



85



86

87



Fig.85 - Éden-Teatro - Lisboa
Este edifício seria um dos muitos teatros a converter-se mais tarde em cinema.

Fig.86 – Teatro da Rua dos Condes - Lisboa.

Fig.87 – Teatro Ginásio - Lisboa

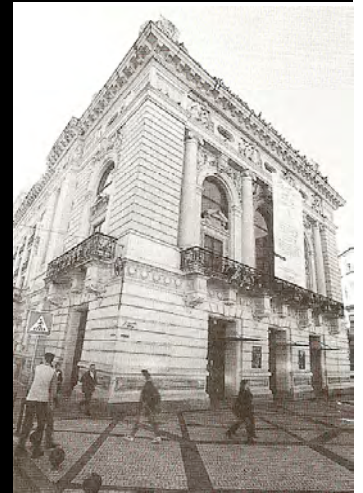
cia com representações teatrais, como no *Politeama*, seja em conversões sucessivas de teatros que, por carências económicas ou pela crescente crise do próprio teatro, se viam obrigados a sofrer transformações.

Apesar da crescente adesão ao cinema, o teatro era ainda “o Teatro” e assim sendo, quando se pensa na construção de um novo local de espectáculos para a praça dos Restauradores em 1913, - tal como tinha acontecido com o *Politeama* um ano atrás – é sob a forma de teatro que este vai surgir. Em 1914, surge assim o *Éden-Teatro*, que só resistiria quatro anos enquanto teatro, sendo convertido em cinema em 1918 (Fig.85).

Este movimento de adaptações progressivas tinha sido iniciado com o velho *Teatro da Rua dos Condes* em 1915. A fácil conversão dos teatros em cinemas, sem grande dispêndio de esforços ou dinheiro, faz com que, depois do *Condes* em 1915, e do *Éden* em 1918, outros sigam o mesmo



88



89

Fig.88 - Teatro Águia d'Ouro - Porto

Fig. 89 – Teatro S. João - Porto
Também este teatro se renderia mais tarde ao cinema.

rumo, como o *S. Luiz* e o *Politeama* em 1928 ou o *Teatro do Ginásio* em 1930 (Figs.86 e 87).

Também no Porto o cinema é apresentado nos teatros: a partir de 1908, teatros como o *Águia d'Ouro*, *Carlos Alberto* ou *Teatro Vasco da Gama*, alternariam espectáculos teatrais com alguns espectáculos cinematográficos (Fig.88). Quando surge o cinema sonoro, muitos destes teatros convertem-se definitivamente em cinemas; o próprio *Teatro S. João* passaria a *S. João Cine*, atraindo a si a alta burguesia da cidade (Fig.89).

Tal como no resto da Europa, a passagem do cinema pelo teatro seria longa também em Portugal e teria as suas consequências.

O cinema vai herdar do teatro todo um conjunto de características espaciais e estruturais, desde os camarotes laterais, ao palco, ao fosso de orquestra, aos foyers e salões nobres, bem como muitos dos seus rituais: as estreias, os intervalos no meio dos filmes, o escalonamento de lugares, etc...dos quais vai ter dificuldade em se libertar, fazendo com que muitos destes primeiros cinemas em nada difiram dos teatros.

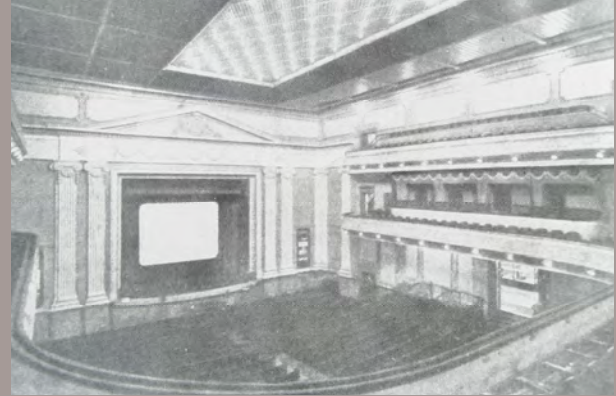
É neste espírito que vai ser construído em Lisboa, em 1924, o cinema *Tivoli*.

Raul Lino vai ser o arquitecto do novo cinema, que se queria um edifício elegante e luxuoso.

Este arquitecto revela um cuidado especial com a fachada, na qual se



90



91

evidencia um “gosto arquitectónico afrancesado, neo-setecentista”¹³, apostando numa volumetria segura da qual se destaca o corpo cilíndrico situado no gaveto, de modo a marcar bem a entrada do edifício.

Internamente, não descarta a solenidade do hall, o salão nobre, os grandes corredores e escadarias, o conforto e a decoração. A disposição da sala, com os seus camarotes e frisas laterais, apresenta ainda uma “circularidade” própria das salas de teatro, onde o espectador podia ver e ser visto. O arquitecto recorre às características teatrais como forma de dignificar e enobrecer este novo espaço que era afinal um cinema (Fig.90, 91).

Destinado a um público de “classes elegantes” – como se iria constatar pela maioria da sua clientela que preferia este espaço aos primeiros locais dedicados ao cinema – este cinema iria facilitar uma mudança nos hábitos da alta sociedade lisboeta, que trocava assim a “ida ao teatro” pela “ida ao cinema”, numa continuidade de características espaciais e cerimoniais, de vivências e utências. O espaço “cinema” dignificava-se pela primeira vez, numa materialização e expressão arquitectónica específica, apesar desta ser ainda algo distante daquilo que uma invenção nova como a máquina de projecção pedia.

O *Tivoli*, era então o culminar, o resultado de todo este conjunto de preocupações e indefinições formais e estilísticas, próprias da construção de um edifício para um espectáculo novo e sem tradições precisas.

Fig.90 e 91 – Cinema Tivoli - Lisboa
Nestas imagens é notória a elegância do edifício. A disposição interna da sala, como se vê na figura, não era a ideal para a projecção cinematográfica.

A construção de um novo cinema na Avenida da Liberdade, local afastado do então “centro da cidade”; distante da habitual zona de lazer onde normalmente se localizavam os locais de espectáculo, fez com que muita gente duvidasse da sua rentabilidade.

No entanto, o carácter deste novo cinema, “a mais vasta e a mais elegante do seu género em Lisboa”¹⁴, que assim se destacava de todas as salas de cinema já existentes em Lisboa, fazia com que todos os dias uma enchente de público ali se deslocasse, mesmo em local tão fora de mão.

Isto mostra o poder que tal espectáculo já tinha na cidade e nos hábitos lisboetas. Uma vez associado a locais de condições dignas e elegantes para a sua apresentação, torna-se um índice de definição urbana. A cidade cresce assim em função de novos locais de interesse e de deslocação, afluência diária, como se estavam a tornar as novas salas de cinema e em particular o *Tivoli*. Já antes tínhamos visto que os cinemas pontuavam os locais mais importantes ou com mais vida nas cidades, contribuindo para a sua animação e vivência e agora constatamos que também estas salas são capazes de gerar urbanidade, atraindo as pessoas para zonas da cidade até aí quase desertas e sem vida. O papel social e dinamizador de tais edifícios no meio da cidade é indiscutivelmente da maior importância.

Se o *Tivoli* elevava assim o carácter do novo espectáculo, os salões até então existentes vão também sentir necessidade de se reformularem de modo a valorizarem o seu espaço, e deste modo estar ao nível do tipo de espectáculo que apresentam.

O cinema atinge agora em Portugal outra categoria, que aliás lá fora já era evidente através da construção de inúmeras e enormes salas de cinema que não hesitavam em recorrer a estilos do passado, a referências teatrais ou ao uso de materiais nobres como forma de “engrandecer” o novo espectáculo.

Em escala mais modesta, com referências mais próximas e com outros recursos, o *Tivoli* seria o “nosso” palácio de ilusões.

Só mais tarde se pensaria no cinema como um espectáculo autónomo com características específicas e para o qual era necessário uma estrutura diferente que servisse os seus propósitos.

Notas:

¹ Designa o fenómeno ou a ilusão provocada quando um objecto visto pelo olho humano persiste na retina por uma fracção de segundo após a sua percepção. Assim, imagens projectadas a um ritmo superior a 16 por segundo, associam-se na retina sem interrupção.

² Este mecanismo provoca uma ilusão de óptica, devido às variações da luz natural e artificial, incidindo sobre as telas pintadas com cenários. Os objectos observados pelo espectador mudavam consoante a cor do raio de luz, filtrado por vidros coloridos.

³ Sistema de projecção composto por uma fonte de energia luminosa, colocada dentro de uma caixa de madeira, e por um jogo de lentes de ampliação do feixe luminoso e projecção sobre um alvo. Entre a luz e o sistema óptico passa a chapa de vidro pintada que se pretende projectar no alvo. Essa chapa deve ser lisa, opaca ou branca, para que a imagem perca o menos possível da sua intensidade.

⁴ Gérard Betton , *História do cinema*, Coleção Saber, Publicações Europa-América, p.8

⁵ Francis Lacloue, *Architectures de Cinemas*, Éditions du Moniteur, Paris, 1981, p.11

⁶ Antón Capitel, “1925-1965: diversidad urbana de los edificios culturales en el ámbito ibérico” in *Actas do Terceiro Seminário Docomomo Ibérico, Equipamentos e Infraestrutura Culturais, 1925-1965*. Porto 2001, p.137

⁷ Rambush citado por Francis Lacloue, *op. cit.*, p.84

⁸ fitas cinematográficas geralmente de curta duração.

⁹ Margarida Acciaiuoli, *Os cinemas de Lisboa - Um Fenómeno Urbano do Século XX*, (Tese de Mestrado), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1982, p. 67

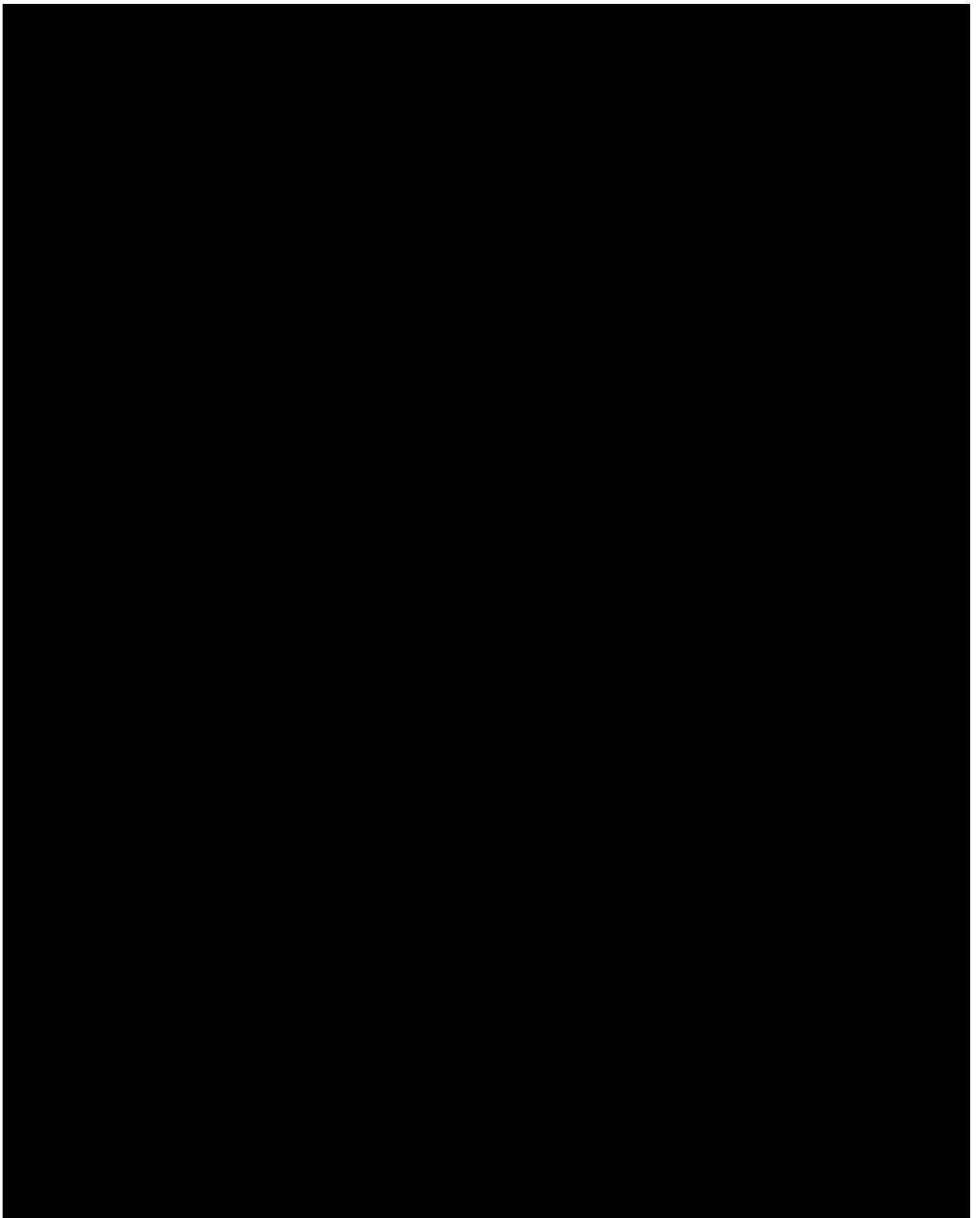
¹⁰ Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p.77

¹¹ Félix Ribeiro, *Os mais antigos cinemas de Lisboa 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal 1908-1939*, Instituto Português de Cinema, Cinemateca Nacional, 1978, p.58

¹² Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p.87

¹³ José Manuel Fernandes, *Cinemas de Portugal*, Edições Inapa, Lisboa, 1995, p.67

¹⁴ Diário de Notícias, citado por Félix Ribeiro, *op. cit.*, p.139



1.2.PARA UM PROGRAMA NOVO, UMA ARQUITECTURA NOVA

O primeiro modernismo

Enquanto se constroem templos cinematográficos recorrendo a estilos do passado, numa ausência de referências tipológicas apropriadas, numa desorientação estilística e falta de verdade arquitectónica, discute-se e experimenta-se já uma nova abordagem da arquitectura.

Uma nova era industrial, da qual o próprio cinema é também fruto, vinha-se impondo em todo o mundo desde meados do século XVIII originando fortes transformações tanto a nível das estruturas sociais como das estruturas económicas.

A revolução industrial com o desenvolvimento dos meios de produção e dos meios de locomoção, com os avanços da medicina, melhoria da qualidade de alimentação, das condições de higiene e conseqüente diminuição da taxa de mortalidade, juntamente com a crescente procura de melhores condições de vida, leva a que as cidades sofram uma explosão demográfica para a qual não estavam preparadas.

As velhas cidades são invadidas por multidões de proletários que se instalam em habitações precárias, ocupando os espaços livres existentes, sem condições de higiene e ventilação, sem luz nem espaços abertos e com deficiente escoamento de excrementos e lixo. A crescente massa de proletários que acorre aos centros das cidades já não se consegue instalar nos antigos bairros, que se encontram sobrelotados e completamente desfigurados, vendo-se obrigada a romper os limites das cidades, ocupando a periferia em agregados populacionais.

O congestionamento dos centros das cidades – sem condições de higiene e com frequentes surtos de doenças e epidemias – e o crescimento desordenado da sua periferia, a urgência de novas estruturas habitacionais que alojassem as classes operárias, bem como a necessidade de novos equipamentos que servissem a crescente população, como hospitais, fábricas, estações ferroviárias, vão originar um conjunto de discussões e reflexões em torno da arquitectura e do ordenamento das cidades.

Com vista a resolver o problema do congestionamento dos centros urbanos e do seu ordenamento surgem soluções mais radicais como o plano de Haussman para a reconstrução de Paris, ou o plano de Cerdá

para a expansão de Barcelona, a par com soluções mais utópicas de cidades ideais para alojar as camadas de proletários, como as Cidades-Jardim de Ebenezer Howard, ou as Cidades-Linear de Soria y Mata.

Ao mesmo tempo que se pensava no ordenamento do território, era necessário responder rápida e eficazmente ao problema da habitação e dos novos equipamentos utilitários, exigindo a acção de um arquitecto mais operativo que se debruçasse na questão prática e funcional da resolução de um problema específico, em vez de um arquitecto mais convencional, preso à questão dos estilos e dos ornamentos, ou da dignificação da arquitectura pela decoração e pela arte.

A urgência de um programa de construções e de um ordenamento urbano faria rever os pressupostos da arquitectura. Até aqui a arquitectura do século XIX estava mais ligada ao lado “espiritual” dos edifícios, valorizado por todo um conjunto de estilos aplicados, esquecendo o lado funcional. Cabia agora pensar na arquitectura com uma finalidade e objectivos específicos, para os quais os novos materiais e técnicas muito iriam contribuir.

No entanto, esta nova abordagem da arquitectura, esta nova consciência social e estética iria demorar a ser interiorizada e aplicada, estando inicialmente limitada a edifícios de carácter mais utilitário, sem grande estatuto de arquitectura, pois quando se tratava de edifícios mais importantes, os arquitectos sentiam necessidade de revestir a estrutura (mais técnica) com os materiais e recursos estilísticos convencionais.

A industrialização seria assim responsável por uma questão que ocuparia os centros de debate arquitectónico: a dicotomia entre arte e técnica, entre academismo e funcionalismo, entre arquitecto e engenheiro. Por um lado, e em resposta aos novos meios e técnicas construtivas e produtivas, a arquitectura sente necessidade de se distinguir, recorrendo a todo um conjunto de estilos e ornamentos como forma de valorizar os edifícios – o arquitecto é ainda visto como um artista, um “compositor de fachadas”; por outro lado, os mesmos meios e técnicas construtivas iriam proporcionar novas possibilidades espaciais e volumétricas, bem como vantagens económicas, das quais só os engenheiros tirariam partido inicialmente, em edifícios maioritariamente utilitários. Só mais tarde, e com a necessidade emergente de novas construções, a arquitectura faria uso

destas novas premissas.

A arquitectura deve assim responder às necessidades actuais, recorrendo aos meios e técnicas disponíveis. Seria esta a base de uma nova arquitectura moderna que vai romper em grande força no início do século XX. Movimentos como De Stijl, Bauhaus, ou personalidades como Tony Garnier, Walter Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, entre outros, seriam os grandes responsáveis pela divulgação e sedimentação desta nova arquitectura, que mais do que uma moda ou um estilo, é um modo actuante de estar na sociedade e civilização actuais, da qual a máquina, a técnica, a racionalização e o funcionalismo fazem parte integrante.

Contudo, se as necessidades construtivas provenientes de uma forte industrialização nos países da Europa Central e da América do Norte provocavam uma revisão na arquitectura, em Portugal essas necessidades não se sentiam ainda.

O primeiro modernismo em Portugal

Em posição periférica em relação ao resto da Europa, e sendo um país essencialmente rural onde os efeitos da industrialização pouco se fazem sentir, as novas preocupações que ocupavam os arquitectos de outros países, não afectavam os arquitectos portugueses.

Na verdade, isolados do resto do mundo, os arquitectos portugueses eram formados num ambiente Beaux-Arts, com base nos tratados e ornatos, num ecletismo revivalista a que eram alheios os problemas da revolução industrial, as novas técnicas, os novos materiais e a nova arquitectura.

Assim sendo, só no final da década de 20, início da década de 30 é que se manifestam em Portugal os primeiros indícios de uma arquitectura moderna. Até aqui, se algum eco de modernidade tinha chegado a Portugal, só se manifestava ao nível da literatura e das artes plásticas: a revista Orpheu constituía, desde a década de 10, um factor de renovação do gosto intelectual, literário e artístico, enaltecendo a nova era industrial, a máquina e toda a tecnologia dela proveniente.

As primeiras manifestações de uma arquitectura moderna em Portugal seriam protagonizadas por uma geração de arquitectos que, apesar da sua formação clássica nas escolas de Belas-Artes de Lisboa e do

Porto, cedo toma contacto com a cultura e arquitectura do resto da Europa e da América, seja através de bolsas de estudo no estrangeiro, ou apenas através de revistas internacionais que começam a chegar a Portugal, despertando para as novas preocupações de ordem prática e funcional da nova arquitectura.

Descrentes da arquitectura praticada em Portugal com todo o revivalismo e historicismo, e conscientes da emergência de uma nova era maquinista, de uma nova civilização industrial, vão procurar através do novo “estilo”, introduzir em Portugal uma nova abordagem arquitectónica, um cheiro de modernidade e civilização.

No entanto, e dado que Portugal se encontrava ainda distante da realidade industrial de outros países europeus, esta modernidade seria só superficialmente entendida, vista apenas como um estilo novo, uma linguagem arquitectónica diferente que assentava em princípios como a simplificação formal através da geometrização, a articulação de volumes puros, a ausência de decoração aplicada e a utilização dos novos materiais e técnicas construtivas. A *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925 em Paris, muito contribuiu para a divulgação do novo estilo, sendo rapidamente assimilado pelos arquitectos portugueses (Fig.1). Assim sendo, não tendo meios para uma reflexão teórica segura, nem tendo como fundamentação uma ideologia consistente, o modernismo arquitectónico em Portugal foi bastante moderado, traduzindo-se essencialmente na aplicação superficial de um conjunto de códigos formais e linguísticos.

O primeiro modernismo em Portugal foi assim mais influenciado por uma arquitectura mais conservadora e de modelos facilmente assimiláveis como a de Mallet-Stevens, do que por uma arquitectura mais radical como a de Le Corbusier. Ainda assim, foi também marcado por um conjunto de incertezas e incongruências, resultado da superficialidade com que foi interiorizado: é frequente o contraste entre a composição formal exterior, recorrendo a princípios modernos, e a organização do espaço interno, sem grande qualidade espacial, ou sem se fazer corresponder directamente com a fachada; a utilização dos novos materiais como o betão e o ferro ficaria aquém das suas possibilidades, sendo manobrados sem qualquer originalidade - só alguns arquitectos souberam tirar proveito das potencialidades destes materiais; é ainda também usual o recurso a

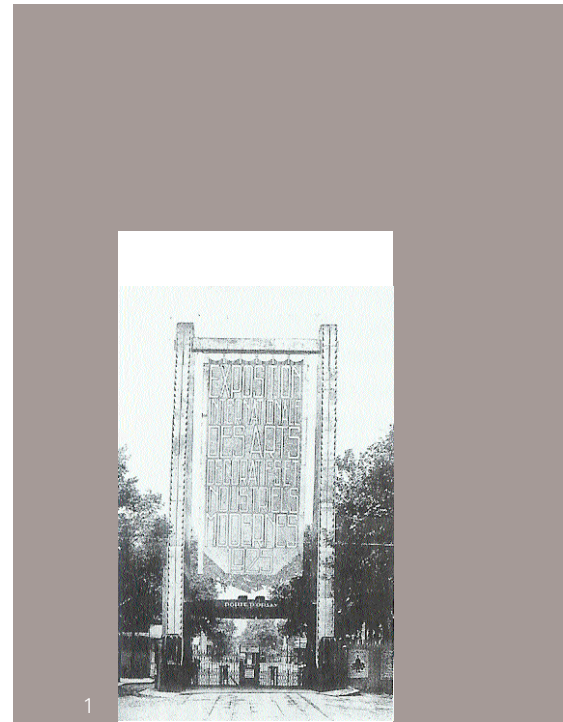


Fig.1 – Porta d’Orsay na Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925



Fig.2 – Instituto Superior Técnico -
Lisboa – 1927-35 – Arq.Pardal Monteiro

determinados princípios compositivos, bastante interiorizados pelos arquitectos devido à sua formação clássica, como a simetria e axialidade, a monumentalidade, e ainda o recurso a “um mínimo de decoração, ainda que modernizada pela abstracção *art déco*.”¹

Para a divulgação e implementação da nova arquitectura muito iria contribuir a acção do regime do Estado Novo que, através dos edifícios modernos, pretendia transmitir uma ideia de progresso e renovação. Recorrendo a uma nova geração de arquitectos modernos para o projecto de um conjunto de obras públicas, o Estado Novo, é um dos principais responsáveis pela expansão dos princípios modernos no país.

Exemplo desta nova arquitectura em Portugal à qual o regime se associa, é o Instituto Superior Técnico, do arquitecto Pardal Monteiro (1897-1957). Projecto sonhado por Duarte Pacheco, director do I.S.T., esta conjunto é uma das primeiras grandes obras publicas modernistas.

Ultrapassando os limites da estrita arquitectura para abranger uma escala urbana, o conjunto do I.S.T. revela segurança na articulação dos volumes e coerência a nível da linguagem formal e decorativa, constituindo-se assim como um pólo de modernidade (Fig.2). Do mesmo autor são construídas outras obras modernas importantes como o Instituto Nacional de Estatística, de 1935, o edifício do *Diário de Notícias*, de 1936, as gares marítimas de Lisboa, de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos,



3, 4



5

concluídas na primeira metade dos anos 40 e a Igreja de Fátima, inaugurada em 1938, a sua obra mais polémica pelo programa e função a que se destinava (Figs. 3 e 4).

Outro arquitecto da mesma geração, responsável também por algumas obras modernas em Portugal, é Cristino da Silva (1896-1976), das quais se destacam o cinema-cervejaria Capitólio e o Liceu de Beja, com o qual ganha um concurso público. No Liceu de Beja, “Cristino apresentaria uma solução que articulava vários volumes prismáticos, numa composição purista, branca e claramente assimétrica”², cuja “organização funcional revelava uma sábia simplicidade e uma articulação espacial inovadora e eficaz”³. No entanto, e apesar do seu carácter inovador, este edifício seria fortemente criticado pelos defensores de uma arquitectura nacional, devido ao seu comportamento inadequado às condições climáticas do local.

Carlos Ramos (1897-1969), também arquitecto da mesma geração seria a partir de 1940 um professor importantíssimo na Escola de Belas Artes do Porto. Do seu contributo para o panorama da arquitectura moderna em Portugal, destaca-se o Pavilhão do Rádio do Instituto de Oncologia onde é evidente um funcionalismo racional e um despojamento artístico proporcionados talvez pela especificidade do programa (Fig.5).

Cassiano Branco (1897-1970), apesar de não ser tão contemplado

Fig.3 – Edifício do Diário de Notícias - Lisboa
1936 – Arq. Pardal Monteiro

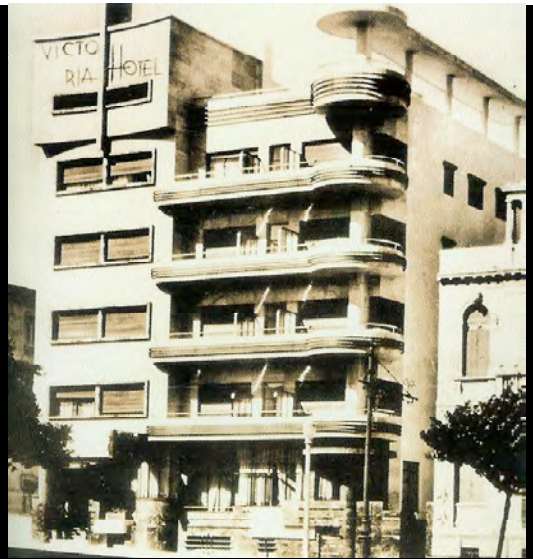
Fig.4 - Igreja de Fátima Lisboa – 1934-38 – Arq. Pardal Monteiro

Fig.5 – Pavilhão do Rádio, Instituto de Oncologia
Lisboa – 1927-33 – Arq. Carlos Ramos



Fig.6 – Edifício da Avenida Álvares Cabral 44 a 48 – Lisboa – Arq. Cassiano Branco

Fig.7 – Hotel Victória - Lisboa 1934 – Arq. Cassiano Branco



7

6

com a encomenda oficial, é um dos arquitectos modernos com mais obras construídas. Do seu legado, destacam-se os prédios de rendimento e a capacidade que estes tiveram para influenciar a arquitectura de todo um conjunto de edifícios à sua volta, contribuindo para a renovação da paisagem urbana de Lisboa (Fig.6). Edifícios como o Hotel Victória de 1934, ou as salas de espectáculos do Éden em 1931 e do Coliseu do Porto em 1939, foram também relevantes no conjunto da sua obra (Fig.7)

Obras como a Casa da Moeda, do arquitecto Jorge Segurado (1898-1990), ou como a Garagem do Comércio do Porto, do arquitecto Rogério de Azevedo (1898-1983), foram também importantes marcos no desenvolvimento da arquitectura moderna em Portugal (Figs.8 e 9).

Esta geração de arquitectos, da qual enumerei alguns dos mais impor-



8



9

tantes, seria a grande responsável pelas poucas obras modernas construídas em Portugal numa primeira fase.

Apoiada num regime que possibilitava e evidenciava o seu trabalho, esta mesma geração seria também responsável pelo abandono desta arquitectura em proveito de uma arquitectura mais nacional como conviria ao regime.

A modernidade nos cinemas

A arquitectura moderna que se começava agora a impor um pouco por todo o mundo iria também contagiar a arquitectura dos cinemas com os seus valores estéticos e funcionais.

De facto, a crise de valores dos cinemas até aqui construídos a par com as novas exigências técnicas e funcionais que o próprio desenvolvimento do cinema acarretava, impunham uma revisão na arquitectura dos cinemas, para os quais a nova arquitectura se mostrava a mais adequada.

O espectáculo cinema desenvolve-se e ganha cada vez mais adeptos; o surgimento do cinema sonoro e a melhoria da qualidade das fitas exigem igualmente melhores condições de apresentação: em revistas, livros e conferências da especialidade surgem a partir de 1920 variadas teorias e reflexões em torno do programa cinema.

As principais teorias prendem-se com questões fundamentais para o

Fig.8 - Casa da Moeda – Lisboa - 1934-36 – Arq. Jorge Segurado

Fig.9 – Garagem do Comércio Porto – 1929 – Arq. Rogério de Azevedo

cinema como a boa visibilidade e audibilidade dos espectadores, o seu conforto físico, a circulação de ar e sobretudo a segurança.

Com o crescente número de espectadores, a questão da segurança nos cinemas é da maior importância: surgem mesmo normas regulamentares que, para além da inserção de dispositivos como bocas e extintores de incêndio ou iluminação de emergência, prevêm ainda, larguras mínimas de corredores e escadarias, número mínimo de saídas de emergência e percursos de circulação claros de modo a facilitar rápidas evacuações e evitar situações de pânico. Estas condicionantes originam inevitavelmente um cuidado especial com o desenho da planta que deve ser clara e funcional, permitindo ao espectador uma circulação fácil e rápida, resumindo-se apenas aos espaços essenciais ao bom funcionamento deste programa.

São estas questões de ordem prática e funcional que vão condicionar a arquitectura dos cinemas, que assim se vai afastando da influência teatral, abandonando todo um conjunto de dependências desnecessárias ao cinema: “No teatro, o foyer desempenha um papel, os intervalos são numerosos, os vestiários devem ser espaçosos e de fácil acesso. No cinema nada de semelhante, o foyer não conta, o vestiário é pouco frequentado. No cinema não há bastidores, camarotes de artistas, maquinarias cenográficas em caves ou subsolos, lojas de acessórios e fatos, salas de cenários.”⁴

O advento do cinema sonoro vai proporcionar igualmente uma depuração e simplificação no interior das salas. As antigas decorações que sobrecarregavam o interior das salas eram prejudiciais à boa distribuição do som, criando “buracos” sonoros e ressonâncias infelizes. Deste modo, é necessário estudar agora os revestimentos e as formas das paredes e tectos, de modo a contribuir para uma melhor acústica do espaço.

A boa visibilidade dos espectadores é uma das questões que mais preocupa os arquitectos de cinemas. Carregando a pesada herança dos teatros, muitos cinemas comportam ainda a estrutura circular da forma em ferradura, com os camarotes e frisas laterais tão prejudiciais à boa visibilidade do ecrã, ou com as galerias superiores suportadas por numerosas colunas dispostas no meio da plateia, obstruindo a visão de alguns espectadores. Tentando libertar-se desta influência, os arquitectos procuram agora uma disposição de sala que privilegie a observação directa do ecrã, com proporções bem estudadas de modo a não causar distorções nos lugares mais

laterais, ou fraca visibilidade nos lugares mais afastados. Para a eliminação de obstáculos visuais, muito contribui a utilização de um novo material, o betão armado, que permite a construção de balcões suspensos, dispensando as tão incómodas colunas e proporcionando ao mesmo tempo uma maior rentabilização do espaço. O balcão suspenso é uma inovação que vai facilitar bastante a organização do espaço interno da sala, sendo a sua presença muito recorrente na maioria dos cinemas modernos. A localização da cabine e da máquina de projecção é também bastante importante, devendo a projecção ser a mais perpendicular possível ao ecrã e situar-se a uma distância razoável do mesmo, de modo a não perder a qualidade da imagem e da luminosidade.

A respeito da especificidade do programa cinema, Mallet-Stevens dizia: “Uma sala de cinema não se constrói como um teatro ou uma sala de concerto; o programa que o arquitecto deve realizar é totalmente diferente. As primeiras filas já não são as melhores, as poltronas nas frisas laterais dos teatros de planta circular, das quais olhando em frente nos apercebemos dos camarotes elegantes, não têm nenhum valor no cinema; a sala é escura, olha-se o ecrã e não o público. O lugar da cabine altera igualmente em corte o traçado das galerias; o pincel luminoso não deve ser atravessado por nenhum obstáculo: coluna, cortina ou espectador, deve atacar o mais normalmente possível o ecrã, o mais perpendicularmente possível, sob pena de deformação das imagens. (...)”⁵

Ainda a respeito do conforto visual e físico, os arquitectos devem tomar especial cuidado com o desenho da sala não só a nível da planta mas também ao nível do corte. Na disposição dos lugares devem prever uma distância razoável entre as filas de cadeiras, bem como a criação de coxias transversais, proporcionando o maior conforto possível ao espectador sem que este seja perturbado pela deslocação de outros espectadores. Devem ainda estudar a inclinação dos pavimentos da plateia e do balcão de modo a que o olhar de um espectador nunca seja perturbado pelas cabeças dos espectadores sentados à sua frente.

Outra questão relacionada com o conforto do espectador prende-se com a renovação do ar no interior da sala. Sendo salas estanques, sem aberturas para o exterior, torna-se imperativa a criação de sistemas de ventilação e de circulação de ar de modo a proporcionar aos especta-

res boas condições higrométricas e uma temperatura agradável.

Todas as questões de ordem prática e funcional levantadas, debatidas e questionadas nas revistas e livros da especialidade, são no fundo preocupações que vão de encontro aos valores modernos. Pela primeira vez reflecte-se no programa arquitectónico cinema com objectividade, procurando resolver problemas técnicos e funcionais levantados pela especificidade deste espectáculo em si, afastando-se finalmente do teatro e de todos os seus “acessórios”. De facto, só agora surge uma verdadeira arquitectura de cinemas. Pode-se dizer que à evolução do gosto se juntam as evoluções técnicas e suas condicionantes e o resultado final é o mais adequado possível, uma arquitectura moderna para os cinemas: “De todas as construções que se edificam hoje em dia, uma sala de cinema é uma das que deve apresentar o carácter mais moderno. Se um hotel de cidade, os mercados, um museu, uma biblioteca podem com rigor ser de uma arquitectura que recorda o passado, um cinema, monumento essencialmente novo pelo seu destino, deve ser francamente moderno. (...) Um cinema é um hangar preto judiciosamente disposto no qual é dado um espectáculo novo. Um cinema é necessariamente moderno.”⁶

No entanto, e apesar da disposição funcional dos espaços e da organização interna não só da própria sala, mas de todo o edifício, é necessário não esquecer o carácter atractivo, apelativo que estes edifícios devem ter. Com efeito, tratam-se de edifícios de lazer e de entretenimento, onde as pessoas vão para se distrair e passar um bom bocado, e não meros edifícios funcionais como fábricas ou lojas, daí que a questão decorativa tenha aqui a sua importância e não possa ser descurada.

A decoração dos novos cinemas, influenciada pelo estilo divulgado na exposição de Paris de 1925, seria no entanto muito diferente da frequentemente utilizada nos “templos” de cinema. Se as exigências técnicas e funcionais originavam já uma depuração dos espaços interiores, também a divulgação das ideias do Movimento Moderno e conseqüente evolução do gosto vão contribuir para essa depuração, abandonando-se os ornamentos e as referências passadistas dos primeiros cinemas. Em vez das antigas decorações mais evidentes ao nível dos objectos como lustres cintilantes, veludos pesados, molduras antigas, peças escultóricas, quadros, ou ainda superfícies ricamente trabalhadas, surge agora uma decoração



10



11

mais subtil ou mais abstracta que se inscreve nas linhas gerais da arquitectura interna.

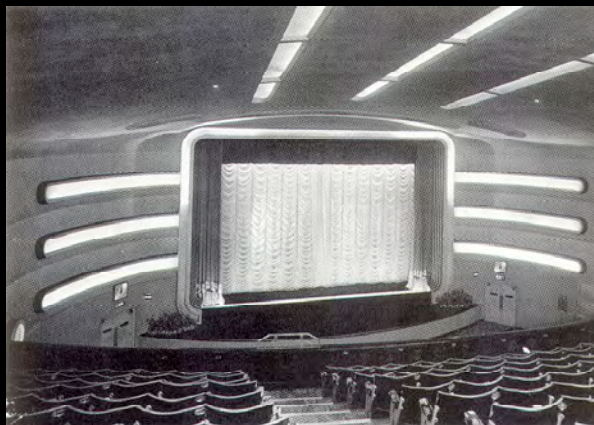
Os arquitectos de cinema vão agora enriquecer os espaços internos, criando eles próprios os acessórios da decoração, ou seja, desenham as caixas de escadas, as guardas, as luminárias ou o próprio mobiliário como parte integrante da arquitectura e não apenas como parte complementar. “(...) A grande virtude desta integração dos objectos da decoração na construção é produzir espaços coerentes, luminosos e cujo aspecto ligeiramente mecanicista evoca perfeitamente o mundo do cinema.”⁷ (Figs.10 e 11)

Para esta depuração decorativa e simplificação formal não só dos espaços de circulação e de permanência, mas sobretudo da própria sala de projecção muito iria contribuir uma nova consciência: “a atracção principal de uma sala é o filme, por conseguinte o ecrã”.⁸

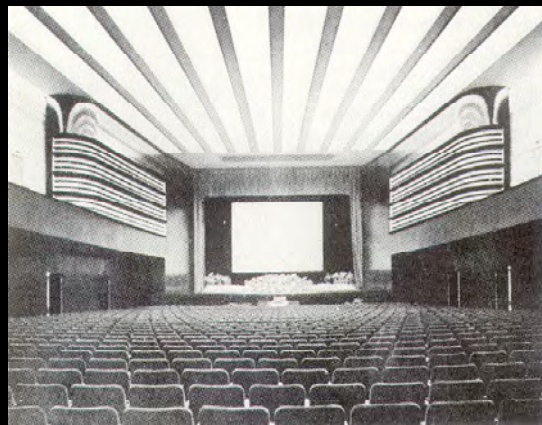
Mallet-Stevens reforça essa ideia dizendo que uma sala de cinema deve ser apenas “uma parede com um rectângulo pintado a branco e uma pequena caixa de ferro onde brilha um arco eléctrico. Esta caixa leva nos seus flancos actores, decorações, acessórios, fatos, multidões, animais, monumentos, cidades inteiras, e o campo sob o sol ou a chuva, e o mar vivo, e as montanhas às mais elevadas cimeiras, e todas as estrelas do céu”.⁹

Fig.10 – Sheen Theatre – Richmond, Inglaterra – 1930
Arqs. Leathart e Granger.

Fig.11 – Odeon – Morecombe – Inglaterra - 1937
Arqs. Weedon e Calder-Robson



12



13

Fig.12 – Odeon – Surbiton, Inglaterra – 1935 – Arq. Hill

Fig.13 – Universum - Paris

A consciência de que o ecrã deve ser o ponto nevrálgico da sala vai influenciar toda a decoração interna da mesma, procurando através de linhas horizontais, feixes luminosos, sistemas de iluminação progressivos, conduzir a atenção dos espectadores para o rectângulo branco. Estes acessórios decorativos algo aerodinâmicos contribuem assim para um ambiente mais futurista e mecanicista propício ao cinema. Deste modo “(...) a decoração das salas de cinema não perde nada do seu carácter espectacular, ou mesmo mágico. Deixa simplesmente de dar a ilusão do luxo e do passado mais glorioso para abrir ao espectador um universo mais mental. Neste sentido acompanha a evolução do cinema”.¹⁰ (Figs. 12 e 13)

Carentes de uma identidade própria e sem uma base tipológica e formal segura, os cinemas iriam encontrar na linguagem mecanicista e industrial do movimento moderno, a imagem e a identidade que lhes faltava. Os cinemas, produto da era da máquina e da velocidade, vão ser assim o programa ideal para a experimentação das novas ideias modernas.

Os novos cinemas abandonam por fim a rigidez da solenidade do teatro e a ideia de se criarem fachadas de representação em prol de um novo experimentalismo e de uma maior flexibilidade que se traduz em jogos de volumes puros e rectos que se articulam de forma lógica, sugerindo as suas diversas funções. Nesta onda de experimentalismo, os arqui-



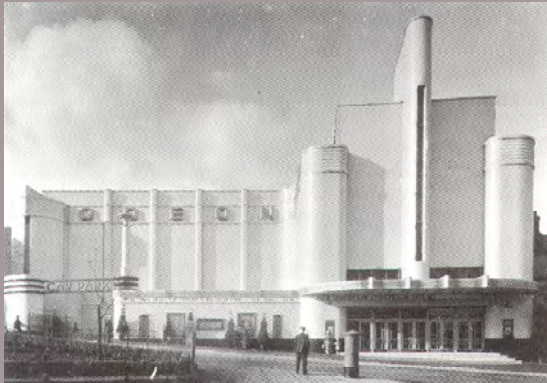
14

tectos de cinemas inspiram-se frequentemente em símbolos mecanicistas e industriais, sendo recorrente os novos cinemas assemelharem-se a navios, fábricas, armazéns, silos ou faróis. (Figs.14 a 16)

Nesta nova imagem mais mecanicista deixa de haver lugar para os ornamentos exteriores e as pesadas decorações que sobrecarregavam as antigas fachadas de cinemas. As novas fachadas são agora mais simples mas também mais dinâmicas, articulando superfícies lisas, opacas ou transparentes, num jogo de intersecções, avanços e recuos que contribuem para a sua animação.

A animação das fachadas ou o seu carácter apelativo é crucial para o sucesso dos cinemas, afinal um cinema não deixa de ser um comércio que tem que atrair até si os possíveis clientes. Deste modo, a fachada de um cinema tem que se destacar da envolvente de modo a captar a atenção dos transeuntes e seduzi-los a entrar. Esta sedução visual é normalmente conseguida não só através da composição formal da própria fachada mas também através da utilização de todo um conjunto de elementos de carácter publicitário que se vão tornar essenciais no reconhecimento de uma identidade própria para os cinemas, fazendo parte integrante desta arquitectura. Elementos como insígnias e marquises luminosas ou cartazes publicitários sobrepõem-se a fachadas especialmente concebidas

Fig.14 – Universum – Berlim – 1928
Arq. Erich Mendelsohn



15



16

Fig.15 – Odeon – Woolwich, Inglaterra – 1935 – Arq. G. Coles

Fig.16 – Odeon – Morecombe – Inglaterra – 1937
Arqs. Weedon e Calder-Robson

para os valorizar: é frequente a utilização de torres de sinalização suportando as insígnias verticais referentes ao nome do cinema; ou o recurso a superfícies cegas que se revestem de painéis ou cartazes coloridos; ou ainda a criação de grandes palas ou marquises iluminadas sobre a entrada dos edifícios que, à semelhança dos toldos dos outros estabelecimentos comerciais, desempenham um papel publicitário fundamental, ao mesmo tempo que, avançando em balanço sobre a rua, prolongam a entrada e convidam os transeuntes a entrar. (Figs.17 a 19)

Pode-se dizer então que toda a fachada de um cinema é um espaço publicitário. Para este carácter publicitário muito iria contribuir a utilização da luz e mais tarde dos néons, não só como forma de realçar as insígnias e as marquises, permitindo “escrever-se na noite, (...) em letras de fogo”¹¹, mas sobretudo como meio de valorizar as formas ou criar novos volumes. O uso da luz iria permitir aos cinemas transformarem-se por completo entre o dia e a noite: uma superfície envidraçada pode ser mais discreta, ou não ter tanta presença durante o dia, para à noite se transformar, através de uma iluminação interna, numa montra luminosa, enquanto uma superfície opaca pode ter mais força durante o dia e à noite desaparecer na escuridão, se não for iluminada. A luz consegue assim condicionar, de forma particular, a imagem de um edifício, contribuindo para a sua animação durante a noite. (Figs.20 a 22)





18



19

Fig.17 – Rex – Paris - 1932
Arqs. Bluysen e Eberson

Fig.18 – Titania Palast – Berlim – 1921
Arqs.Schöffer, Schlonbach e Jacobi

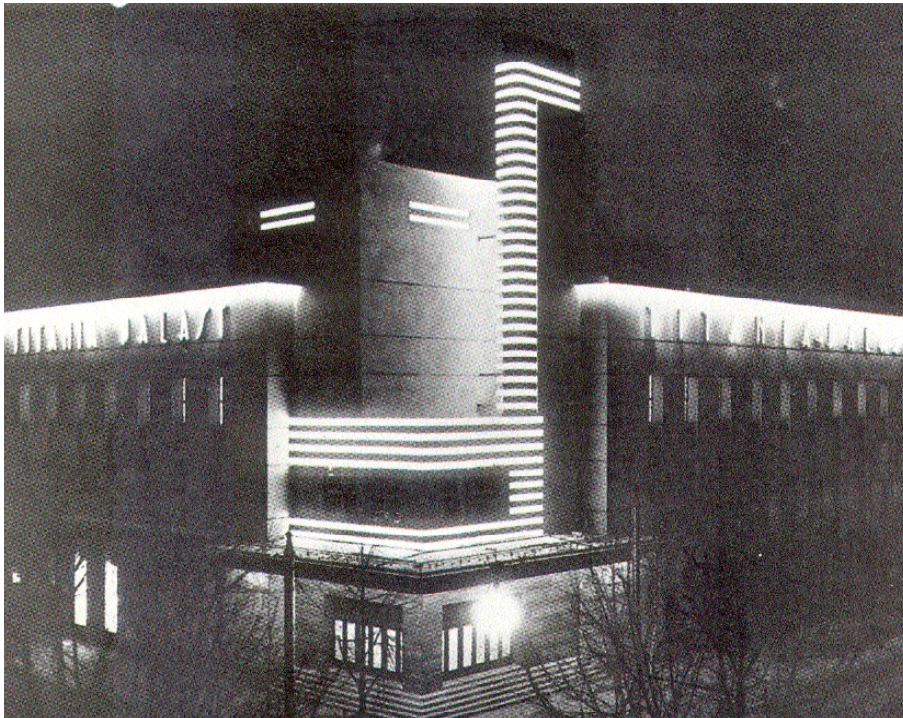
Fig.19 – Odeon – Leicester Square,
Londres
Arqs.Weedon e Mather

Podemos constatar que as fachadas de cinemas são como que elementos vivos, em constante mutação: os diferentes cartazes que as revestem, a contínua mudança de títulos e de anúncios de programas apresentados nas suas marquises, a própria metamorfose entre o dia e a noite, contribuem assim para um dinamismo em tudo relacionado com o próprio cinema.

Apesar de perder os seus ornamentos ou os seus elementos decorativos, as fachadas dos cinemas modernos vão conter em si próprias, com a força das suas linhas, o dinamismo dos seus volumes, a magia das suas iluminações e ainda a presença de elementos chave como as marquises, as insígnias e os cartazes publicitários, todo um carácter e uma imagem mais atractiva do que qualquer outro programa arquitectónico.

Esta imagem, este conjunto de signos entra finalmente no imaginário colectivo, tornando-se objectos específicos na decoração das cidades.

Não só a sua identidade é agora facilmente reconhecida, como também conferem identidade às ruas e às praças onde se situam, sendo elementos chave na caracterização desses mesmos espaços e consequentemente das cidades. Os cinemas tornam-se, deste modo, edifícios marcantes no meio das cidades não só pelo seu volume, pela sua configuração arquitectónica ou pela sua animação própria, mas também pela sua implantação, ocupando parcelas inteiras e instalando-se normalmente em situações estratégicas, com grande visibilidade como praças ou esquinas



20

21



de ruas. É frequente ainda, em grandes cidades como Nova York, Paris, Londres ou Lisboa, os grandes cinemas concentrarem-se em zonas centrais ou avenidas importantes, convivendo lado a lado numa competição saudável. As “ruas de cinemas” ganham desta forma um carácter mágico, com toda uma sucessão de insígnias e reclames luminosos, atraindo até si uma multidão de clientes que ali se rende mesmo sem ter intenção de ir assistir a um espectáculo. Esta concentração ou vizinhança não é, portanto, um aspecto negativo ou de concorrência, mas antes um factor de sucesso.

Fig.20 – Titania Palast – Aspecto nocturno da fachada

Fig.21 – Odeon – Aspecto nocturno da fachada

Os cinemas portugueses

Em Portugal o programa cinema seria também objecto preferencial para estas transformações ao nível da arquitectura.

Estando a arquitectura moderna a dar os primeiros passos em Portugal, o cinema seria um dos programas propícios à experimentação do novo estilo.

O *Capitólio* de Cristino da Silva, inaugurado em 1931, é um dos primeiros edifícios em Portugal a articular tais princípios de maneira original.

A sua liberdade na composição desta sala de espectáculos provinha certamente não só do programa do edifício, que mais do que um cinema,



22

Fig.22 – Lichtburg – Berlim
Arq. Frankel

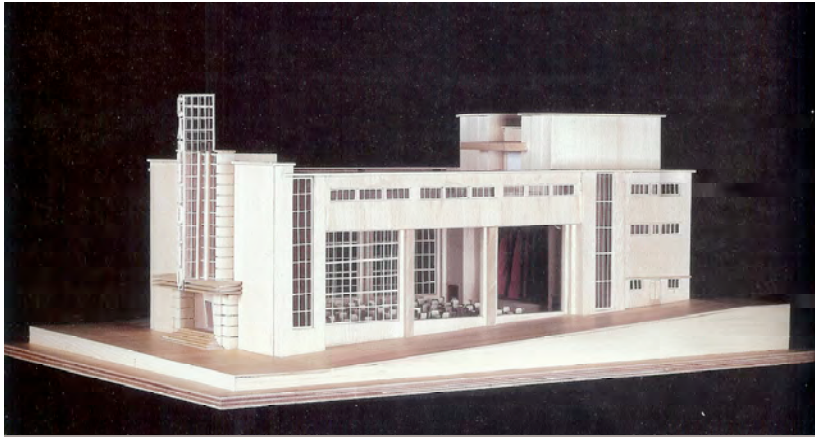
incluía music-hall, teatro e esplanada, mas também do local onde se implantava, um parque de lazer e de diversões onde a tradição do espectáculo sempre estivera presente.

Para a originalidade deste edifício muito contribuiu a utilização de um novo material, o betão armado, que passaria a ser recorrente na construção de cinemas.

De facto, com o desenvolvimento do cinema e conseqüente aumento do número de salas, também em Portugal se sente a necessidade de criar uma legislação que regulasse a construção destes edifícios. Deste modo, surge em 1927 um decreto-lei relativo a todas as casas de espectáculos públicos que, entre outras disposições relativas ao número de saídas de emergência ou à exclusividade do edifício à função, obriga ao uso de materiais incombustíveis na sua construção.

Esta disposição conduz a um aumento do uso do betão armado nestas construções, contribuindo assim para a associação de uma imagem moderna aos novos cinemas, ainda que nem todos reflectam logo as suas possibilidades. Cristino da Silva, no entanto, saberia tirar proveito das potencialidades do novo material, que não só possibilitava a criação de grandes vãos, como libertava as paredes do seu papel estrutural, permitindo uma maior flexibilidade no seu desenho.

O *Capitólio* concretiza-se então sob a forma de um volume paralelepi-



23



24

pédico, liso e revestido a reboco. “A estrutura em betão armado (...) permitia que o grande vão da sala de espectáculos fosse coberto sem necessidade de apoios intermédios, bem como a abertura de três gigantescas janelas envidraçadas, de cada lado, através das quais se estabelecia uma relação dentro/fora inovadora”¹².

A esse volume corresponde o salão de espectáculos polivalente, composto por 1ª e 2ª plateia, numa lotação total de 600 lugares, sobre o qual se desenvolve o terraço num aproveitamento da laje da cobertura. Os acessos à cobertura fazem-se por meio de rampas rolantes (“inovação que constitui um dos atractivos do Capitólio”¹³) ou por escadas que se desenvolvem paralelamente à fachada, ladeando o foyer central. (Fig.23)

O terraço, destinado inicialmente a esplanada, transformar-se-ia em 1933 em cinema ao ar livre, sendo para isso instalado um novo ecrã e uma cabine de projecção.

Outras alterações seriam ainda feitas por Cristino da Silva em 1936, agora ao nível do interior do salão. De modo a transformá-lo numa sala de cinema mais convencional, Cristino criaria um segundo pavimento correspondente a um balcão e camarotes, anulando assim a vertente mais polivalente ou “de variedades” desta sala de espectáculos. (Fig.24)

Exteriormente, despojado de decoração, o *Capitólio* não perde o seu carácter atractivo, aqui realçado pela torre envidraçada que suporta a

Fig.23 – Capitólio – Lisboa – 1925-31 – Arq. Cristino da Silva
Maquete do projecto original

Fig.24 – Capitólio – Aspecto do novo balcão



25

Fig.25 – Capitólio – Fachada Principal

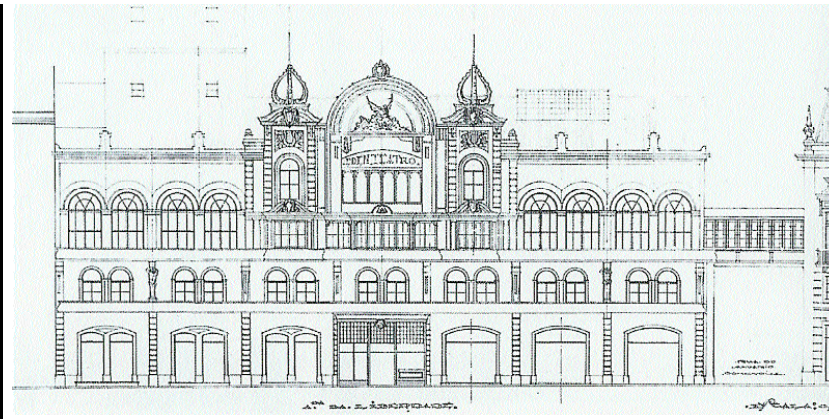
insígnia com a sua designação. O impacto desta torre de sinalização seria reforçado à noite através da iluminação interna, transformando-a num farol luminoso com a capacidade de atrair os espectadores até si. (Fig.25)

Segundo João de Sousa Rodolfo, “todos os signos ligados ao moderno estavam ali presentes: a cobertura em terraço, a superfície lisa e totalmente isenta de decoração, a aresta viva, o grande vão envidraçado, as rampas rolantes, os volumes puros e a luz eléctrica”.¹⁴

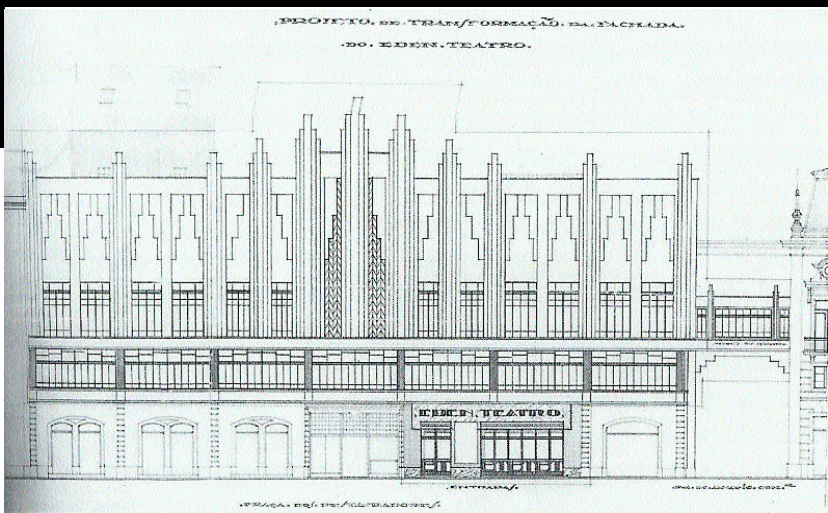
Outro grande cinema moderno se sucederia ao *Capitólio*, o cine-teatro *Éden*, ainda que num contexto bastante diferente. Se ao *Capitólio*, inserido no Parque Mayer, desviado dos principais eixos urbanos, se permitia uma maior liberdade formal, o *Éden*, localizado na Praça dos Restauradores, ao lado do Palácio Foz, seria objecto de forte observação e maior “controlo”.

Cassiano Branco, arquitecto recém-formado, seria chamado em 1929 a reformular/ampliar o existente *Éden-Teatro*, adaptado a cinema desde 1918.

Tal como muitos dos primeiros cinemas portugueses, o *Éden-Teatro* mostrava-se incapaz de responder satisfatoriamente às novas exigências desse programa. O advento do cinema sonoro e consequentes exigências acústicas, o aumento do número de espectadores e ainda a nova legislação referente a condições de segurança nestas salas, iriam obrigar os anti-



26



27

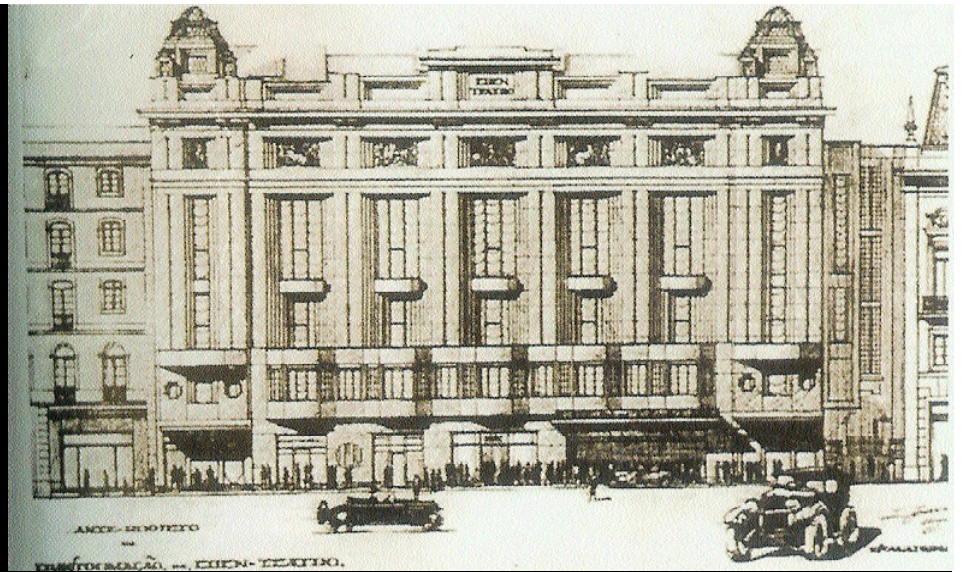
Fig.26 – Éden-Teatro – Fachada original

Fig.27 – Éden-Teatro - Primeira proposta de Cassiano Branco

gos cinemas a sofrer uma renovação e modernização.

É neste âmbito que surge a primeira proposta de Cassiano Branco: resolvendo as questões de segurança, através da introdução de pavimentos em betão armado e simplificando os acessos, a modernização deste edifício traduz-se essencialmente no redesenho da fachada. Num gosto *art déco*, a nova fachada corresponde a uma reinterpretação da composição da fachada anterior, mantendo a simetria e a elevação do corpo central, bem como as lojas no rés-do-chão, apenas a entrada seria deslocada, cortando assim com a simetria do conjunto. (Figs.26 e 27)

Esta solução, não sendo radical, apresenta já um carácter moderno como seria adequado a um programa desta natureza. No entanto, para a Câmara de Lisboa, atendendo ao local e ao programa, esta solução fica-



28

Fig.28 – Éden-Teatro - Segunda proposta de Cassiano Branco

ria um pouco aquém, alegando que “a uma obra de tal importância não correspondia a frente principal do edifício”.¹⁵

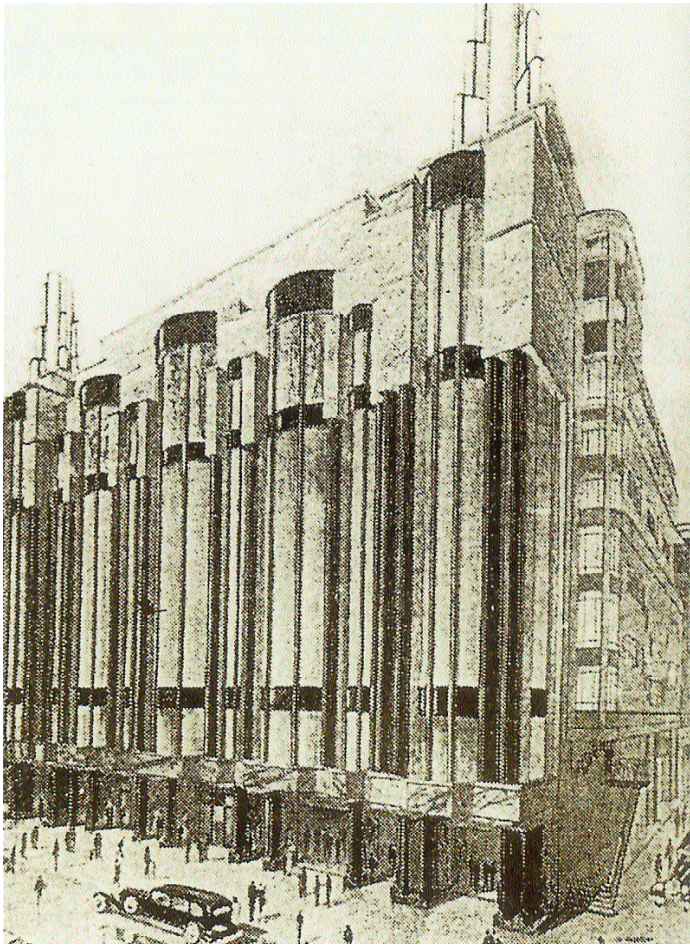
Em 1930, Cassiano apresenta uma segunda proposta, desta vez inspirada em cânones mais clássicos, de modo a melhor relacionar-se com a praça dos Restauradores e com o vizinho Palácio Foz. Esta solução seria marcada por uma alteração significativa na escala da fachada, pressupondo a ideia de uma nova concepção espacial para o interior.

Apesar da composição mais clássica da fachada, é evidente ainda a presença de elementos modernos como as cúpulas luminosas que coroam os dois corpos laterais, ou o ritmo vertical imposto pelos envidraçados recuados. No entanto, este projecto mais comedido, traduz alguns condicionamentos a que terá sido sujeito. (Fig.28)

A terceira proposta de Cassiano, em 1931, seria a mais arrojada de todas, justificada na memória descritiva como uma proposta “mais do nosso tempo”.

Cassiano Branco propõe aqui, utilizando de maneira inteligente o betão e o vidro num jogo de cheios e vazios, onde cilindros de luz intersectam as superfícies planas, uma imagem moderna e futurista para um programa que se quer também ele moderno. (Fig.29)

A solução final, que viria a ser construída em 1937, não seria da autoria de Cassiano Branco que, por desentendimento com os promotores, se



29

Fig.29 – Éden-Teatro - Terceira proposta de Cassiano Branco

havia desvinculado do processo, ficando o projecto a cargo de um ex-colaborador seu, Carlos Dias.

No entanto, “conservando alguma relação com as propostas anteriores”¹⁶, a solução final contém em si muito do arquitecto Cassiano Branco. Mantendo “os espaços comerciais ao nível do piso térreo, as lanternas laterais, o corpo de janelas acima do piso de entrada e ainda uma vaga memória dos pujantes cilindros de luz”¹⁷, a nova fachada é quase como uma “síntese dos desenvolvimentos de Cassiano até então”¹⁸. (Fig.30)

Também da autoria de Cassiano seria certamente a complexa escadaria do hall de entrada, que, num dinâmico serpentear, conduz os espectadores às diversas partes da sala. Estas escadarias que se sobrepõem e se desmembram, num jogo cénico realçado pelo movimento das pessoas, terão nascido da necessidade de se criar um grande número de saídas ou percursos de evacuação da sala, concentrados num espaço restrito. Mais uma vez aqui se evidencia a criatividade e a genialidade do arquitecto Cassiano Branco. (Fig.31)



Fig.30 – Éden-Teatro – Fachada de Carlos Dias



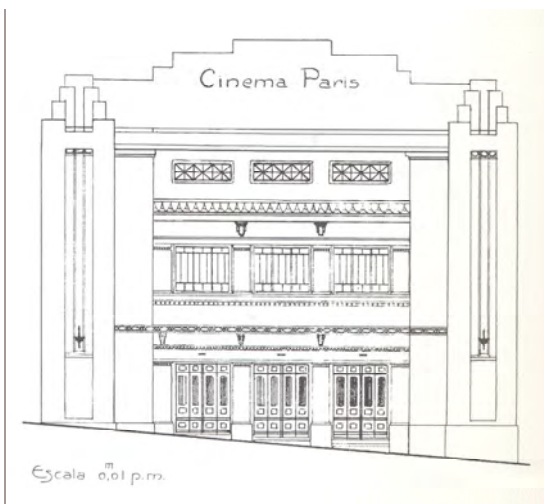
Fig.31 – Éden-Teatro – Escadaria do Hall de entrada

Aspecto novo na solução final, seria a introdução de dois painéis cegos na fachada do edifício. Causando algum impacto visual estes painéis justificam-se como suportes de cartazes publicitários. Como já vimos, a “fachada publicitária” é cada vez mais recorrente na arquitectura de cinemas, contribuindo deste modo para a formalização de uma imagem de cinema reconhecível.

Cinemas como o *Capitólio* e o *Éden*, não só pela sua arquitectura, mas também pela sua dimensão e a sua presença, muito iriam contribuir para a divulgação de uma nova imagem para os cinemas.

“A implantação definitiva dos cinemas ao nível dos hábitos, o crescente progresso da sua técnica, cuja invenção do “sonoro” haveria de consagrar e, a necessidade de reformular os antigos locais por exigências de segurança e comodidade, levaram a que um surto de modernidade despoletasse na cidade”¹⁹. Deste modo a par da construção de novos cinemas, inicia-se uma onda de reformulações ou modernizações dos cinemas antigos que, cedendo às pressões da legislação e à necessidade do espectáculo, adoptam soluções cada vez mais simples e seguras para as quais a utilização dos novos materiais muito iria contribuir: “suprimindo as curvaturas, alternando as proporções, os cinemas codificavam-se em uniformizações”²⁰, contribuindo assim para uma linguagem mais universal.

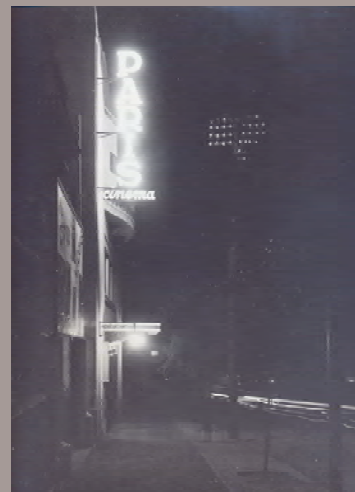
Exemplo de cinema que se inscreve nessa “leva de novos edifícios de



32



33



34

betão armado que substituíam as anteriores e inflamáveis construções de madeira e alvenaria”²¹, é o *Paris*, um pequeno cinema de bairro, inaugurado em 1931, da autoria do arquitecto Victor Pilotto.

O novo cinema, situado no bairro de Campo de Ourique, revela já, ao nível da fachada, a procura de uma especificidade. Num gosto *art déco*, a composição da fachada assenta numa geometria simples dos volumes, que com as suas duas torres laterais coroadas em forma de pirâmide, a pala de betão que avança sobre o passeio, convidando o transeunte a entrar, e a ligeira curvatura saliente a um nível mais elevado, adquire um dinamismo próprio, tão adequado ao programa em questão. Para a dinâmica desta fachada contribui ainda a presença da insígnia vertical, que à noite se ilumina para atrair os espectadores. (Figs.32 a 34)

Contudo, a esta fachada moderna não se faz corresponder a concepção da sala propriamente dita. Se ao nível da fachada, o arquitecto soube tirar partido das potencialidades do betão armado, manipulando-a de maneira original, a nível interno essa originalidade não se nota, sendo a sala concebida ainda segundo os modelos teatrais. Como sinal da pouca confiança neste espectáculo, muito proprietários preferiam que as suas salas tivessem esta ambivalência de modo a assegurar a sobrevivência dos espaços. Deste modo, e apesar da sua actividade principal ser o cinema, a sala do *Paris* mantém a caixa de palco, bem como o prolongamento late-

Figs.32 e 33 – Cinema Paris – Lisboa – 1931 – Arq. Victor Pilotto
Fachada Principal

Fig.34 – Cinema Paris –
Fachada Principal
Aspecto nocturno



35

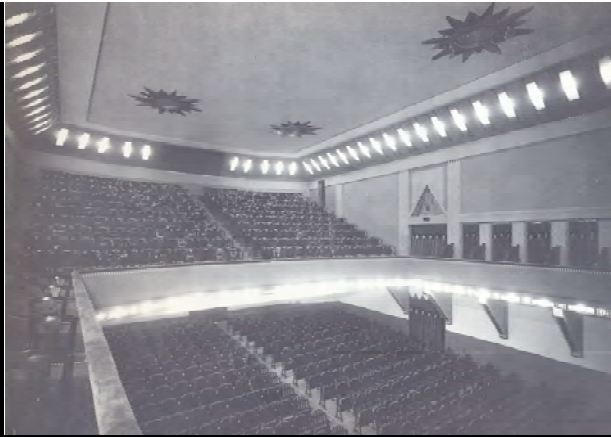
Fig. 35 – Cinema Europa – Lisboa –
1929 – Arq. Raul Martins
Fachada Principal

ral até à boca de cena.

O cinema *Europa*, inaugurado um ano antes do *Paris*, é outro exemplo de modernidade em cinemas de menor escala. Pelo traço de Raul Martins, este novo cinema, localizado também em Campo de Ourique, caracteriza-se por uma maior austeridade. De linhas sóbrias, este edifício concilia uma composição mais clássica com pequenos apontamentos “de um gosto decorativo que remontava à exposição de Paris de 1925”²².

Situado na esquina de duas ruas, este cinema apresenta um tratamento ornamental semelhante ao nível das duas fachadas. A fachada principal far-se-ia salientar apenas pela introdução de uma varanda sobranceira à entrada, funcionando aqui como as palas ou marquises de outros cinemas que, avançando sobre a rua, prolongam a entrada do edifício e convidam os transeuntes a entrar. (Fig.35)

Quanto à concepção da sala, e na mesma linha de ideias do cinema



36



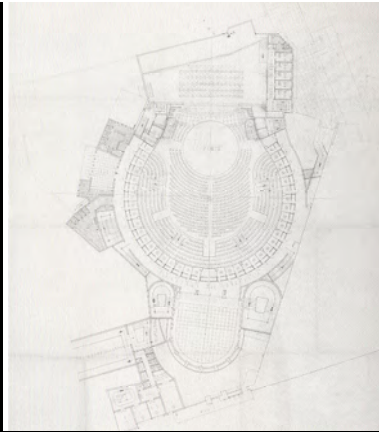
37

Paris, apresentaria ainda uma estrutura teatral, com palco amplo e demais dependências e com frisas laterais, apesar de uma decoração mais moderna com formas geométricas num gosto *art déco*. (Figs. 36 e 37)

No Porto, destacam-se também dois cinemas modernos: o *Coliseu do Porto*, de 1939, de Cassiano Branco e o cinema *Batalha*, já da década de 40, do arquitecto Artur Andrade. Com configurações, caracteres e até programas diferentes, estes dois edifícios são ambos bons exemplos de uma arquitectura moderna associada ao cinema, articulando os espaços e volumes de modo original.

O *Coliseu do Porto*, de maior escala e com um programa mais abrangente, vai traduzir essa modernidade não só ao nível da fachada, onde é mais evidente um jogo de volumes e articulação de elementos próprios da arquitectura cinematográfica, mas também na disposição interna, que prevê e propicia o movimento das multidões, numa continuidade de espaços curvilíneos que se sucedem, intersectam e sobrepõem até à entrada na sala, um grande espaço circular, que divide os espectadores em vários pisos e secções, contribuindo assim para um maior dinamismo e imagem cénica dos espaços: “nada melhor do que teatralizar o espectáculo articulando poderosamente a coreografia figurada pela multidão com o cenário de “formas” que ela própria transforma, dando-lhe movimento, aceleração, vida”.²³ (Figs.38 e 39)

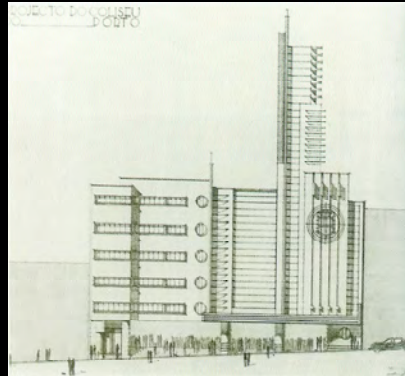
Figs. 36 e 37 – Cinema Europa – Vista do interior da sala e do foyer



38



39



40



41

Fig. 38 – Coliseu do Porto - Porto, Arq. Cassiano Branco
Planta do edifício

Fig. 39 – Vista do interior da sala

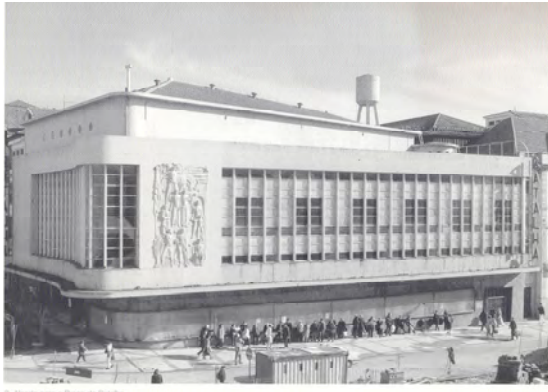
Fig. 40 – Alçado desenhado por Cassiano Branco

Fig. 41 – Presença destacada do edifício no conjunto urbano

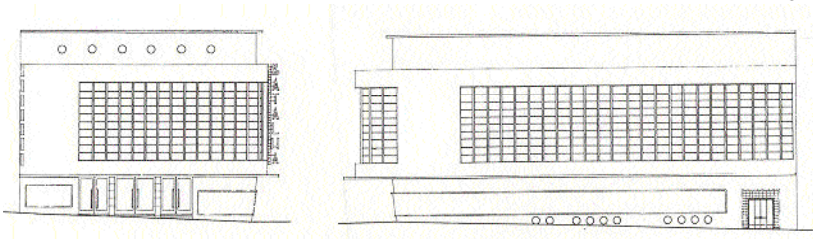
Apesar deste tema da “forma e expressão em movimento”, ser um tema de eleição de Cassiano, também ensaiado nas escadarias do hall de entrada do *Éden*, a questão da autoria do projecto não é clara. Tendo passado pela mão de vários arquitectos como Júlio de Brito, Cassiano Branco, Mário de Abreu, o projecto final do *Coliseu* reuniria um conjunto de várias ideias, sendo notório, no entanto, uma configuração global muito próxima da proposta de Cassiano Branco, mantendo as suas ideias principais.

A própria fachada, um pouco mais contida que a de Cassiano, mantém os mesmos elementos compositivos e a mesma articulação de volumes, cuja sucessão de planos e ritmos, reforçada pela torre elevada, conferem maior dinamismo a um edifício que estando “abafado” numa rua estreita e íngreme, ganha assim maior destaque, apresentando-se à cidade como uma nova referência (Figs.40 e 41). Esta composição dinâmica, aliada a um conjunto de elementos como a insígnia vertical, a torre destacada, os planos envidraçados que se iluminam internamente e ainda a grande pala que avança sobre a rua, abrigando um foyer semi-exterior que funciona como prolongamento do espaço público, apresenta-se como uma imagem moderna, em tudo apropriada ao programa cinema.

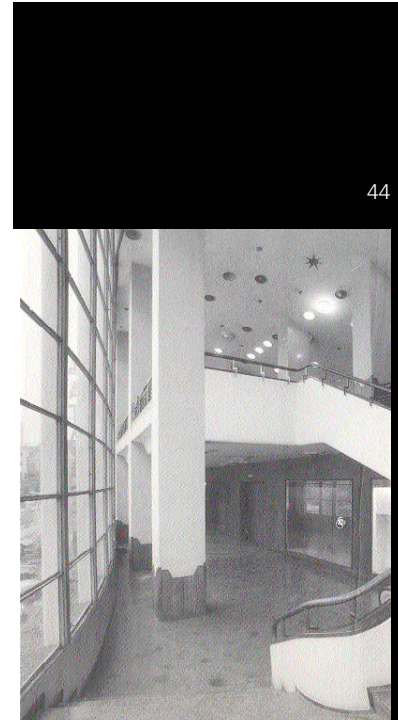
O cinema *Batalha*, construído em meados da década de 40, altura em que predomina um estilo de carácter mais nacional na arquitectura por-



42



43



44

tuguesa, afirma-se como um edifício de arquitectura “moderna e provocatória contra as formas de representação do poder”.²⁴

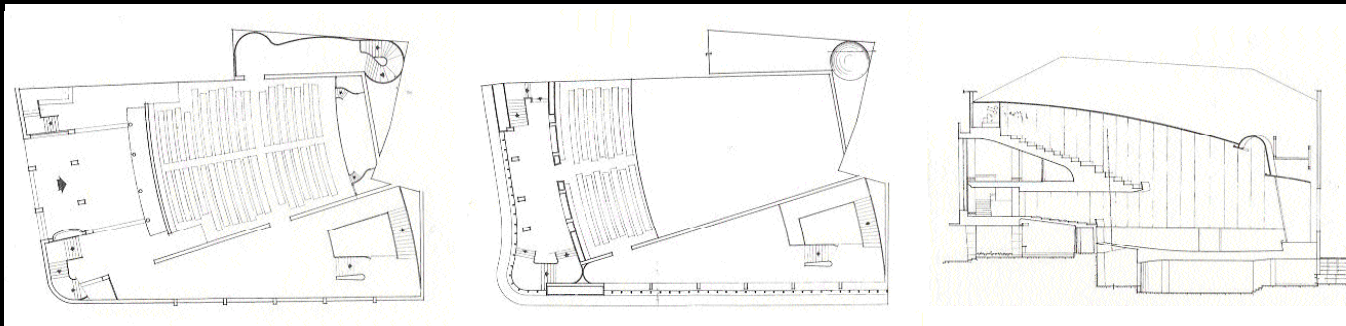
Ocupando uma posição estratégica numa zona histórica do centro do Porto, na intersecção entre a Praça da Batalha e a rua de S^{to} Ildefonso, o projecto do cinema *Batalha* seria objecto de controle por parte da Câmara Municipal do Porto, nomeadamente em relação à integração do edifício no local e ao respeito da cércea dominante. Das várias soluções propostas por Artur Andrade, a última revelar-se-ia a mais moderna, na qual o edifício encerra o quarteirão de maneira original, com um gesto único e fluido que contorna o gaveto e agarra as duas fachadas, conferindo unidade e continuidade ao conjunto (Fig.42 e 43). A imposição de uma cércea mais baixa, “empurraria” o volume mais alto da sala para um plano recuado em relação ao das fachadas, permitindo que estas se soltassem e ganhassem um carácter mais dinâmico, também reforçado pela própria horizontalidade da solução. Ao soltar-se da sua função de contenção do espaço da sala de projecção, as fachadas principais podem tornar-se mais transparentes, permitindo a partir do exterior uma percepção da fluidez do espaço interior, onde foyers de duplo pé direito se articulam por meio de escadas presentes no gaveto e nos extremos do edifício (Fig.44).

A sala, com uma lotação de 1082 lugares, apresenta-se sob uma

Fig. 42 – Cinema Batalha - Porto, Arq. Artur Andrade

Fig. 43 – Alçados principais

Fig. 44 – Vista do foyer lateral articulado em vários pisos



45, 46, 47

Figs. 45 a 47 – Plantas e Corte do edifício

forma trapezoidal, configuração bastante apropriada à projecção cinematográfica, com plateia e balcão dispostos paralelamente ao ecrã (Figs.45 a 47). Orientada no sentido mais comprido do lote e encostada aos limites interiores do mesmo, a sala liberta assim os espaços envolventes para zonas de entrada, de estar e de circulação que se sucedem e se intersectam de modo original, conferindo maior unidade e continuidade espacial ao edifício. A riqueza destes espaços seria ainda reforçada pelos frescos de Júlio Pomar nas paredes dos foyers, frescos esses que, juntamente com o baixo relevo da fachada que vira para a praça, viriam a causar grande polémica pelo seu carácter provocatório.

A entrada principal, localizada a eixo com a sala, comunica directamente com a rua de S^{to} Ildefonso, existindo também outro acesso secundário localizado na fachada lateral que comunica com a Praça da Batalha. Todo o piso de entrada se encontra bem demarcado pela pala contínua que o protege, pala essa que serve também de “suporte” ao corpo dos foyers que balança para o exterior.

A pala que acolhe os transeuntes, a superfície ondulada e transparente que reveste o edifício, a fluidez do espaço interno, o carácter funcional da sala e ainda a integração de obras de arte na própria arquitectura, fazem deste edifício um dos cinemas modernos mais notáveis em Portugal.

Estavam assim lançadas as bases para uma nova arquitectura para o cinema que, libertando-se lentamente da herança teatral, finalmente “encontrava uma linguagem arquitectónica reconhecível apoiada em referências modernistas, que pela sua extrema clareza e obviedade constituíam sinais de imediata leitura”²⁵.

Recorrendo a estes cinemas como exemplo de uma nova configuração arquitectónica para este programa, procurando através deles abordar várias escalas ou várias “vertentes” desse modernismo, muitos outros cinemas modernos ficam por apresentar.

Notas:

¹ João Vieira Caldas, “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo” in AAVV, *Arquitectura do Século XX. Portugal*, Prestel, Deutsches Architektur-Museum, 1997, p.24

² João de Sousa Rodolfo, *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*, Ed. D. Quixote, Lisboa, 2002, p.76

³ Ibidem, p.77

⁴ Robert Mallet-Stevens citado por Francis Lacloche, *op. cit.*, p.140

⁵ Ibidem, p.140

⁶ Ibidem, p.140

⁷ Francis Lacloche, *op. cit.*, p.149

⁸ Ibidem, p. 150

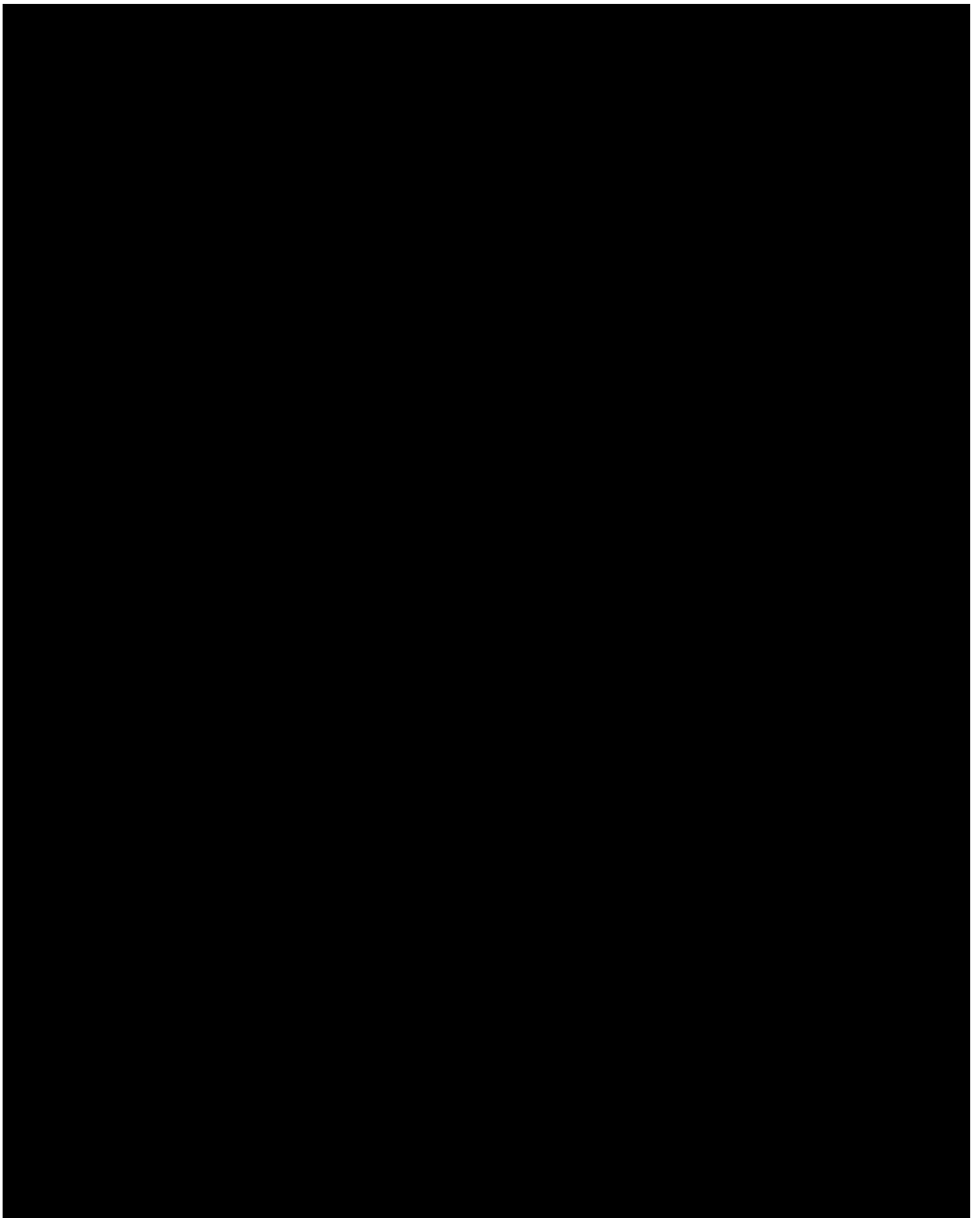
⁹ Mallet-Stevens citado por Francis Lacloche, *op. cit.*, p.140

¹⁰ Francis Lacloche, *op. cit.*, p.150

¹¹ Ibidem, p.208

¹² João de Sousa Rodolfo, *op. cit.*, p.74, 75

- 13 José Manuel Fernandes citado por André Rocha, *Cinemas – Evolução arquitectónica em Portugal*, Coimbra, Prova Final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da F.C.T.U.C, 2005, p.27
- 14 João de Sousa Rodolfo, *op. cit.*, p.73
- 15 Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p.
- 16 Paulo Tormenta Pinto, *Cassiano Branco, 1897-1970 – arquitectura e artificio*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2007, p.41
- 17 Ibidem, p.41
- 18 André Rocha, *op.cit.*, p.36
- 19 Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p.154
- 20 Ibidem, p.156
- 21 José Manuel Fernandes, “Paris em Lisboa” in Expresso, 8 de Fevereiro, 2003
- 22 Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p.152
- 23 Ana Tostões, “Coliseu do Porto”, in AAVV, *Porto 1901, 2001, Guia de Arquitectura Moderna*, ed. Civilização, Porto, 2001
- 24 José Fernando Gonçalves, “Cinema Batalha”, in AAVV, *Porto 1901, 2001, Guia de Arquitectura Moderna*, ed. Civilização, Porto, 2001
- 25 Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, p.188



2.1. CINEARTE – UM CINEMA INTERNACIONAL

Raul Rodrigues Lima (1909–1980) não pertence exactamente à primeira geração de arquitectos modernistas, tendo nascido uma década mais tarde. No entanto o seu percurso não é muito diferente do daqueles arquitectos. A sua formação é também eclética na E.B.A.L. com o mestre José Luís Monteiro, contudo, no seu estágio no atelier de Pardal Monteiro começa a tomar contacto com o primeiro modernismo que então surgia em Portugal. Com Pardal Monteiro colabora nos projectos do Instituto Superior Técnico e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, revelando ainda um modernismo muito ligado às artes decorativas, mas já com fortes sinais de “ruptura” com a arquitectura do passado.

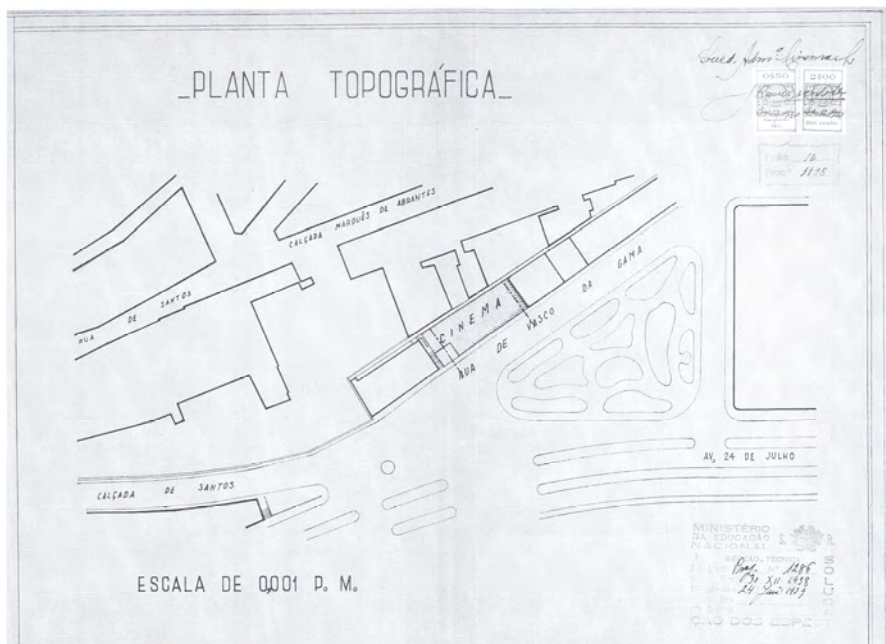
É neste espírito que Rodrigues Lima começa a definir a sua personalidade ao nível da arquitectura e quando constrói as primeiras obras são os princípios modernos que o regem.

Assim veja-se o *Cinearte*, que a par com o bloco de habitação que construiu para Campo de Ourique, constituem as suas primeiras obras.

O *Cinearte* pode ser entendido como o culminar do percurso académico do arquitecto, ou seja, é a concretização real das ideias e valores que foi adquirindo na sua formação e estágio, acabando por revelar e manifestar todo um conjunto de preocupações modernas, não só de ordem funcional mas também estética.

Em 1938, Rodrigues Lima é convidado a elaborar um projecto para um cinema a construir na Rua Vasco da Gama, em frente ao Largo de Santos, em Lisboa. O terreno disponível, um lote de planta rectangular alongada, é delimitado em três dos seus lados: a Norte pela muralha da Calçada Marquês de Abrantes, a Nascente e a Poente por edifícios existentes, restringindo assim o edifício a uma única frente visível. Esta característica condicionaria todo o projecto do arquitecto que, para além da limitação ao tratamento de uma única fachada, ainda levantaria problemas no cumprimento da legislação que previa que as casas de espectáculo deviam ter pelo menos duas fachadas dando para ruas distintas.

Na impossibilidade de se criarem saídas para ruas distintas, o arquitecto faz recuar uma parte do edifício no extremo poente, criando assim



1

Fig.1 – Cinearte - Planta de implantação

espaço para um pequeno pátio. Este pátio, ganhando características de uma outra rua, para além de resolver a questão da segurança, vai permitir que o edifício se “solte” da envolvente, conferindo-lhe uma outra dimensão. Dimensão esta que seria ainda reforçada pelo destaque dado ao cunhal resultante que, pela sua localização no ponto mais desafogado do Largo de Santos, o ponto com maior visibilidade, é aproveitado pelo arquitecto como elemento sinalizador, procurando fazer dele “um bom cartaz arquitectónico” ¹. Deste modo, o arquitecto consegue dar corpo e volume a um edifício que, estando à partida “entalado” em três dos seus lados, se poderia resumir à composição de um plano bi-dimensional (Figs.1 e 2).

Internamente, o arquitecto dedica especial atenção no desenho da sala de projecção, uma vez que é esse o espaço crucial de um cinema, é onde decorre a acção principal, privilegiando sempre o conforto do espectador, ao qual procura dar: “1º boa visibilidade; 2º boa audibilidade; 3º um agradável ambiente climatérico; 4º instalá-lo de modo confortável que lhe permita gozar em completo bem estar o prazer que procurou; 5º gozar esse prazer com toda a segurança sem o receio de que um incêndio ou qualquer pânico venha a perturbá-lo.” ²

Para proporcionar uma boa visibilidade, o arquitecto dispõe as cadeiras de modo a que o olhar de cada espectador abranja a totalidade do



2

Fig.2 – Cinearte - Imagem global do edifício

Fig.3 – Cinearte - Planta ao nível da plateia, assinado por Arq. Rodrigues Lima – Esc. 1/400

Fig.4 – Cinearte - Planta ao nível inferior do balcão, assinado por Arq. Rodrigues Lima – Esc. 1/400

Fig.5 – Cinearte - Planta ao nível superior do balcão, assinado por Arq. Rodrigues Lima – Esc. 1/400

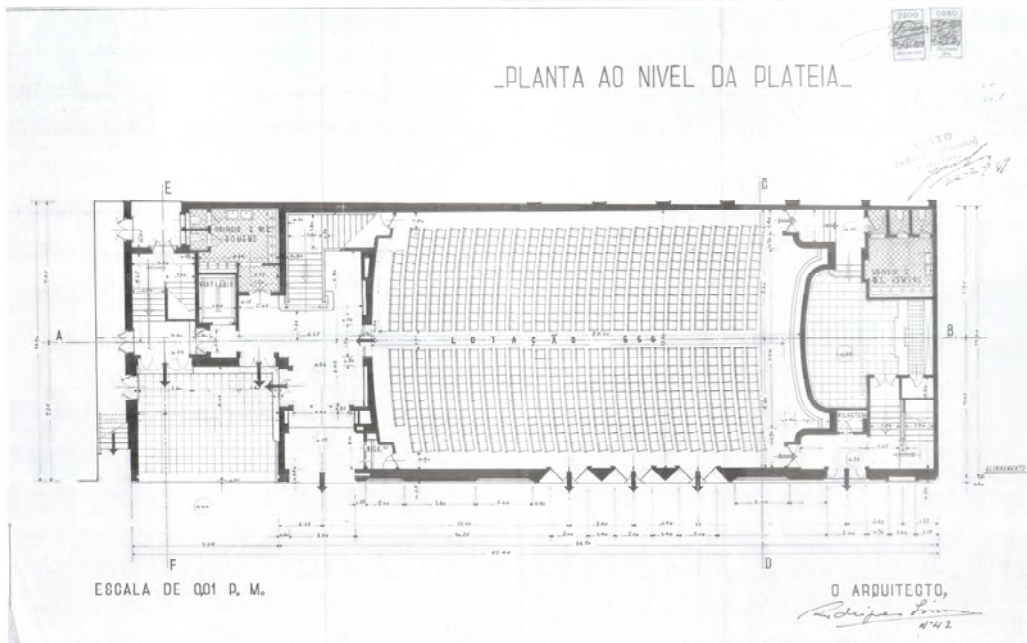
Fig.6 – Cinearte - Corte longitudinal, assinado por Arq. Rodrigues Lima – Esc. 1/400

ecrã, sem sofrer qualquer deformação. Para isso, segue regras de proporção entre as dimensões do ecrã e a profundidade e largura da sala, que o conduzem à forma rectangular apresentada, dispondo a plateia e o balcão paralelamente ao ecrã (Figs.3 a 5). Estas regras e teoremas apresentados em algumas revistas, em artigos da especialidade, permitiam uma disposição da sala mais adequada à visualização cinematográfica, impedindo que surgissem lugares demasiado afastados, ou laterais em relação ao ecrã, o que normalmente se traduzia em salas de forma rectangular ou trapezoidal (em forma de leque).

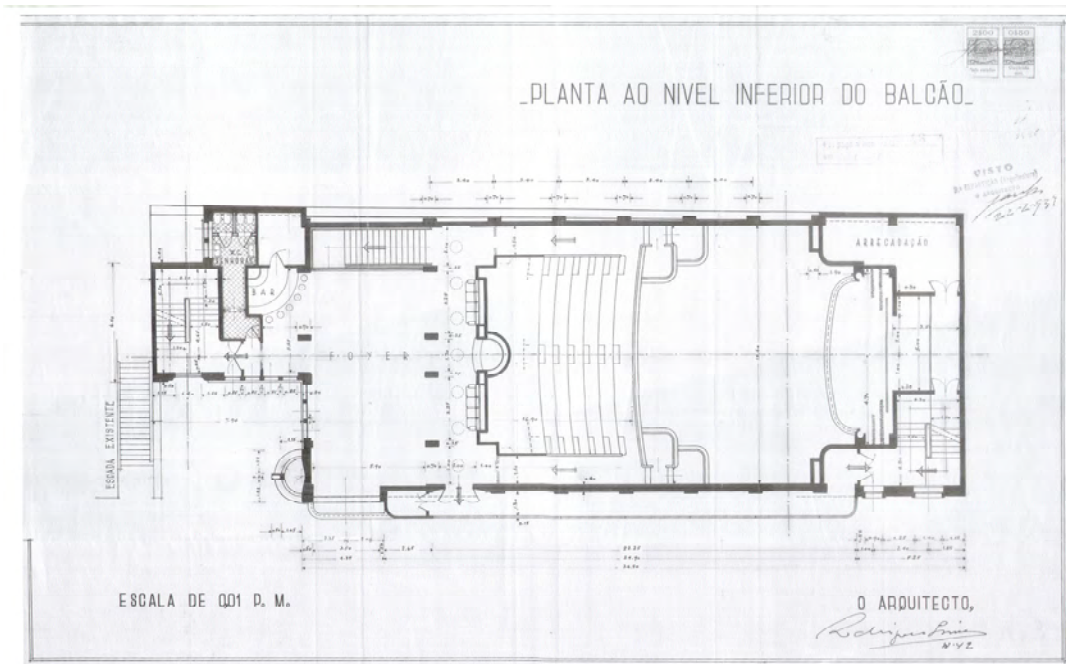
Tendo ainda em vista a visibilidade, o arquitecto estuda a inclinação dos pavimentos tanto da plateia como do balcão, de modo a que o olhar de cada espectador passe precisamente acima das cabeças dos espectadores da sua frente (Figs.6 e 7).

Relativamente à audibilidade, Rodrigues Lima não concebe a forma da sala em função dos trajectos das ondas sonoras, alegando que só muito dificilmente se consegue um resultado perfeito, preferindo assegurar uma boa acústica pelo recurso a materiais isoladores no tratamento das paredes, do palco, das portas e do tecto da sala, e prestando especial cuidado em toda a decoração, de forma a evitar reverberações de som.

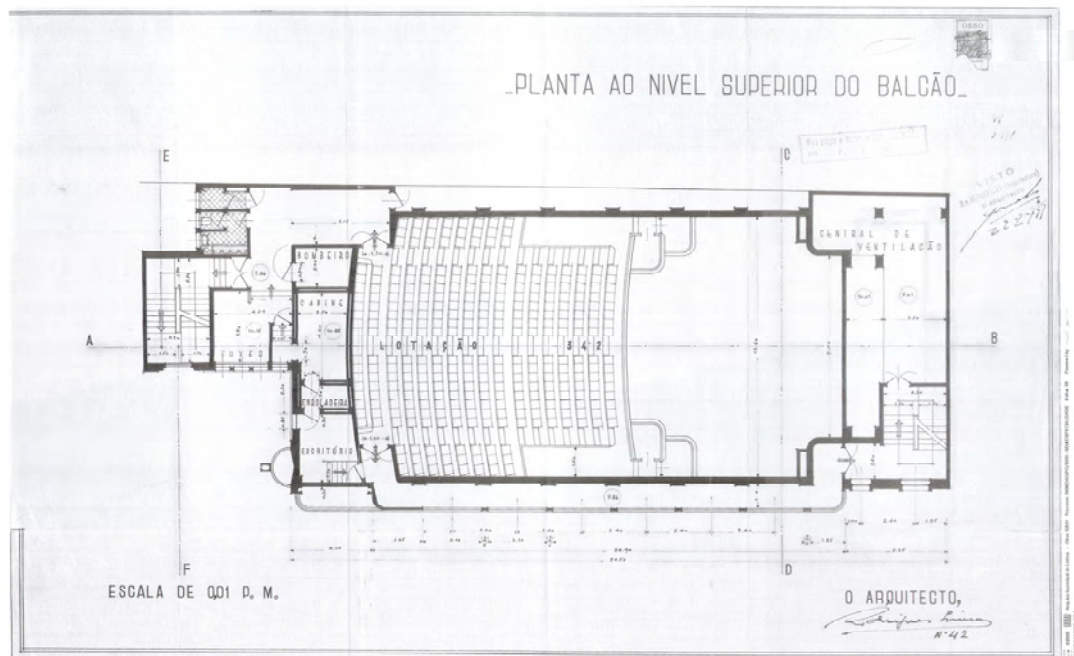
A questão da ventilação, ou da renovação do ar no interior da sala é conseguida por meio de um conjunto de bocas colocadas nas paredes do



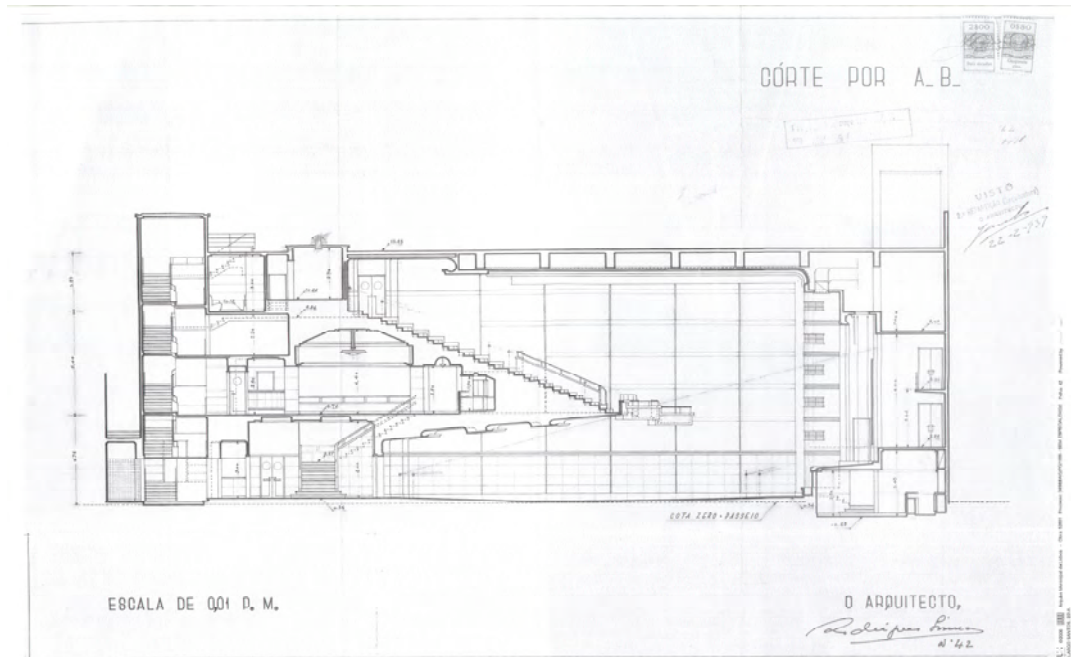
3



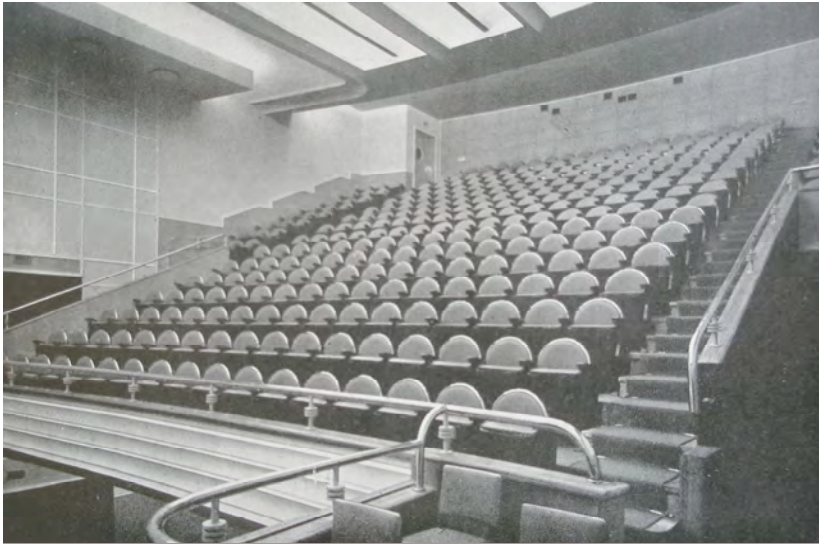
4



5



6



7

Fig.7 – Cinearte - Configuração do balcão da sala

proscénio que injectam o ar, sendo depois aspirado por debaixo das poltronas do balcão, sancas da plateia e na parte inferior do palco. Deste modo, a distribuição do ar é eficaz, proporcionando ao espectador boas condições ambientais, e não interfere na espacialidade da sala.

Ainda respeitante ao conforto do espectador, o arquitecto prevê a colocação de cadeiras de movimento bastante cómodas, bem como um razoável espaçamento entre filas, “de modo a facilitar a circulação dos espectadores durante a representação e sem que se obrigue a levantar o espectador sentado.”³

A segurança do espectador é uma das questões mais importantes a ter em conta no projecto de um cinema, uma vez que, sendo as fitas constituídas por um material facilmente inflamável, o risco de incêndio é elevado. Assim sendo, o arquitecto não só prevê a instalação de todos os dispositivos impostos pelo Serviço de Bombeiros, como bocas e extintores de incêndios, ou iluminação de socorro, como isola muito bem a cabine de projecção e dependência anexa destinada a enroladeira, onde é maior a probabilidade de incêndio. Revela ainda especial atenção nos percursos e saídas de emergência, contemplando cinco saídas ao nível da plateia, das quais três comunicam directamente com a rua, e ainda saídas próprias nos dois níveis do balcão que, por meio de galerias exteriores, conduzem aos acessos verticais que comunicam com a rua (Figs.8 e 9).