

Prova Final de Licenciatura em Arquitectura
orientada pelo Professor Doutor Arquitecto José Fernando Gonçalves

Ana Isabel Pinto de Oliveira Felino
Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
Universidade de Coimbra, Outubro 2008

OS CINEMAS EM PORTUGAL A interpretação de um arquitecto: Raul Rodrigues Lima

OS CINEMAS EM PORTUGAL

A interpretação de um arquitecto: Raul Rodrigues Lima

Ana Felino

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Arquitecto José Fernando Gonçalves por todo o apoio e orientação.

Ao Gustavo Rodrigues Lima por ter possibilitado este trabalho.

Ao Arquitecto Ricardo Silva Pinto pelo acompanhamento e orientação no antigo atelier do Arquitecto Rodrigues Lima, e por me ter dado a conhecer um bocadinho melhor este arquitecto.

Ao grupo teatral “A Barraca”, Câmara Municipal da Covilhã, “Citeav”, e Cine-teatro Estarreja, por me terem permitido o acesso e me terem orientado dentro de cada cinema.

Aos meus pais pelo apoio e compreensão incondicionais.

À minha irmã, incansável, por toda a ajuda prestada.

À restante família e amigos por estarem presentes.

ÍNDICE

9 Introdução

15 I. Enquadramento

- 15 1.1. Uma casa para a sétima arte
- 55 1.2. Para um programa novo, uma arquitectura nova

89 II. Análise de Obras

OS CINEMAS DE RODRIGUES LIMA

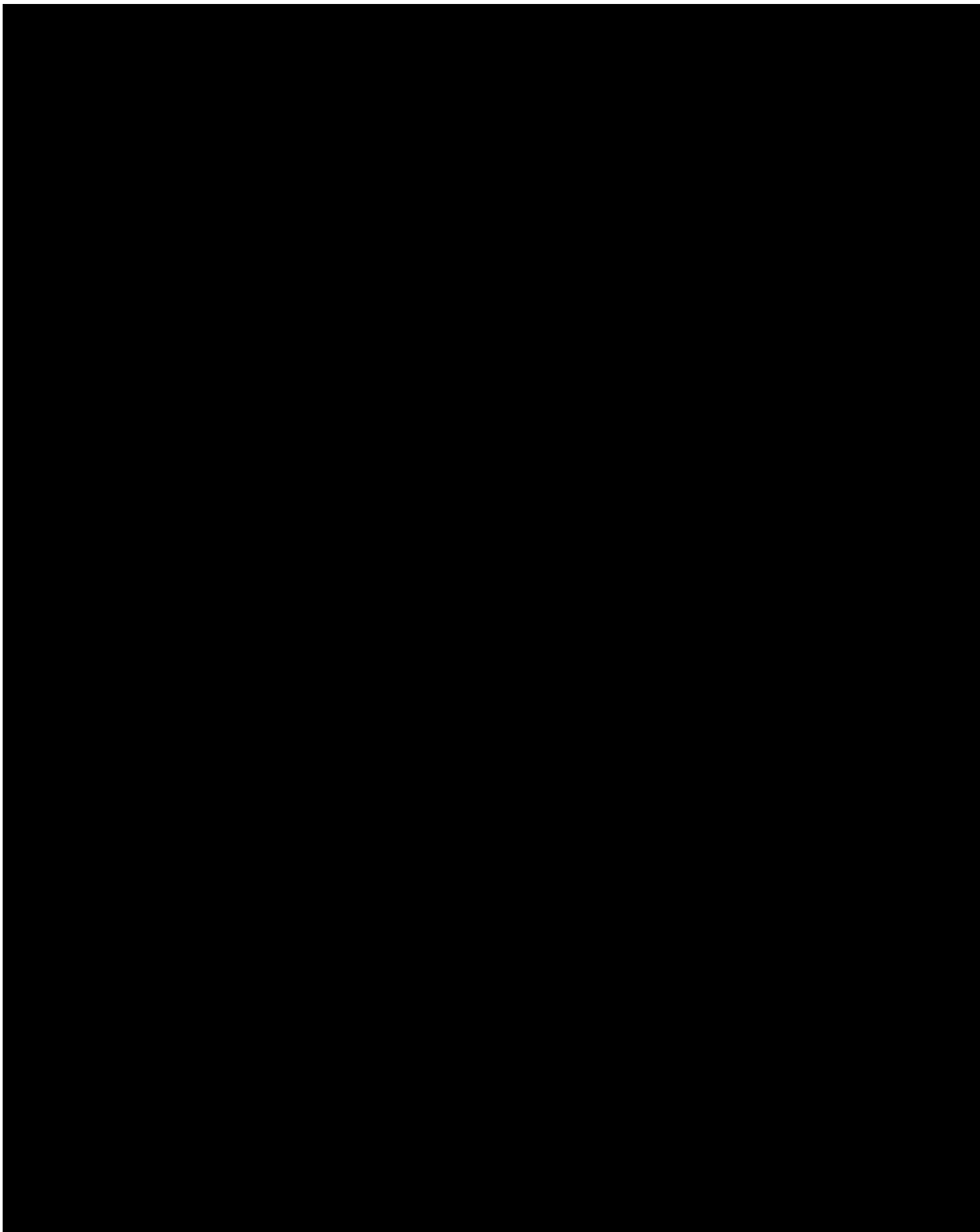
- 89 2.1. Cinearte, um cinema internacional
- 109 2.2. A lei dos “Cine-teatros” e a mudança de rumo
- 201 2.3. A retoma da modernidade: o cinema Europa

209 Conclusão

217 Anexos

225 Bibliografia

233 Fontes das imagens



INTRODUÇÃO

Este trabalho realiza-se no âmbito da Prova Final da licenciatura em Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

O despertar para o tema dos cinemas surgiu de forma natural, através do contacto mais próximo com um cinema em particular que sempre me acompanhou: o cine-teatro *Garrett* na Póvoa de Varzim.

Estando agora encerrado, devido ao avançado estado de degradação, a cidade perde uma das suas grandes referências, uma vez que o *Garrett* era não só um local de reunião, convívio, animação, mas também um marco na cidade devido à sua localização no coração da mesma.

Ao perceber que, tal como o *Garrett*, existem dezenas de cinemas e cine-teatros espalhados pelo país fora, alguns já demolidos, outros em ruínas ou degradados, outros ainda já recuperados, testemunhos de um fenómeno de outros tempos em que a ida ao cinema fazia parte dos rituais das populações, fiquei motivada para estudar este tipo de edifícios, não só pelas características arquitectónicas, palco e espelho de uma novidade que transportava para o mundo dos sonhos, como pelo seu papel dinamizador no seio de uma vila ou cidade. Deste modo interessava-me não só o edifício em si como objecto arquitectónico, mas também o seu papel no meio urbano onde se insere, a sua capacidade de gerar urbanidade.

Existindo já alguns estudos efectuados sobre os cinemas de Lisboa e do Porto, ou ainda mais gerais sobre os cinemas de Portugal, interessava agora definir um critério para a escolha dos cinemas a tratar de modo a permitir explorar diferentes meios urbanos, estudar a evolução da arquitectura desta tipologia e ao mesmo tempo acrescentar algo de novo ao tema.

Foi com estas preocupações que parti para uma pesquisa sobre o tema. No decorrer de algumas leituras, fui-me apercebendo da existência de um arquitecto que teria sido o autor que mais cinemas construiu em Portugal e que se tornara quase “especialista” em cinemas. Esse arquitecto chama-se Raul Rodrigues Lima, viveu entre 1909 e 1980 e teria construído pelo menos uma dezena de cinemas entre cidades e vilas de



Fig.1 – Cine-teatro Garrett – Póvoa de Varzim

pequena, média e grande dimensão, pelo país fora. Alguns teriam uma posição central na cidade, outros localizar-se-iam em bairros mais periféricos. Este parecia-me um bom ponto de partida: tentar perceber como é que o mesmo arquitecto respondia a situações tão diversas, quais as suas preocupações com um cinema mais cosmopolita que se situaria no centro de uma grande cidade ou com um cinema mais “rural” localizado na província, ao mesmo tempo que me parecia interessante compreender a evolução deste tipo de arquitectura ao longo dos anos, através da sua obra.

Seguiu-se a fase de recolha de informação, era necessário “conhecer” este arquitecto bem como os cinemas que tinha construído. Esta fase não foi fácil uma vez que não existe praticamente nada escrito sobre este arquitecto e muito pouco sobre os cinemas que projectou: existem apenas alguns artigos sobre o *Cinearte*, o seu primeiro e mais brilhante cinema, e sobre o *Monumental* conhecido não só pela sua dimensão e posição central na cidade de Lisboa como também por toda a polémica que a sua demolição causou. Quanto aos seus outros cinemas, estes apareciam apenas enumerados numa lista como pertencentes ao mesmo autor do *Cinearte* e do *Monumental*, eram eles: o *Avenida* em Aveiro, o *Messias* na Mealhada, o *Império* em Lagos, o *Micaelense* em Ponta Delgada nos Açores e ainda o *Covilhanense* na Covilhã.



2



3

Fig.2 - Arq. Raul Rodrigues Lima

Fig.3 – Antigo atelier do Arq. Raul Rodrigues Lima

Numa primeira fase recorri aos arquivos de algumas câmaras, na tentativa de estudar os processo de obras e daí retirar material que me permitisse analisar os respectivos cinemas, surgindo no entanto algumas dificuldades, uma vez que, devido à dispersão ou mesmo falta de documentação tornava-se complicado reunir a informação necessária à realização do trabalho.

Por sugestão do Professor José Fernando Gonçalves, tentei então encontrar alguém que tivesse conhecido ou fosse próximo deste arquitecto e que me pudesse fornecer mais informação, ou soubesse onde encontrar o seu espólio. Consegui então contactar um neto do arquitecto Raul Rodrigues Lima, Gustavo Rodrigues Lima, mas que infelizmente já não conheceu o seu avô. Sendo o único “herdeiro” do espólio deste arquitecto, mostrou-se logo prestável para me ajudar. Não me poderia ajudar muito em relação a factos biográficos ou académicos por não ter tomado contacto com o arquitecto, mas facilitou-me o acesso ao seu espólio.

Foi no antigo atelier de Rodrigues Lima, um dos arquitectos que mais construiu em Portugal no século XX, que me “perdi” entre rolos de desenhos, dossiers de correspondência, fotografias de maquetes e perspectivas de vários projectos afixadas nas paredes. Entre projectos para conjuntos residenciais, palácios de justiça e cadeias, fui descobrindo cada vez mais projectos de cinemas e cine-teatros que desconhecia: o cine-teatro de

Estarreja; o cine-teatro *Ruacaná* na antiga Nova Lisboa; o cine-teatro *Bocage* e o cinema *Oriental* em Setúbal; o cine-teatro de Portimão; o cine-teatro de Viseu; o cine-teatro *Palmelense* em Palmela; o cine-teatro *São Jacinto* em Aveiro; o cine-teatro de Alenquer e ainda o cinema *Europa*. Só alguns é que chegaram a ser construídos, outros não passaram da fase de ante-projecto, e outros, apesar de terem chegado à fase de projecto de execução, não chegaram a ser construídos por falta de verbas.

No decorrer de algumas viagens por Portugal e da análise não só dos desenhos como também da correspondência e algumas memórias descritivas, fui tomando contacto com os cinemas efectivamente construídos ao mesmo tempo que me ia apercebendo de um estilo ou modo de projectar que não foi constante ao longo da sua obra e que ia reflectindo a sua época de construção e a ideologia presente em cada época.

Tratando-se de um arquitecto que atravessou várias fases e grandes mudanças ao longo de grande parte do século XX, a estrutura do trabalho também vai reflectir essas diferentes fases, fazendo-lhes corresponder capítulos diferentes.

O trabalho divide-se em duas partes: uma de enquadramento e outra de análise das obras.

O enquadramento ao tema é composto por dois sub-capítulos: o primeiro faz um percurso pela “arquitectura dos cinemas” até encontrar uma estrutura autónoma que sirva os seus propósitos; o segundo procura perceber a arquitectura moderna que se fazia nos anos 20, 30, e de que modo essa arquitectura respondia às exigências de um programa também ele moderno.

A parte da análise dos cinemas de Rodrigues Lima, procura perceber o percurso do arquitecto pela arquitectura de cinemas, nomeadamente as transformações, metamorfoses que esta sofre ao longo da sua “carreira”, e quais as causas e condicionantes que originam essas transformações.

Dividida em três sub-capítulos, esta 2ª parte mais analítica, faz corresponder a cada um deles uma época e conjuntura político-social diferentes. O primeiro, correspondente aos anos 30, período em que o arquitecto acaba de se formar e projecta o seu primeiro cinema - o *Cinearte*, procura perceber quais os princípios que orientam o arquitecto e de que modo os articula na construção de um programa novo, que se queria

moderno. O segundo, correspondente aos anos 40, 50, fase mais “pesada” do regime do Estado Novo e período em que o arquitecto constrói mais cinemas e cine-teatros, procura interpretar a relação do arquitecto com o próprio Estado e com os seus valores e ideais, e de que modo se deixa influenciar, aceitando-os ou recusando-os. Por fim o terceiro, correspondente aos anos 60, época em que já se sente em Portugal um novo fôlego do modernismo, fecha o percurso do arquitecto no que diz respeito à arquitectura de cinemas. Neste capítulo, procede-se à análise do projecto para o novo cinema *Europa*, o único que o arquitecto constrói nesta época, tentando perceber de que modo a retoma dos valores modernos o influenciaram, ou se pelo contrário, a interiorização dos ideais do Estado Novo não lhe permite explorar e tirar partido do edifício como já tinha feito antes com o *Cinearte*.

Procurando interpretar, em cada um destes sub-capítulos, o modo como o arquitecto responde às necessidades e valores de cada época, quais os princípios que o regem e quais as suas influências, vai-se tentar perceber, no final, se a sua evolução, percurso pela arquitectura dos cinemas é linear, comum à própria evolução da arquitectura deste tipo de edifícios no país, e à classe de arquitectos contemporâneos, ou se se deixa influenciar e condicionar mais por outros valores e princípios provenientes da própria conjuntura político-social.

LE CINÉMATOGRAPHE

SALON INDIEN

Grand Café

14, Boulevard des Capucines, 14

PARIS

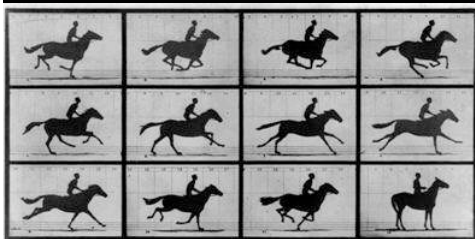
Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

- | | |
|---|------------------------------------|
| 1. La Sortie de l'Opéra LUMIÈRE à Lyon. | 5. Les Forgerons. |
| 2. La Vallée. | 6. Le Jardinier. |
| 3. La Pêche aux Poissons Rouges. | 7. Le Repas. |
| 4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon. | 8. Le Saut à la Couverture. |
| | 9. La Place des Cordeliers à Lyon. |
| | 10. La Mer. |



2



THE HORSE IN MOTION.

M. J. STANFORD

"GALLIE GARDNER," owned by LEONARD STANFORD; running at a 140 paces over the Palo Alto track, 1878. First, 1878.

4



3

Fig.1 – Programa da primeira sessão pública de cinema no Salon Indien do Grand Café de Paris

Fig.2 - Praxinoscópio

Fig.3 – Zootrópio

Fig.4 – Sequência de imagens que decompõem o movimento da corrida de um cavalo

1.1. UMA CASA PARA A SÉTIMA ARTE

O nascimento do cinema

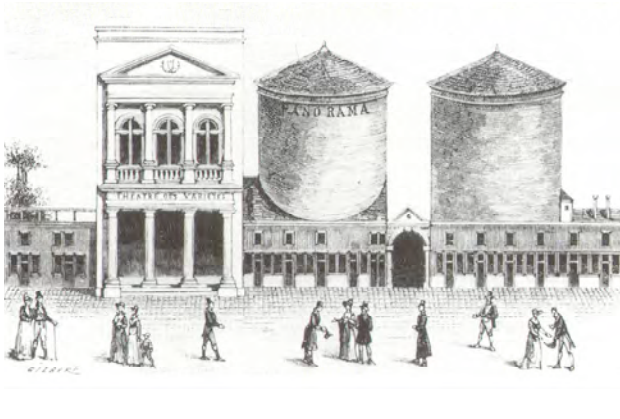
28 de Dezembro de 1895 é a data formalmente conhecida para o nascimento do cinema. Esta data ficou marcada pela primeira projecção pública paga do cinema, projecção esta que retirou o cinema dos laboratórios e dos círculos académicos para o transformar num tipo de espectáculo e atracção comercial.

Os irmãos Lumière, responsáveis por esta aparição pública do cinema no *Salon Indien* do *Grand Café* da Alameda dos Capucines em Paris, não viam, no entanto, o cinema como um espectáculo rentável, mas antes como uma curiosidade científica sem futuro comercial. Não previam que, a partir daí, o cinema nunca mais iria parar (Fig.1).

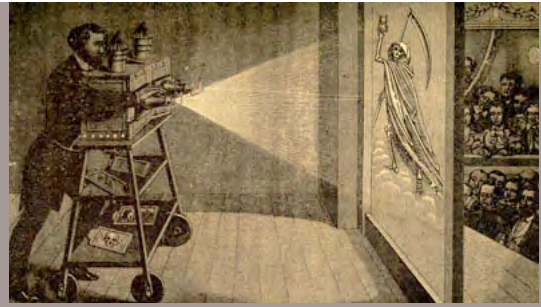
A origem do cinema é, no entanto, uma questão complexa: sabe-se que o cinema não é invenção dos irmãos Lumière, nem de Thomas Edison, mas antes fruto de todo um conjunto de pesquisas e descobertas que se foram fazendo ao longo do século XIX ao nível da reprodução contínua de imagens inanimadas (Figs.2, 3). Com efeito, muitos são os jogos ópticos ou aparelhos que vão surgindo ao longo do século XIX que permitem ao sentido da visão a ilusão do movimento quando se vê de forma ordenada e rápida uma série de imagens que decompõem o mesmo movimento (Fig.4). Esta ilusão é possível através do fenómeno da persistência da imagem retiniana¹, fenómeno esse que está na base de todo o cinema.

Mas o cinema tem também na sua origem outro tipo de aparelhos ópticos e sistemas de ilusão mais antigos, que tinham ainda como base as imagens fixas, dos quais os mais famosos são os Panoramas, os Dioramas e a Lanterna Mágica.

O primeiro Panorama é inventado em 1792 e instalado em Leicester Square, em Londres. A partir de 1800, os Panoramas aparecem também em Paris, na Alameda Montmartre. O Panorama consiste num processo de representação de uma cena a três dimensões, pintada numa tela de forma cilíndrica. Esta tela envolve o espectador e juntamente com um conjunto de jogos de luzes criam uma ilusão de profundidade e de amplitude, transmitindo maior realidade à cena². Deste modo, os panoramas



5



6



7, 8



supunham construções de forma cilíndrica tais como esferas ou pavilhões circulares (Fig.5).

O Diorama surge alguns anos mais tarde, em 1822, assentando no mesmo modo de representação, com a diferença da tela já não ser cilíndrica, mas plana.

Panoramas e Dioramas são então os primeiros aparelhos de espectáculo óptico a exigir construções específicas, embora muitas vezes, os arquitectos tenham tentado dar-lhes uma imagem mais convencional, através de fachadas idênticas às dos teatros.

De todos os instrumentos ópticos, a Lanterna Mágica³, desenvolvida em 1645 por A. Kircher, é talvez o mais antigo, o mais popular e também o que mais se vai aproximar do espectáculo cinematográfico (Fig.6). Limitado inicialmente à projecção de imagens fixas tais como desenhos ou silhuetas e, mais tarde quando surge a fotografia, à projecção de fotografias fixas, é quando se associa a outros jogos ópticos que criam a ilusão de movimento através da sucessão rápida de imagens fixas, que vai permitir a projecção de imagens animadas.

Thomas Edison, atento aos vários desenvolvimentos que se iam fazendo a nível da captação e reprodução do movimento, desenvolve o seu próprio aparelho de filmagem, o cinetógrafo, que regista em 1891. Para poder ver os filmes, Edison cria um outro aparelho, o cinetoscópio, mas

Fig.5 – Panorama da Avenida Montmartre em Paris

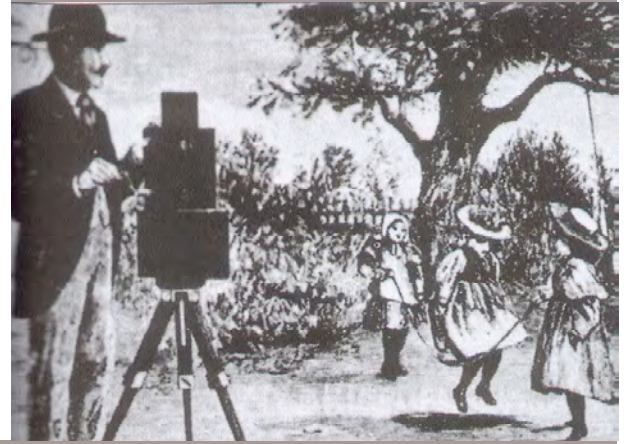
Fig.6 – Lanterna Mágica

Fig.7 - Cinetoscópio de Edison

Fig.8 – Espectador visualizando as fitas de Edison



Fig.9 – Cinematógrafo dos irmãos Lumière



9

10

Fig.10 – Operador dos irmãos Lumière registando cenas da vida quotidiana

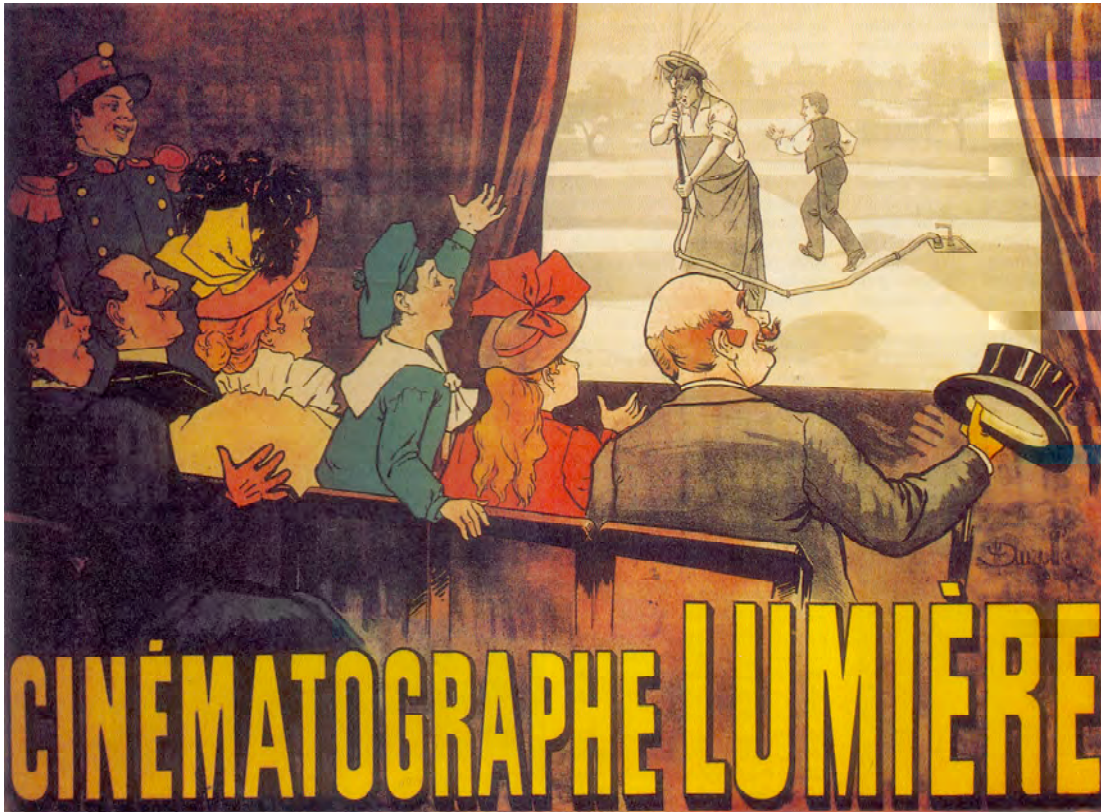
que não permite a projecção dos mesmos: trata-se de “uma caixa no interior da qual o filme desfila com um movimento uniforme por detrás de uma lupa”⁴ (Fig.7). Deste modo, os filmes tinham que ser visualizados individualmente por um espectador de cada vez (Fig.8).

Nos anos seguintes, em diversas partes do mundo, foram-se desenvolvendo e registando novos aparelhos que, resolvendo a questão da projecção e com melhor qualidade fotográfica, permitiam realizar exhibições em salas para grandes audiências.

Em 1895, os irmãos Lumière registam um aparelho que era utilizado ao mesmo tempo para a filmagem e a projecção no ecrã, em condições técnicas muito avançadas em relação a outros do seu tempo. Este aparelho, o cinematógrafo (Fig.9), torna-se um sucesso e, depois do êxito alcançado nas apresentações do *Grand Café*, Louis Lumière contrata dezenas de operadores que forma e instrui para irem apresentar a nova invenção por esse mundo fora (Fig.10).

Com a divulgação do cinematógrafo à escala planetária (Figs.11, 12), depressa surgem inúmeras réplicas e imitações do protótipo e, no final de 1896, contam-se já centenas de marcas de aparelhos registadas, entre elas: Lumière, Méliès, Pathé e Gaumont em França; William Paul em Londres; Edison e a firma produtora Biograph nos Estados Unidos.

O cinema expande-se assim mundialmente através da acção dos ope-



11

13



12



Fig.11 e Fig.12 – Cartazes publicitários anunciando o novo tipo de espetáculo

Fig.13 – Cartaz representativo da “corrida” dos vários operadores por esse mundo fora para apresentar a grande novidade

Fig.14 – Operador registrando acontecimentos importantes. O cinematógrafo contribui assim para a divulgação de notícias a nível mundial.



14



15



16

radores dos vários inventores e produtores, que apresentavam a um público maravilhado as vistas que, muitas vezes, tinham filmado no próprio local (Figs.13, 14).

Para projectar as primeiras fitas, que duravam apenas alguns minutos, bastava um projector, um ecrã e a disposição habitual dos cafés-concerto, teatros ou music-halls.

Primeiros locais a acolher o cinema

Os primeiros locais a acolher o cinema são então os teatros, mas sobretudo os music-halls e os cafés-concerto: estruturas capazes de responder satisfatoriamente aos requisitos do cinema sem ser necessário fazer grandes alterações, e que já tinham o ritual diário de oferecer espectáculos a uma plateia organizada, introduzindo-o facilmente nos seus programas.

Duvidando inicialmente do seu sucesso, os proprietários de teatros e music-halls, começam por apresentar o cinema apenas como curiosidade científica nos intervalos dos outros espectáculos, mas à medida que a técnica e a qualidade cinematográfica evoluem e perante o sucesso que tais apresentações têm junto do público, vêem-se obrigados a rever a sua programação, privilegiando as apresentações cinematográficas.

Assim sendo, muitos são os music-halls que por toda a Europa e Estados Unidos, mais cedo ou mais tarde se rendem ao cinema: em Paris,

Fig.15– Music-hall La Cigale – Paris. Aberto em 1887, este music-hall acaba por introduzir o cinematógrafo nos intervalos dos seus espectáculos, até se transformar definitivamente em cinema em 1927

Fig.16 – Trianon - Paris
Construído em 1908 como teatro lírico, transforma-se sucessivamente em café-concerto, teatro, music-hall e finalmente em cinema em 1940



17



18



19

Fig.17 – Empire Theatre - Londres
Aberto em 1884 como teatro, torna-se music-hall em 1887, e em 1896 acolhe o cinematógrafo de Lumière no seio dos seus programas. Em 1928 transforma-se definitivamente em cinema.

Fig.18 – Music-hall Alhambra - Londres
Este music-hall é também dos primeiros a integrar sessões de cinema nos seus programas, apresentando em 1896 as fitas do teatrograph de R.W.Paul

Fig.19 – Music-hall Keith's Union Square – Nova York
Aberto em 1893 é provavelmente o primeiro music-hall americano a acolher o cinematógrafo Lumière em 1896

o café-concerto *Eldorado* é talvez dos primeiros a apresentá-lo, rapidamente seguido pelos music-halls *La Cigale*, *La Fauvette* e *Folies-Bergères* (Figs.15 e 16); em Londres, o *Empire Theatre*, transformado em music-hall em 1887 é também dos primeiros a acolher o cinema, juntamente com o *Egyptian Hall* e o *Alhambra* (Figs.17 e 18); nos Estados Unidos, o *Koster and Bial's*, o *Keith's* e o *Hammerstein* são music-halls de Nova York que apresentaram o vitascope de Édison, o cinematógrafo de Lumière ou o Biograph no ano de 1896 (Fig.19).

Pouco antes da primeira guerra mundial, muitos music-halls são construídos devido ao crescente sucesso deste tipo de espectáculo. A predilecção pelos filmes é tal, que muitas destas novas salas acabam transformadas em salas de cinema, apresentando-o de forma permanente. Deste modo, os novos cinemas ganham a “cara” e o “nome” dos music-halls que lhe deram origem.

Quase simultaneamente às primeiras projecções em teatros ou music-halls, ou pouco tempo depois da sua primeira aparição, o cinema é também apresentado em feiras e circos como um novo fenómeno, uma nova descoberta, uma novidade sem igual.

Se os teatros, music-halls e cafés-concerto “emprestavam” ao cinema as suas salas, as feiras iriam dar-lhe as primeiras salas destinadas exclusivamente à sua projecção.



20

Explorado pelos feirantes, o cinema tem espaço e criatividade para se desenvolver: as suas primeiras salas improvisadas, inspiradas nas barracas de feira, ditam já muitas características das futuras salas. A decoração, extremamente carregada, pretendia transmitir uma ideia de luxo e de requinte, mas também de festa e de alegria como é próprio da festa feirante; o uso excessivo da luz sobre as fachadas de modo a torná-las apelativas e assim atrair as multidões, já denunciava o carácter publicitário que estas fachadas deviam ter; a estrutura geral das salas era bastante simples: por trás da fachada, encontrava-se uma sala rectangular com o ecrã e a sua cabina e filas de bancos corridos para fazer sentar o público (Figs.20 a 24).

Deste modo, o cinema feirante contém já, embora muito embrionariamente, todos os elementos do espectáculo cinematográfico: não só a nível espacial e decorativo, mas sobretudo a nível do público, de cariz mais popular, que é levado ao cinema através da feira e que nunca mais o vai abandonar .

As feiras, como os circos são excelentes meios de divulgação do cinema, fazendo-o circular por toda a Europa: quase todas as pequenas cidades têm o seu campo de feira, onde recebem regularmente os feirantes.

A partir de 1907 o cinema vê-se obrigado a sedentarizar-se, devido a uma nova política de distribuição e aluguer das fitas, em vez da venda

Fig.20 – Cartaz representativo da grande afluência de público às salas de cinema feirante

Fig.21 – Sala de cinema feirante - 1898

Fig.22 – Apresentação do cinematógrafo na feira de Nottingham, em Inglaterra em 1911

Fig.23 – Sala feirante em Genebra.

Fig.24 – Cinema feirante em Schedam, Holanda. Exemplo típico da sobrecarga decorativa



21



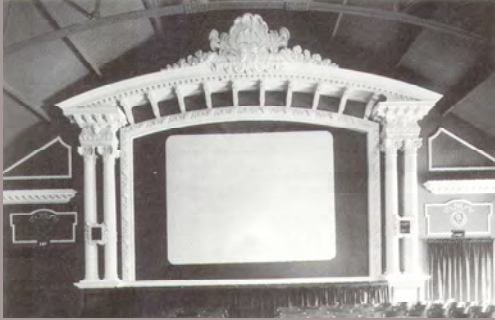
22

23



24





25



27



26



28

das mesmas. Deste modo, impede-se a livre circulação das fitas intermivelmente, de modo a favorecer os produtores.

Contudo, o sucesso do cinema já é tal que, por todo o lado se assiste a um aumento do número de salas de cinema: desde feirantes que, obrigados a sedentarizar-se, adquirem salas “fixas” para exibirem o cinema, até à transformação de inúmeros espaços de modo a acolherem o cinema: teatros municipais, cafés, escolas desafectadas, igrejas abandonadas, ringuês de patinagem, hipódromos, etc... Qualquer espaço possível de adaptar a cinema é aproveitado por um dos muitos empresários que constataam com interesse a rentabilidade do cinema e apostam seriamente nesta nova indústria (Figs.25 e 26).

A par destes espaços transformados, muitas lojas e armazéns no piso térreo dos edifícios de grandes cidades como Paris, Londres, Berlim ou Nova York, sofrem também algumas alterações de modo a poderem funcionar como cinemas (Figs.27 e 28).

Nos Estados Unidos, é sob a forma de lojas que se abrem os primeiros “kinetograph parlors” e “penny arcades”, onde se dispunham vários cinetoscópios (caixas de madeira que permitiam visualizar as fitas de Edison), que o espectador devia percorrer para assistir aos vários filmes (Fig.29). Mais tarde, em 1905, é também como lojas que surgem os primeiros “nickelodeons”, as primeiras salas dos Estados Unidos criadas proposita-

Fig.25 – Walpole Picture Theatre – Ealing, Londres, 1912
Exemplo de uma estrutura de hangar decorada de modo a parecer-se com uma sala de espectáculo

Fig.26 – Hipódromo da praça de Clichy - Paris
Transforma-se em cinema em 1908

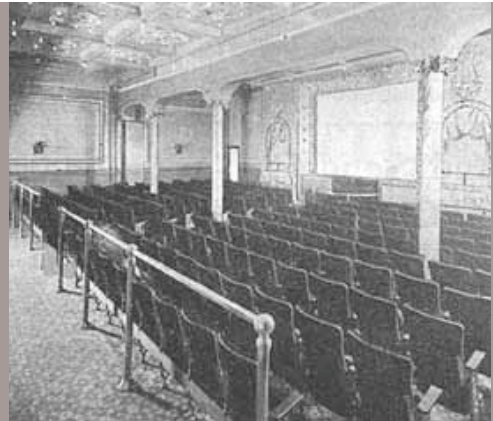
Fig.27 - Cinematógrafo Lumière - Paris
Aberto em 1897 na Avenida Saint-Denis, é provavelmente a primeira sala de cinema do mundo. De facto, esta simples “loja” destinava-se exclusivamente à projecção cinematográfica

Fig.28 – Sala de cinema do início do séc.XX, na região de Paris. As primeiras salas dedicadas ao cinema instalavam-se então sob a forma de lojas



Fig.29 – Exemplo de um dos muitos penny arcades

Fig.30 – Disposição interna de um nickelodeon



29

damente para o cinema. Para tal bastava uma sala rectangular, com um ecrã branco ou prateado pintado numa das paredes, um conjunto de bancos de madeira, algumas lâmpadas e um cenário em estafe em redor do ecrã como decoração, e o espectáculo podia começar (Fig.30). Esta fórmula é de tal modo reproduzida em todos os Estados Unidos que, em 1906, já se contam um total de mil “nickelodeons”. Esta mesma disposição é também exportada para a Europa com algumas alterações: em Inglaterra, por exemplo, surgem os “electric theatres”, pequenas salas de 200 lugares, cuja concepção geral e decoração se aproximam bastante da dos “nickelodeons”.

Representando uma estrutura de transição entre as salas de empréstimo que o cinema utilizou nos primeiros anos e as futuras salas concebidas exclusivamente para a projecção de filmes, os “nickelodeons” e “electric theatres” estabelecem-se em antigos salões de baile, restaurantes ou mercearias reciclados de modo a parecerem-se com lugares de espectáculo como pequenos teatros, atraindo multidões todos os dias.

Podemos, deste modo, constatar que, até à primeira guerra mundial, as salas propositadamente criadas para a projecção cinematográfica, instalavam-se em lojas existentes na base de outros edifícios, em detrimento da construção de edifícios autónomos especialmente criados para esse fim. As novas construções para este tipo de espectáculo só se iriam verifi-



31

car mais tarde.

Em menos de duas décadas o cinema expande-se por todo o mundo, não se verificando no entanto, um novo tipo de arquitectura, de edificação específica associada a ele.

Teatros de filmes (a influência do teatro)

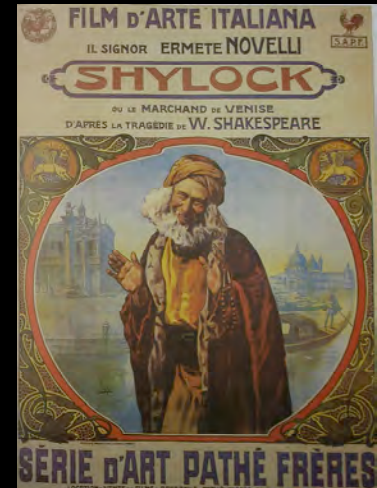
Devido ao crescente sucesso do cinema, os edifícios emprestados e improvisados, os “nickelodeons” e os “electric theatres” deixam de ser suficientes para dar resposta ao pedido do público e para absorver a produção dos estúdios americanos e franceses. Deste modo, muitos teatros transformam-se definitivamente em cinemas (Fig.31), ao mesmo tempo que surgem novas e maiores construções destinadas exclusivamente ao cinema.

Estes novos cinemas vão ser construídos como se de teatros se tratassem: começando por habitá-los de empréstimo, o cinema vai herdar não só a sua estrutura espacial e a sua decoração, como também a sua aparência externa e todo um conjunto de rituais e cerimoniais próprios do teatro. Os novos cinemas são então edifícios impressionantes, com fachadas excessivamente decoradas, com foyers solenes, salões, bares, corredores e escadarias intermináveis. As salas mantêm o palco e as pesadas cortinas de veludo, bem como os camarotes laterais e o fosso de orquestra, imitando em tudo a arquitectura teatral.

Fig.31 – Teatro de Angers. Muitos teatros municipais acabam por se converter em cinemas devido ao grande sucesso deste novo espectáculo



32



33

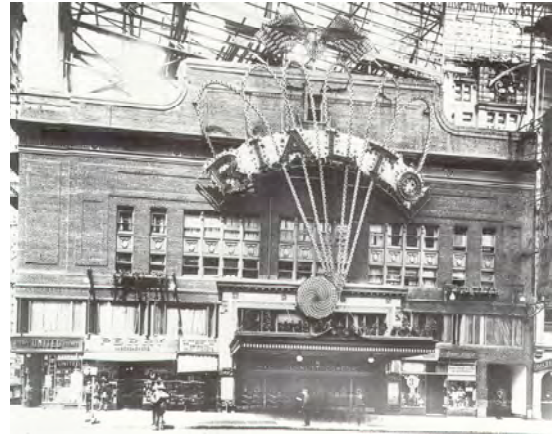
Figs.32 e Fig.33 – Cartazes publicitários de filmes de arte, de acordo com os interesses das classes mais abastadas

Desta forma, os proprietários pretendiam conferir ao cinema um carácter mais digno e respeitável de modo a atrair as classes mais altas, “a quem tentavam vender não só o prazer mas também o luxo”⁵. É de lembrar que, até agora, o cinema era um tipo de espectáculo mais virado para as classes populares, uma vez que era esse o tipo de público que frequentava habitualmente as feiras, os circos, os espectáculos de variedades e os music-halls, levando os empresários a tentar agora “elevator” o nível deste tipo de espectáculo. Também para isso, os produtores recorrem a um repertório mais clássico e erudito (filmes de arte, reconstituições históricas) (Figs.32 e 33) em vez das comédias e cenas da vida doméstica que tanto agradavam ao povo.

Os arquitectos responsáveis pelos novos cinemas inspiram-se assim na arquitectura dos grandes teatros e óperas europeias: nos Estados Unidos por exemplo, as primeiras grandes salas de Nova York destinadas ao cinema são desenhadas pelo arquitecto Thomas Lamb que se inspira no directório neo-clássico do arquitecto inglês do século XVIII, Robert Adam. Estas primeiras salas são muito admiradas pelo seu luxo e refinamento bem como pela sua grandiosidade, acolhendo entre 2500 a 5000 espectadores (Figs. 34, 35). Já em Chicago, as novas salas são desenhadas pelos arquitectos Rapp e Rapp que tinham como inspiração as grandes óperas europeias, utilizando também como decoração diversas cópias de obras



34



35



36



37



38



39

Fig.34 – Strand Theatre – Nova York - 1914

Do arquitecto Thomas Lamb, é uma das primeiras grandes salas americanas.

Fig.35 – Rialto Theatre – Nova York - 1916

Arquitecto Thomas Lamb. O “aparato” publicitário da fachada aproxima-se, em certa medida, das fachadas dos cinemas feirantes.

Fig.36 – Chicago Theatre – Chicago – 1921

Mais uma vez é aqui evidente um cuidado com a decoração de modo a atrair o público.

Figs.37, 38 e 39 – Uptown Theatre – Chicago - 1925

Dos arquitectos Rapp e Rapp, este cinema com uma lotação de 4000 lugares seria a maior sala da cidade.

Fig. 40 – Paramount - Nova York - 1926
Arquitectos Rapp e Rapp

Fig.41 – Loew’s Kings – Brooklyn - 1929

Também dos arquitectos Rapp e Rapp. Este hall é exemplo de como não se poupavam esforços no enobrecimento destes edifícios.



40

41





42



43



44

de arte da França e da Itália (Figs. 36 a 41).

O gosto pelas referências do passado e pelo classicismo europeu vai, assim, influenciar os arquitectos americanos aquando da concepção de salas de espectáculo (Fig.42).

Em Inglaterra, os dois principais arquitectos de salas de cinema nessa época são Robert Atkinson e Frank Verity que, bastante influenciados pelos trabalhos de Lamb nos Estados Unidos, fazem uso do mesmo classicismo e inspiram-se também junto do teatro (Figs. 43 e 44). Ao nível das fachadas verifica-se a representação de um estilo clássico, enquanto o interior é tratado num estilo Renascença mais sofisticado.

Constatamos, assim, que as primeiras realizações dos arquitectos ingleses no final dos anos 10, início dos anos 20, deviam muito à arquitectura teatral, copiando as suas principais características. Estas características não vão ser facilmente abandonadas devido ao papel social destes edifícios no seio da comunidade: os amplos espaços de reunião, o luxo e o requinte das decorações, os cerimoniais das estreias, as inaugurações, os lugares marcados, a imponência dos camarotes... Tudo isto é importante não só para as classes sociais mais altas que se revêem nestes espaços, como também para as classes sociais mais baixas que encontram ali um local de evasão, que lhes permite sonhar e esquecer as dificuldades do dia-a-dia, fazendo com que se sintam importantes ao participar daquele

Fig.42 – Mastbaum Theatre – Filadélfia – 1929

Arquitectos Hoffman e Henon. O próprio nome destes cinemas revela que o entendimento que tinham do espaço cinema era ainda o de “teatros de filmes”.

Figs.43 e 44 – Regent – Brighton - 1921

Arquitecto R. Atkinson. É uma das primeiras salas importantes de Inglaterra.



45



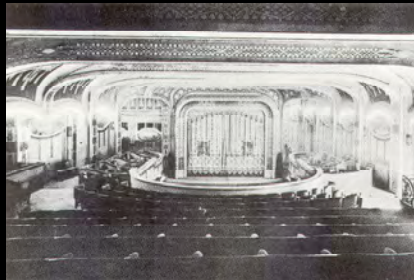
47



49



46



48

Fig.45 e 46 – Gaumont State – Londres – 1937

Arquitecto George Coles. A solenidade do teatro persiste ainda neste cinema, apesar da construção tardia.

Fig. 47 – Gergovia – Clermont-Ferrand 1918 - Arq. Marcel Oudin

Fig.48 – Madeleine – Paris - 1918
Também do arquitecto Marcel Oudin, esta era uma das mais luxuosas salas de Paris.

Fig.49 – Splendid – Paris - 1919
Arquitecto E. Vergnes

conjunto. Deste modo, na década de 30, quando a necessidade de uma arquitectura própria para o cinema é já bastante evidente, constroem-se ainda alguns cinemas que não se conseguem “libertar” totalmente da influência teatral, comportando muitas vezes os camarotes laterais e as decorações carregadas em redor do ecrã (Figs.45, 46).

Em França, entre 1905 e o início da primeira guerra mundial, muitos são os teatros que se transformam definitivamente em cinemas. Assim sendo, o aspecto exterior do teatro, com a sua fachada solene, vai ser copiado não só nos novos cinemas franceses, como também fora de França, nas suas colónias, uma influência que, também aqui, só se perderá muitos anos mais tarde. As novas salas francesas não são tão imponentes como as americanas ou mesmo as inglesas, mas mesmo assim são realizadas num estilo muito sofisticado como era característico do teatro. As salas do arquitecto Marcel Oudin, como o *Artistic* e a *Madeleine* em Paris, o *Gergovia* em Clermont-Ferrand, ou as salas do arquitecto Vergnes, como o *Splendid* ou o *Danton* também em Paris, são exemplo desse tipo de arquitectura cinematográfica que se serve do teatro como modelo, imitando-o não só a nível da fachada como também na disposição e decoração interior (Figs. 47 a 49).

Na Alemanha, o grande número de óperas e teatros existentes, com uma arquitectura imponente, de inspiração clássica, vai ter grande



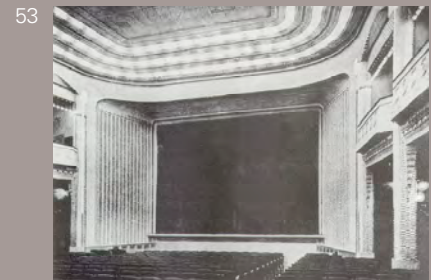
50



51



52



53

influência na arquitectura dos novos cinemas (Fig.50). Deste modo, uma grande parte dos cinemas alemães desta época, são também edifícios enormes e frios, que não se assemelham nada a locais de prazer e descontração, mas antes a locais de carácter mais autoritário como parlamentos e bibliotecas (Figs.51 a 53).

Os novos cinemas italianos são também pensados como teatros: com colunatas e varandas ricamente trabalhadas no exterior; camarotes à italiana e grandes balcões no interior. Estes balcões acompanham muitas vezes a forma de ferradura de cavalo, tão característica dos pequenos teatros. As salas de Piacentini construídas nos anos 20 em Roma e Florença são também adaptações refinadas da arquitectura teatral ao cinema. Além disso, surge também o hábito de transformar muitos teatros em cinemas. É então sob os dourados da Renascença Italiana que as primeiras longas metragens são projectadas em Roma, Verona, Florença, Milão ou Turim (Figs.54 e 55).

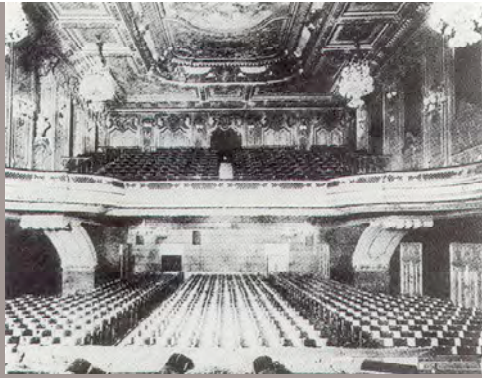
Deste modo podemos concluir que as primeiras salas construídas para o cinema estão muito próximas da arquitectura teatral. A crescente importância do cinema na vida das pessoas, bem como o papel social que desempenha, justifica uma disposição que se assemelha à dos teatros. Esta disposição vai persistir durante algum tempo. Estes “teatros de filmes” não se cansam do luxo ou do requinte e gradualmente vão sendo

Fig.50 – Staatstheater – Berlim - 1912
Sala de Teatro do arquitecto Max Lipmann

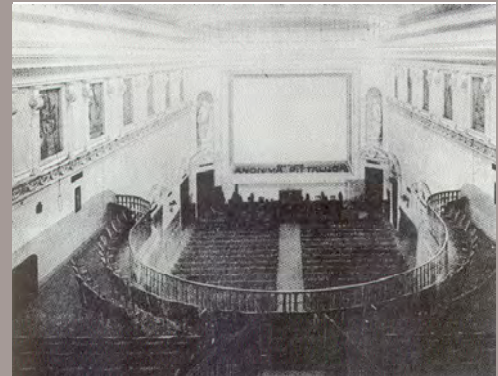
Fig.51 – Atrium – Berlim
Este edificio colossal remete-nos mais para uma ópera como as que existiam na época na Alemanha, do que para um cinema.

Fig.52 – Picadilly – Berlim - 1925
Arquitecto F. Wilms

Fig.53 – Union Theater – Dresde - 1911
Arquitecto M. Pietszsch.



54



55

Fig.54 - Ghersi - Turim

Fig.55 – Gambrinus - Florença

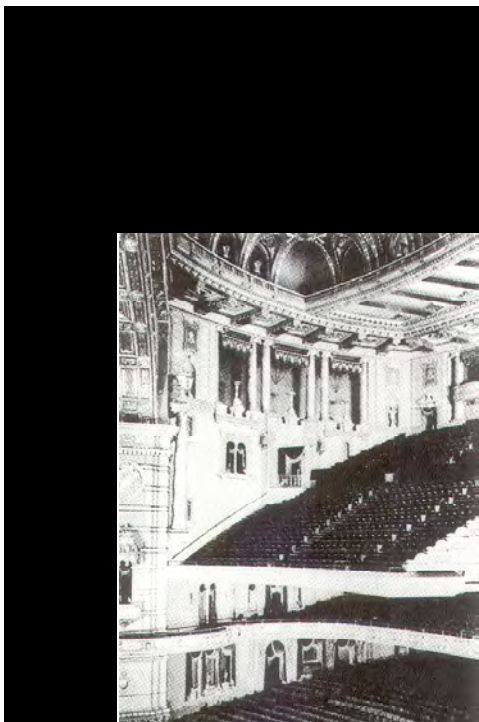
transformados em palácios de ilusões ainda mais ricos ou em verdadeiros templos.

Palácios de ilusões

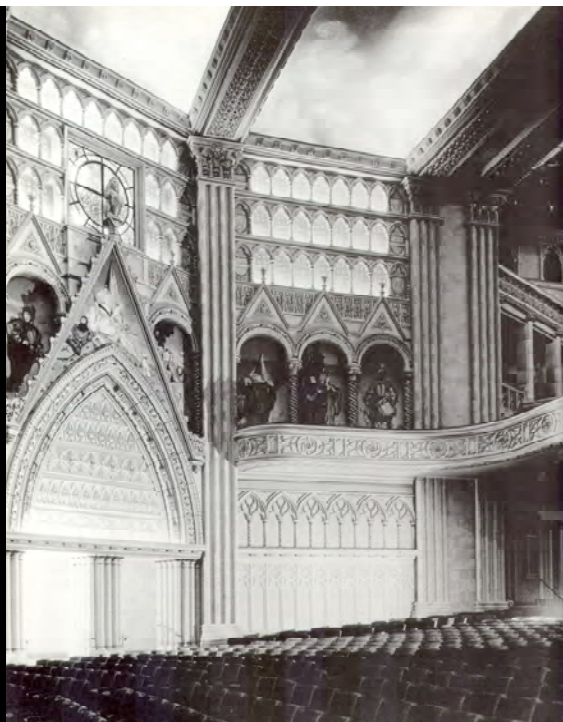
Entre 1920 e 1939 constroem-se por todo o lado verdadeiros templos cinematográficos. Se o desejo inicial deste tipo de arquitectura era atingir um carácter mais respeitável, que dignificasse o novo espectáculo, copiando para isso a arquitectura dos antigos teatros e óperas europeias, a loucura dos anos 20, a crescente adoração do luxo e do requinte mais o desejo de criar cada vez mais e maiores espaços de ilusão e de sonho, vão conduzir a uma arquitectura de autênticos templos ou catedrais que já não imitam somente o estilo clássico europeu, mas tudo o que são referências a outras culturas, a outras arquitecturas do passado.

Estes super-cinemas vão sendo criados e definidos à vontade dos empresários. Cada cinema é uma nova experiência para os arquitectos na tentativa de sublimar o gosto do proprietário pelo luxo, tornando cada um mais vistoso e sumptuoso que o anterior, procurando inspiração através do tempo e do espaço, desde a China Imperial ao Egipto faraónico.

Simbolicamente são as novas “catedrais” que reúnem e aglutinam a população da cidade. Daí construir-se estas salas de cinema como se fossem templos incas ou asteas, mesquitas árabes, templos egípcios ou



56



57

pagodes chineses, passando da metáfora conceptual à transposição formal.

Certas salas de cinema recordam mesmo a arquitectura religiosa, tanto no seu aspecto exterior como na sua decoração e disposições interiores. O desejo de enobrecer e enriquecer estas salas é tal, que não se hesita em recorrer a elementos eclesiásticos como forma de “dignificar” os espaços.

Alguns cinemas, construídos num estilo gótico flamejante, poucos elementos arquitectónicos possuem que os identifiquem com a sua função, sugerindo antes um edifício de função religiosa. As salas *Roxy* em Nova York, ou *Granada* em Londres, por exemplo, reunindo um conjunto de elementos de arquitectura eclesiástica, reconstituem o interior de autênticas igrejas góticas (Figs.56 e 57).

Os novos cinemas, edifícios importantes para a comunidade, tal como os edifícios religiosos, devem igualmente destacar-se no território urbano. Deste modo é frequente implantarem-se nos centros das cidades e comportarem elementos como torres, portal e adro, por forma a destacarem-se e atrair a população.(Figs.58 a 60).

A ida ao cinema, tal como a ida à missa, começa a fazer parte dos rituais das famílias: “À missa de manhã e ao cinema de tarde. Tal era, (...) o panorama habitual de domingo. Os cinemas eram os honestos

Fig.56 – Roxy Theatre – Nova York - 1927
Arquitectos Ahlsclager

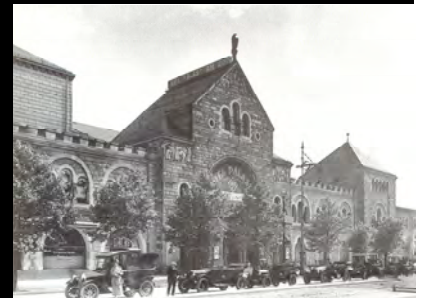
Fig.57 – Granada Theatre – Londres - 1937
Arquitectos Massey e Uren



58



59



60

Fig.58 - Coliseum - Barcelona
Arquitecto F. Nebot

Fig.59 - Tuschinsky - Amesterdão.

Fig.60 - UFA Palast Na Zoo - Berlim
Arquitecto Karl Sthal

“templos de ócio”, mas creio que esta condição de templos com que os nomeio não é só uma metáfora, pois os edifícios dos cinematógrafos são, na verdade, uma igreja laica, tanto do ponto de vista arquitectónico como urbano.”⁶

Como novos locais de reunião, estes cinemas desempenham um papel social bastante importante, sobretudo porque permitem o acesso a toda a sociedade. A este respeito, Rambush, que decorou um elevado número de salas americanas, dizia: “Um cinema (...) é mais do que um espaço no qual se desenrolam uma projecção cinematográfica e um espectáculo de atracções. É um lugar muito importante na nossa estrutura social e económica. A grande maioria dos que frequentam os nossos cinemas têm meios muito limitados. Os seus recursos são modestos, e o cinema dá-lhes a oportunidade de se julgarem uma classe abastada num ambiente luxuoso. Eles podem ali ter tanto prazer pagando um modesto preço de entrada, que lhes permite imaginar que são os donos dos locais. (...) Em certo sentido, estes cinemas são uma válvula de escape para o público popular que pode assim aproveitar o mesmo ambiente que as classes abastadas e usufruí-lo à sua vontade.”⁷

E se o sonho era um dos factores mais importantes, novas experiências iam sendo feitas ao nível da arquitectura dos cinemas no sentido de explorar ao máximo essa vertente da ilusão e do sonho.



61



62



63

Em 1922, o arquitecto John Eberson constrói em Houston, no Texas, a primeira de muitas salas de cinema atmosféricas. Esta sala, o *Majestic*, revela já os principais elementos que iriam caracterizar estas salas de cinema (Fig.61). As salas atmosféricas caracterizam-se por gigantescas decorações que procuram retratar cenários e paisagens de terras distantes ou mesmo de outros tempos, de modo a permitir aos espectadores uma viagem imaginária que começa logo que entram na sala, ainda antes do filme começar.

A arquitectura destas salas, que é antes uma decoração ou uma encenação, procura simular a realidade através de pinturas realistas e cenários que imitam pátios ou cidades miniatura, que ganham vida não só com a quantidade de plantas trepadeiras, madressilvas, flores e ciprestes espalhadas pelos cenários, mas também com as lâmpadas no tecto que simulam as estrelas no meio de um céu nebulado, com nuvens em movimento projectadas por um aparelho disfarçado no meio da decoração.

A inspiração para estas decorações vem muitas vezes dos jardins italianos como os de Tivoli em Roma, ou os jardins do Alhambra em Granada, dos templos egípcios, ou ainda de uma arquitectura sul-americana ou mediterrânica como os pátios andaluzes. Estes cenários idílicos para os espectadores, permitem-lhes “viajar” para terras distantes ou locais mágicos como Roma Antiga ou os jardins da Babilónia (Figs.62 e 63).

Fig.61 – Majestic – Houston - 1923
Arquitecto John Eberson

Fig.62 – Loew's Paradise - Nova York, 1929
Arq. Eberson

Fig.63 – Astoria Theatre, Londres - 1927
Arquitectos Verity e Beverly



64

67



65



66



Fig.64 – Cine Skandia - Estocolmo - 1922
Arq. Gunnar Asplund. Ilustração do arquitecto, evidenciando o caracter festivo da sala.

Fig.65 – Perspectiva do corredor do piso superior, onde se vêem as portas de acesso aos camarotes.

Fig.66 – Interior da sala visto a partir do balcão principal

Fig.67 – Vista do interior da sala evidenciando o tecto abobadado

Estas salas permitem, assim, que a ilusão do filme passe para fora do ecrã, envolvendo os espectadores numa aura de magia que convida ao sonho e à evasão.

O sucesso destas salas é bastante notório não só nos Estados Unidos, mas também na Europa. O *Cine Skandia* em Estocolmo, do arquitecto Gunnar Asplund, é também exemplo de uma arquitectura que evoca o sonho e a ilusão, recriando um ambiente romântico sob um céu nocturno estrelado, sugerido por uma abóbada de canhão pintada de azul e um conjunto de globos suspensos livremente do tecto (Fig.64). Contudo, a decoração deste cinema não é tão pesada e evidente como a das salas americanas que copiavam fidedignamente a arquitectura de outros locais, jogando-se antes aqui com outros artifícios: alterando as escalas para se criar um ambiente de maior acolhimento, simulando a criação de um edifício dentro de outro, através do tratamento das paredes exteriores da sala que sugerem a fachada de um espaço de divertimento, e cujas portas inspiradas em elementos clássicos, permitem o “transporte” para um mundo fantástico, mundo esse que tem como guardiões as figuras de Adão e Eva que ladeiam o ecrã e ainda uma figura de Vénus pintada no balcão principal (Fig.65 a 67).

A maior simplicidade, mas também originalidade desta sala em relação a outras salas atmosféricas, revela já um arquitecto mais criativo e fle-

xivel, que articula harmoniosamente valores mais “espirituais” com princípios claros de funcionalidade, e que mais tarde fará a transição para o movimento moderno.

O cinema revela um gosto pelo luxo, pelo requinte e também pelo exotismo, que ele próprio contribui para divulgar. Afinal, são os loucos anos 20, tudo serve de pretexto para a exuberância.

Mas a década de 20 seria também a época de uma viragem na arquitectura...

Ao mesmo tempo que se constroem estes templos românticos, que só deixariam de ser construídos no final da década de 30, novos estudos para uma verdadeira arquitectura das salas de cinema começam a ser discutidos.

As primeiras salas em Portugal

Se os primeiros passos do cinema no mundo tinham sido pequeninos, tacteando os vários locais, alojando-se onde o queriam ou podiam acolher, num crescente desenvolvimento desses espaços como resultado do respectivo crescimento deste espectáculo e do respeito que adquire - num percurso que vai desde os barracões improvisados, até aos imponentes palácios/catedrais de filmes - o percurso do cinema em Portugal não vai ser muito diferente do do resto da Europa.

O cinema surge em Portugal através de um operador da firma inglesa de R.W.Paul, de nome Erwin Rousby, que tinha sido enviado à Península Ibérica para apresentar a novidade, divulgando um aparelho de marca Edison, a que chamava “animatógrafo” (derivado do nome da firma “Paul’s Animatograph Works”). Tal como Rousby, outros técnicos da mesma firma foram enviados a outros países, na tentativa de se anteciparem às equipas dos outros fabricantes, nomeadamente à equipa dos irmãos Lumière que já fazia circular o seu “cinematógrafo” pela Europa.

Esta “corrida” dos vários operadores aos diversos países, no desejo de serem os primeiros a conquistar determinado público com tal novidade, faz com que o cinema chegue muito rapidamente a todo o lado, e deste modo, em Junho de 1896, seis meses após a sua invenção, o cinema apresenta-se em Portugal.

A primeira apresentação de cinema em Portugal, tem lugar no *Real*



68

Fig.68 – Real Coliseu de Lisboa - Lisboa

Coliseu de Lisboa, na Rua da Palma (Fig.68). Este local era o que então se chamava de um “teatro-circo”: um barracão construído em 1887, sem grandes comodidades, mas que respondia aos desejos do público com uma variedade de espectáculos que iam desde pequenas peças teatrais aos mais variados números de circo. Deste modo, e tal como acontecia lá fora, é com facilidade que o cinema é integrado no seu programa de variedades, neste caso, inserido nos intervalos da opereta em três actos d’ “O comendador Ventuínha”, contribuindo assim para a variedade do espectáculo.

Estas primeiras projecções cinematográficas, ainda sem grande qualidade de imagem e com “quadros” ou “vistas”⁸ muito curtos, são no entanto, um sucesso junto do público lisboeta que diariamente acorre ao *Real Coliseu* para assistir ao maravilhoso invento. O fascínio e a curiosidade do público pelo novo espectáculo, que assiste incrédulo a um conjunto de personagens ganhar vida numa tela, faz com que o novo aparelho de projecção e respectivo operador se mantenham em Lisboa durante um mês, seguindo depois para o Porto na procura de agradar igualmente a um novo público.

O animatógrafo de Rousby viaja então até ao Porto, alojando-se no *Teatro do Príncipe Real*, hoje *Teatro Sá da Bandeira*, sendo também aí bastante bem recebido.

Enquanto o animatógrafo de Rousby circula por outros locais, e dado o grande sucesso deste espectáculo em Lisboa, é natural que outros operadores se desloquem a Portugal na procura de salas onde pudessem exhibir os seus filmes. Deste modo, passado pouco tempo da estreia do cinema no *Real Coliseu* da Rua da Palma, apresenta-se no *Teatro D. Amélia* o “Cinematógrapho – A Photographia Animada”.

O cinema chegava agora, através do Teatro D. Amélia, a um público de “classes elegantes”. Se a sua estreia no *Real Coliseu* tinha conquistado um público mais popular e também mais efusivo (que habitualmente frequentava aquele teatro-circo), a sua passagem pelo Teatro D. Amélia, ainda que integrada nos intervalos das peças cómicas, teria dificuldades em agradar a este público de classes mais elevadas: “Demasiado presa à fixidez e monotonia do que então se representava nos palcos de Lisboa, a burguesia da capital, vagamente compensada pelo ‘falso luxo’ que os veludos dos locais pareciam emprestar à sua frequência, não estava preparada para a aceitação de um espectáculo que em tudo fazia lembrar os paralelos fenómenos de feira, e, muito menos aceitá-lo com estatuto de cidadania idêntico ao do teatro. O ‘cinematógrafo’ fazia, portanto, a sua passagem por ali, ao mesmo nível da ‘orquestra automática’ que, colocada no foyer, tinha por função distrair o público nos intervalos”⁹.

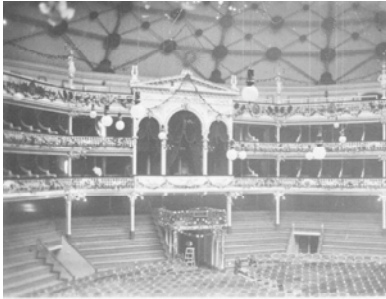
O menor sucesso alcançado pelo cinema no *Teatro D. Amélia* relativamente ao que havia conseguido no *Real Coliseu*, faz com que a sua passagem por aquele teatro seja bastante rápida. Mais tarde o animatógrafo de Rousby regressa ao *Real Coliseu*, para mais uma temporada com quadros novos.

Os primeiros locais a acolher o cinema em Portugal são, então, os teatros, teatros de variedades ou circos, que, tal como acontecia lá fora com os music-halls, cafés-concerto, teatros de vaudevilles e de variedades, eram os edifícios que melhor estavam preparados para a sua apresentação sem ser necessário fazer grandes alterações. Sendo espaços que diariamente ofereciam variados espectáculos aos seus espectadores, é com facilidade que integram mais este número nos seus programas. Esta interacção é proveitosa tanto para o cinema como para os restantes números: o programa de variedades faz com que o público tome contacto com este novo espectáculo, que por ser algo novo causava algumas desconfianças,



69

Figs.69 e 70 – Coliseu dos Recreios – Lisboa
Edifício construído para colmatar o desejo de uma grande casa de espectáculos para a cidade. A forma da sua sala, em arena, ia dificultar as projecções cinematográficas.



70

ao mesmo tempo que os pequenos quadros, inseridos nos intervalos, enriquecem o espectáculo.

Mas se o cinema já tinha chegado a Portugal, muito faltava até que aqui se instalasse definitivamente. Portugal não tinha ainda nenhum espaço dedicado exclusivamente ao cinema, ou que pelo menos apresentasse sessões de cinema regularmente, ou que possuísse sequer um aparelho de projecção.

Integrado em companhias de espectáculos itinerantes, o cinema começa assim por se apresentar em Portugal, lado a lado com espectáculos de ilusionismo ou números de horror, como era próprio destas companhias que se apresentavam normalmente no *Coliseu dos Recreios* (Figs.69 e 70). Com o crescente desenvolvimento dos aparelhos e da qualidade de projecção, do tamanho dos quadros e da nitidez das imagens, o cinema ganha tamanha importância e tamanho sucesso que, rapidamente passa a dominar a programação destas companhias.

Impondo-se finalmente na sociedade como um espectáculo autónomo, o cinema leva alguns homens ligados à fotografia ou electricidade a lançarem-se na compra de alguns aparelhos de projecção, prevendo o lucro que lhes podia trazer.

No entanto, a visão de um lucro fácil e rápido, aliado ainda a uma desconfiança por parte do público em relação a este tipo de espectáculo, faz com que não se invista em instalações novas, dignas de um novo formato de espectáculo, preferindo a construção rápida de estruturas abarracadas e provisórias ou ainda a adaptação de espaços já existentes, na maioria sem grandes condições tais como armazéns ou barracões.

Esta apropriação dos espaços como lojas, salões ou mesmo armazéns na dependência de outros edifícios, ou a construção rápida de barracões para fazer apresentar o cinematógrafo, não é uma novidade. Já tínhamos visto que os primeiros cinemas de outras cidades europeias ou americanas, eram também adaptações de espaços já existentes ou construções algo improvisadas, como os próprios “nickelodeons” ou “electric theatres”.

É neste espírito que surgem os primeiros “salões” de cinema portugueses. Apesar das instalações algo precárias, estes salões “apostavam pelo menos na permanência do espectáculo e na possibilidade destes oferece-



71

72



73



rem um programa específico”¹⁰.

O *Salão Ideal*, aberto em 1904, constitui “o primeiro salão português expressamente concebido para a exibição cinematográfica”¹¹. Adaptado a partir de um recinto abandonado na Rua do Loreto, foram necessárias grandes obras para tornar o local mais adequado à sua nova função, que aliás cumpre da melhor forma pelo menos nos seus primeiros anos, enquanto não há exigências de maior.

A este salão outros se seguiriam, como foi o caso dos vários salões de Raul Lopes Freire: o *Salão Chiado* aberto em 1907, numa dependência dos armazéns do Chiado, logo seguido pelo *Salão Central* em 1908, na zona dos Restauradores, com o objectivo de oferecer um melhor ambiente com maiores comodidades e melhor programação (Fig.71) e mais tarde o *Salão Foz*, já em 1914, que se iria anexar ao *Salão Central*, paredes meias com este.

Com o sucesso destas primeiras salas, que tinham então bastante afluência, provando à cidade o potencial de tal espectáculo, novos locais se abrem ao público, sem que com isso se note um agenciamento determinado.

Procurando as zonas de maior circulação, ou de vibração mais intensa, em locais já com uma certa tradição nocturna e de lazer, como eram então o Bairro Alto ou os Restauradores, ou ainda o Chiado, os salões

Fig.71 - Salão Central - Lisboa
Localizado numa dependência do Salão Foz, é exemplo do tipo de cinemas que se instalava no piso térreo de outros edifícios.

Fig.72 – Chantecler Chalet – Lisboa
Barraca de cinema instalada em 1913 na Feira de Santos.

Fig.73 – Salão High-Life - Porto
A primeira “sala do Porto”, na Feira de S. Miguel.

proliferam por Lisboa neste princípio de século, impulsionados pelo fácil negócio, “enchendo as medidas” a um público sem grandes exigências, alheios ainda a qualquer especificidade ou concepção particular do espaço.

Este descompromisso da arquitectura em relação ao cinema, a mobilidade de actividade, as características de implantação e durabilidade fazia com que estes “salões” se aproximassem mais do conceito dos barracões das feiras do que dos convencionais locais de espectáculo.

Os primeiros salões iriam assim encontrar nas feiras, lugar para se expandirem através de “filiais”. Cada salão tinha a sua representação nas feiras mais conhecidas de Lisboa: ao lado de figuras de cera, quinquilharias, cosmoramas e teatros, surgem a partir de 1909, pequenos barracões com “animatógrafos” (Fig.72).

As feiras seriam, tal como acontecia lá fora, um excelente meio de divulgação do cinema, sobretudo porque permitiam a um público de menores posses o acesso a este novo espectáculo. O primeiro espaço a apresentar regularmente o cinema no Porto, seria precisamente um barracão de feira, o *Salão High-Life* (Fig.73). Este salão instalado na Feira de S. Miguel, na Boavista, era então um grande barracão de madeira e zinco, que fazia as delícias de um público maravilhado, passando os seus “quadros” continuamente das duas horas da tarde às onze da noite. Passados dois meses, passaria da Feira de S. Miguel para o Jardim da Cordoaria, e menos de dois anos depois deslocar-se-ia para a Praça da Batalha (onde se encontra hoje o cinema *Batalha*), para novas instalações, agora sob o nome de *Novo Salão High-Life*, sem nunca perder, no entanto, o seu carácter mais popular.

Estes cinemas constituídos por “simples tábuas forradas a lona”, iriam receber das feiras não só um leque mais alargado de adeptos, mas sobretudo uma forma de espectáculo mais popular, da qual fazia parte um cuidado especial com a decoração da fachada, de modo a torná-la atractiva. As filiais feirantes dos vários “salões” conviviam lado a lado nas mesmas feiras, numa competição saudável, demonstrando pela primeira vez, alguma preocupação ao nível da fachada, decorando-a com alguma pretensão de modo a distinguir-se das restantes.

A par com os embelezamentos destas fachadas, novas preocupações com o espaço “cinema” começam a surgir com a abertura de dois novos



74



75

cinemas: o *Animatógrafo do Rossio* em 1907, e o *Chiado-Terrasse* em 1908. Nestes dois edifícios nota-se uma preocupação que vai para além da rentabilidade imediata e do lucro fácil, pensando-se pela primeira vez no espaço “cinema”. Pela primeira vez, reflecte-se sobre a questão de uma solução arquitectónica para o novo tipo de espectáculo.

No caso do *Animatógrafo do Rossio*, esta valorização do “lugar cinema”, ficaria ainda limitada ao tratamento da fachada: num estilo “arte nova”, com formas de madeira esculpida e pintada, emoldurando painéis de azulejos figurativos (que para além da sua função estética, tinham ainda uma função publicitária), esta fachada fazia com que o edifício se distinguisse no panorama dos cinemas existentes (Fig.74). No entanto, o seu interior, uma pequena sala rectangular com a disposição habitual dos outros cinemas, não demonstrava ainda grandes preocupações em dignificar o espaço.

O *Chiado-Terrasse*, por sua vez, já aposta numa autonomia estrutural, sendo o primeiro cinema português a ser construído especialmente para esse fim. Aberto em 1908, este cinema, quer pela sua especificidade, quer pela dimensão das suas instalações, quer pela qualidade dos seus programas, torna-se numa das salas mais importantes de Lisboa (Fig.75).

No entanto, a preocupação em agradar à crescente clientela, faz com que o edifício original, sóbrio e modesto, sofra uma reformulação em

Fig.74 - Animatógrafo do Rossio - Lisboa
Esta fachada cuidadosamente decorada pretendia enobrecer o espaço e atrair o público..

Fig.75 - Chiado Terrasse - Lisboa
Fachada do edifício original construído em 1908..



76



77

Fig.76 - Cartazes publicitários do cinema no Chiado-Terrasse

Fig.77 – Nova fachada do Chiado-Terrasse, pelo traço do arquitecto Tertuliano Marques

1910 pela mão do arquitecto Tertuliano Marques.

Este arquitecto vai introduzir algumas inovações a nível da concepção do espaço interno, demonstrando uma reflexão em torno do tipo de espectáculo em causa. Propõe então uma sala melhor estruturada, com um inteligente aproveitamento do espaço através da introdução de um balcão paralelo ao ecrã e sem prolongamento lateral, de modo a privilegiar a visualização directa do mesmo. Lado a lado com estas preocupações de ordem funcional, surgem outras de ordem estética, desta vez num gosto mais erudito, fim de século, que se traduz na decoração da própria sala e no novo desenho da fachada. Esta fachada mais elaborada e mais decorada pretende, não só dignificar e enobrecer o espaço, como também atrair o público, contribuindo também para isso toda a iluminação eléctrica que a anima de noite (Fig.76, 77).

Qualquer um destes edificios demonstra um cuidado especial com a decoração, uma vez que o cinema é ainda um espectáculo recente, e tudo é importante para atrair o público.

À medida que o cinema ganha adeptos, vai-se expandindo pela cidade, e ao mesmo tempo que já se começa a pensar numa estrutura autónoma para o cinema, como o caso do *Chiado-Terrasse*, novas salas vão surgindo nos vários bairros da cidade, instalando-se em locais facilmente agenciáveis. Entre antigos armazéns, barracões abandonados, salões de



78



79



80



81

festas, sociedades recreativas ou pequenos teatros, os novos “salões” vão povoando os bairros de Lisboa como sinal do crescente sucesso deste espectáculo, sem, no entanto, apresentarem uma expressão arquitectónica reconhecível (Figs.78 a 81).

Em 1912 constrói-se em Lisboa um novo local de espectáculos. Situado na Rua das Portas de Santo Antão, mesmo em frente ao *Coliseu dos Recreios* e perto do já inaugurado cinema *Olímpia* (cinema adaptado a partir de uma construção recente destinada a habitação (Fig.82)), este edifício, que seria ainda um teatro, vinha responder aos desejos de uma “pequena-burguesia republicana que exigia na sua obra civilizadora, um teatro à sua dimensão”¹².

Para esta jovem burguesia, a cidade necessitava de um templo da cultura, e esse templo nunca poderia ser um cinema. O cinema era ainda visto como um divertimento de feira, sem “dignidade” suficiente para ocupar e representar um espaço que se queria o “templo da cidade”. Para responder às exigências do local e da cidade, chama-se o arquitecto Ventura Terra para projectar o *Teatro Politeama*.

De concepção e estrutura teatrais, a sala, com uma capacidade para 2300 espectadores, seguia a estrutura de um “teatro à italiana”. A sua decoração interna vai buscar o gosto e a estrutura de alguns palácios antigos, a pintura do tecto da sala lembra a dos salões de festas nobres,

Fig.78 – Salão Portugal - Lisboa

Fig.79 – Salão Lisboa - Lisboa

Fig.80 e 81 – Salão Voz do Operário - Lisboa. O cinema surge no aproveitamento do último piso deste edifício.



82



83



84

Fig.82 – cinema Olímpia - Lisboa
Este cinema é também exemplo da adaptação de espaços existentes ao novo tipo de espectáculo.

Fig.83 e 84 – teatro Politeama - Lisboa
Esta sala de concepção teatral iria mais tarde receber também o cinema.

atingido assim um requinte que agradava não só ao proprietário, mas também ao público e à cidade. A própria fachada, com o grande janelão em ferro e vidro, enfeitado com grinaldas Luís XVI, tinha a pretensão de se apresentar à cidade como um edifício “nobre”, um “verdadeiro local de espectáculos” por oposição aos barracões improvisados que iam surgindo para apresentar o cinema (Fig.83, 84).

Mas se este edifício tinha sido pensado e projectado para ser um teatro, rapidamente ele alternaria as representações teatrais com espectáculos cinematográficos.

O cinematógrafo assenta assim em lugares fixos tais como o *Chiado-Terrasse*, o *Animatógrafo do Rossio*, alguns salões mais incharacterísticos, e agora o *Politeama*, local que desde cedo ficaria associado ao cinema – para além do teatro – conferindo-lhe uma dignidade arquitectónica. A partir daqui, a ida ao cinema, no *Politeama*, já não era encarada com maus olhos, permitindo mesmo à jovem burguesia desfrutar este novo espectáculo em condições que lhes agradavam. No entanto, não podemos esquecer que, sendo uma sala de estrutura teatral, muitos lugares teriam má visibilidade para o ecrã.

O cinema entra assim nos costumes de toda a sociedade e, depois das primeiras construções que lhe são dedicadas como o *Animatógrafo do Rossio* e o *Chiado-Terrasse*, começa a ser apresentado no teatro, seja em alternân-