acesso 19 de abril de 2021.

No momento em que o golpe de Estado é desferido pelos militares e coloca em xeque a democracia e liberdade no país, a reação da maioria dos artistas é imediata: a arte se torna mais figurativa, os trabalhos que surgem serão ricos de imagens do público representados como multidão, como uma massa urbana, um modo de representação da cultura brasileira em termos do seu processo de urbanização, trazendo para a discussão a tensão entre o avanço tecnológico e o descompasso cultural nacional, a tensão entre modernidade e tradição. A ideia de participação que as novas obras trariam, estaria ligada a uma forma de abertura à intervenção do público, ao processo de interação como parte integrante da obra.

Com efeito, ao romper com os fundamentos tradicionais da arte, na busca de proposições que indiquem mecanismos de abertura da obra à participação, o artista deixa propositalmente de se caracterizar como criador para a contemplação, tornando-se, assim, um motivador para a criação — que só se completa no envolvimento

ativo do “espectador” como “participador” no processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente, motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Nesse sentido, não importa qualquer valor da obra em si, mas o processo criador mais amplo, que se compõe pelo envolvimento do público-participador. Em outras palavras, não se trata mais da obra-objeto da contemplação, mas, da obra inorgânica, que se vai caracterizar como o objeto-evento, aberto à participação. (SOARES, 2011, p. 10–11)

Este processo irá caracterizar a mudança do meio-arte: o abandono da arte como objeto de luxo para se tornar experiência, o valor se torna processo de sua elaboração. Em suas características mais gerais, a experiência artística dessas tendências assume certo direcionamento para a obra coletiva, com base em processos de intervenção, apropriação e incorporação de novos materiais, objetos cotidianos e abertura à participação do público. As exposições Opinião 65 e 66 e Nova Objetividade Brasileira são os acontecimentos mais marcantes no Rio de Janeiro para essas manifestações artísticas, no período após o golpe militar.

O Teatro de Óperas, em seu sentido original, funcionaria como uma obra dinâmica que convida ao coletivo. Nela, os diferentes personagens deveriam ser sustentados e movimentados pelos cenários por diferentes autores. Em outro sentido, estabeleceria interação direta com o público, através do movimento dos bonecos e da parte sonora da ópera, transformando cada apresentação em experiência única e singular.

Outro ponto a ser observado é sobre a produção das peças de mobiliário e cenário, através da utilização e da modificação de objetos industrialmente produzidos e retirados do cotidiano urbano (estojos, carretéis de linha, azulejos, bonecas de plástico etc.).

## *A pornochanchada*

O gênero da Pornochanchada foi muito popular no final da década de 60 e início da década de 1970; eram filmes produzidos em série e que atraíam milhares de espectadores, e por isso era um gênero de alta rentabilidade e, em geral, produzidos com baixíssimo custo. Exibidos em salas de cinemas de grandes centros urbanos, o gênero adquiriu esse nome por combinar erotismo com pitadas de comédia (FREITAS, 2021).

A Pornochanchada refletiu a repressão política desencadeada pelos militares ins-

tituída pelo AI-5 (em 1964), mas também a liberação do corpo e a revolução sexual que a década de 1970 presenciou, sofrendo o impacto, por exemplo, da pílula anticoncepcional e do movimento feminista (SALES FILHO, 1995). Nas películas, mulheres estereotipadas, extremamente maquiadas e objetificadas, mexiam com o sonho erótico do homem médio brasileiro.

Alguns personagens do Mini Teatro de Óperas, principalmente nos personagens femininos, trazem consigo marcas de alguns aspectos transgressores, que poderia ser relacionado com o gênero cinematográfico da Pornochanchada. Estes aspectos transgressores estão presentes principalmente na confecção e estética das roupas femininas, que deixam os seios ou parte dos seios das personagens desnudos (Figura 6). Esta nudez dos bustos está presente tanto nos personagens que compõem o conjunto dos atores das óperas quanto nos bonecos que compõem o público do teatro.

## *Patrimônio e memória*

Até vinte anos atrás, apenas a conservação das evidências materiais do patrimônio era considerada importante. No entanto, com a evolução do conceito de patrimônio,



Figuras femininas parte do público do Mini Teatro de Óperas. Fotografia: Tereza Moura, 2021.

mudanças significativas foram observadas. Além da alteração da maneira como os profissionais pensavam e percebiam suas instituições, novos grupos passaram a opinar com os especialistas, fazendo com que a conservação considerasse fatores sociais, políticos e econômicos. (MASON, 2002; PETERS, 2008; CHANDA, 2019 apud MAIRESSE, PETERS, 2019).

Como resultado, a disciplina da conservação é agora conhecida como um processo social e também técnico e científico. Isso significa que os conservadores agora precisam considerar e responder a fatores sociais, políticos e econômicos mais amplos do que aqueles diretamente vinculados às suas instituições e laboratórios. (PETERS, 2008, p. 185, tradução do autor).

Em função desses novos valores atribuídos, qualquer ato de conservação passa a envolver negociações complexas, pois, a partir de então, irá fundamentar-se nos resultados de interação entre objetos e seres humanos, influenciando diretamente as tomadas de decisões e tornando a condição material do objeto, apenas um dos diversos fatores em jogo. O que torna essa nova perspectiva mais coerente com a realidade, já que evidencia os reflexos das atividades de conservação.

Por essa razão, a análise de valores e significados do bem que se está trabalhando passa a ser uma ferramenta que contribui para a legitimação do processo de conservação (RUSSEL; WINKWORTH, 2009). Assim os valores e significados passam, por conseguinte, a contribuir para apontar o número de informações que se pode extrair de um determinado objeto e sobre as pessoas relacionadas com ele, auxiliando, inclusive, na justificativa da necessidade de preservá-lo. (CORDEIRO, 2014, p.98).

Porém, entender esse processo de valoração ligado ao patrimônio é sempre um desafio, pois os valores são produzidos e moldados a partir de contextos sociais e diferem de cultura para cultura. Por isso, a avaliação deve apoiar-se em como o bem é usado.

Para fins de planejamento e gerenciamento, a avaliação de valor apresenta um desafio triplo: identificar todos os valores do patrimônio em questão; descrevendo-os; integrar e classificar os diferentes, às vezes valores conflitantes, para que possam informar a resolução de diferentes interesses das partes interessadas.<sup>2</sup> (MASON, 2002,

---

2 For purposes of planning and management, value assessment presents a threefold challenge: identifying all the values of the heritage in question; describing them; and integrating and making the different, sometimes conflicting values, so that they can inform the resolution of different, often conflicting stakeholder interests.

p.5, tradução do autor).

Existem duas categorias principais de valores atribuídos ao patrimônio: os valores intrínsecos ao objeto e os valores produzidos fora do objeto e incluem a história do bem, julgamentos pessoais e atitudes baseadas na cultura, sendo, por natureza, mutáveis. No último grupo, existem ainda os valores socioculturais e os econômicos (MASON, 2002; APPELBAUM, 2007).

Tabela 1. — Tipologias de valores patrimoniais por Randall Manson

Sociocultural Values	Economic Values
Historical	Use (market) Value
Cultural / Symbolic	No use (nonmarket) value
Social	Existence
Spiritual / Religious	Option
Aesthetic	Bequest

Fonte: Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices In: Assessing Values of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. pp. 4-30.

Baseado na metodologia proposta por Mason (2002), a partir da identificação dos grupos de interesse e a comparação dos valores que eles assumem, realizou-se a análise dos valores relativos à obra em questão. Fato que evidenciou uma lacuna nos valores que pautam a justificativa de preservação para o público. Vale ressaltar, que a avaliação a seguir é pessoal e pode ser ampliada e verificada, por conversas e entrevistas com os grupos apresentados.

Para os pesquisadores (historiadores, conservadores, antropólogos, entre outros), por exemplo, o valor das peças e a justificativa de preservação pode está pautada no

valor histórico educacional/científico, especialmente no potencial documental e nas qualidades tecnológicas, pois diversas informações podem ser extraídas e reveladas sobre o passado e contexto da obra. Nesse caso, a integridade física do objeto é valorizada, pois qualquer mudança na estrutura física pode implicar em perdas de informações e valor.

Para os funcionários da instituição, dois valores principais pautam a justificativa de preservação. O primeiro está relacionado ao valor histórico, não pelo potencial documental e qualidades tecnológicas, mas pela singularidade e raridade do conjunto. O segundo, por sua vez, está associado ao valor estético e às qualidades visuais das peças. E para o público, quais valores justificam a preservação do conjunto?

Após a morte de Carlos José Villar, nos anos de 1980, o miniteatro foi doado ao projeto Memória das Artes Cênicas, da Fundação Nacional de Artes — Funarte, que visa tornar seu acervo cada vez mais acessível a um número maior de brasileiros. No ano de 2010, coordenado pelo Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte, a maquete passou por um processo de restauração. Segundo o site da instituição, a equipe formada por restauradores, costureiras e cenógrafos “conseguiu devolver à obra de arte detalhes e características originais”. Após a restauração, a miniatura do Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi transferida para a Regional Minas Gerais, com sede localizada em Belo Horizonte, na rua Januária, número 68, Centro, onde teve a caixa cênica principal montada, com parte do acervo exposto e a maioria guardada.

Hoje em dia, muito pouco se sabe sobre o artista e a história da obra e apenas um grupo limitado de pessoas sabem da existência da maquete, o que acaba limitando as interações, afetando diretamente a criação de memórias, sejam elas coletivas ou individuais, e, por sua vez, o reconhecimento dos valores socioculturais. Sendo assim, sem a identificação de um valor qualquer a preservação não acontecerá. A conservação, baseada na definição proposta pelo The International Council of Museums (ICOM-CC), pode ser compreendida como todas as ações que objetivam a salvaguarda do patrimônio cultural, assegurando sua permanência às gerações futuras. No entanto, essas ações não se limitam aos aspectos materiais dos bens culturais, porque, na maioria das vezes, a conservação é tida como a ciência que se ocupa dos objetos dos quais valores foram reconhecidos, pois só preservamos aquilo que conhecemos e amamos.

Pensa-se que se o vínculo com o público existisse, os valores identificados conver-

giriam com os valores que pautam a justificativa para os funcionários da instituição. Além disso, se a tradição de reprodução das óperas tivesse sido mantido, baseado no Documento de Nara (1994), poderíamos reconhecê-la como um patrimônio intangível, graças a autenticidade da tradição, já que os bonecos e os cenários estariam sendo usados com a finalidade para o qual foram originalmente concebidos. Por fim, poderia ainda ser considerado uma herança viva, já que estaria ligada à continuidade cultural, pois nesse caso, a essência da obra não estaria contida apenas em sua manifestação física, mas nos processos ausentes de criação, instalação e uso, que só podem ser experimentados, isto é, no uso das peças.

Diante da situação atual, essa problemática se intensifica. Fomos obrigados a repensar nossas relações e interações afetivas, nosso lazer, nossas formas de trabalho e nosso processo de construção de significados, reconstruindo nossas experiências. Vemos cada vez mais shows, lives e espetáculos sendo disponibilizados gratuitamente na internet. Nunca consumimos tanta cultura como agora. Mas não podemos nos esquecer que uma parcela considerável da população não tem acesso à internet. Por isso, mais do que nunca, precisamos reinventar nossas interações com a arte, tendo sempre em mente qual história queremos contar para as próximas gerações. Muito se perdeu e mais ainda será perdido se a maquete não se tornar conhecida.

## *Considerações finais*

O Mini Teatro de Óperas de Carlos José Villar é uma obra encantadora, com um enorme potencial de alcance de público. O artista conseguiu realizar uma tradução intersemiótica, com a mudança da linguagem artística, da erudição das óperas para a popularidade do teatro de bonecos, de modo a contemplar toda a complexidade dos enredos. O artista, aparentemente, possuía um profundo conhecimento sobre óperas e uma paixão contagiante, que transparece em suas adaptações. Os cenários, compostos por diversas camadas, planos sucessivos, demonstram o conhecimento e interesse do artista em retratar as cenas de modo mais completo possível.

O trabalho de conservação-restauração realizado na obra buscou, além de restaurar

a matéria constitutiva das peças, os valores atribuídos a um bem cultural. Procuramos valorizar a obra atribuindo sentido aos elementos presentes, estabelecendo conexão entre eles e enquadrando histórico e artístico de sua produção.

## Referências

APPELBAUM, Barbara. Conservation treatment methodology. Amsterdam; Boston: Butterworth-Heinemann, 2007

ALMADA, Márcia. Cultura escrita e materialidade: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. In: Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v.4, n.8, nov. 2014, pp. 134-147. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/211/129>

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: Arte e ditadura. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000100011> > Acesso 15 de abril de 2021

CORDEIRO, Amanda Cristina Alves. Costurando valores: Uma proposta de preservação para os trajes bolivianos utilizados nas festas de Corpus Christi e Virgem de Guadalupe nos Andes Coloniais. 2014, 261 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FABRIS, Annateresa. Eclétismo na Arquitetura Brasileira. Ed. Nobel/Edusp. São Paulo, 1987.

FREITAS, Marcel de Almeida. ENTRE ESTEREÓTIPOS, TRANSGRESSÕES E LUGARES COMUNS: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. Intertexto n. 52, jan./dez. 2021 Data de publicação: 04/01/2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3639/4440>> Acesso 13 de abril de 2021

MAIRESSE, François; PETERS, Renata F (Ed.). What's the essence of conservation? Paris: ICOFOM, 2019

MARTINS, Ana Paula Ramos da Silva Dutra. O Patrimônio Eclético no Rio de Janeiro e a sua preservação. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro:

MASON, Randall. Assessing values in conservation planning: methodological is-

sues and choices. In: *Assessing values of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5-30.

PETERS, Renata. The brave new World of conservation. In: *Diversity in heritage conservation: tradition, innovation and participation – Preprints of the ICOM-CC 15th Triennial Conference*. Allied Publishers Pvt Ltd: New Delhi, 2008, v. 1, p. 185-190.

PETERS, Renata et. al. Traditional use and scholarly investigation: a collaborative project to conserve the Khipu of San Cristóbal de Rapaz. In: *Preserving aboriginal heritage: technical and traditional approaches*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2008, p. 95-100.

PHILIPPOT, Paul. Restoration from the perspective of the humanities. In: PRICE, Nicholas Stanley; TALLEY JR., M. Kirby; VACCARO, Alessandra Melucco (Org.). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 216-229.

PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, I. In: PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., M. Kirby, VACCARO, Alessandra Melucco (Org.). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 268-274.

PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II. In: PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., M. Kirby, VACCARO, Alessandra Melucco (Org.). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 358-364.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. São Paulo: UNICAMP, 1995. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36159/38879>>. Acesso 13 de abril de 2021

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. ARTE E POLÍTICA NO BRASIL – OS ANOS 1960: questões de arte e participação social. *Estudos de Sociologia*, v. 2, n. 17 (2011). Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218/28243>>. Acesso 15 de abril de 2021

