

PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA | PROPAR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL | UFRGS

LUARA SOARES MAYER

IMAGENS EM MOVIMENTO E ARQUITETURA:
TRANSFORMAÇÕES DE UMA TIPOLOGIA ARQUITETÔNICA
E EDIFÍCIOS DE CINEMA DE SANTA MARIA - RS



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO | JULHO 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

**IMAGENS EM MOVIMENTO E ARQUITETURA:
TRANSFORMAÇÕES DE UMA TIPOLOGIA ARQUITETÔNICA
E EDIFÍCIOS DE CINEMA DE SANTA MARIA - RS**

LUARA SOARES MAYER

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

PROFESSOR DR. SILVIO BELMONTE DE ABREU FILHO

ORIENTADOR

PORTO ALEGRE, JULHO DE 2015

“Cada uno da lo que recibe, luego recibe lo que da
nada es más simple, no hay otra norma,
nada se pierde, todo se transforma.”

Jorge Drexler

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Silvio Belmonte de Abreu Filho pela paciência, tranquilidade e generosidade com as quais me conduziu.

À minha mãe, por me ensinar a amar os estudos, as cidades, os cinemas e as pessoas.

À minha irmã Náture Mayer, por ser minha dupla fiel e constante.

Aos meus colegas de trabalho e amor diário pela arquitetura, Zé Barbosa, Ronald Jung, Lísian Ceolin e Roberta Noal por me permitirem lutar e conquistar mais um sonho.

Aos demais queridos do lineastudio, Helen de Lima, Verônica Vieiro, Giana Sperotto, Filipe Bassan, Ricardo Barreto e Sara Pereira, por garantirem tanto crescimento e tantos sorrisos largos.

Às minhas amigas pentefinas, pelo zelo, pelo carinho e pelo amor de tantos anos.

Aos meus preciosos arquitetos Renata Zampieri, Guilherme Schneider, Gustavo Bernardi e Adonai Schlösser por viverem comigo o amor pela nossa profissão.

Ao Thales Zamberlan Pereira, por contribuir com a minha alegria e por ser inspiração de dedicação.

Ao conjunto de amigas que sempre ofereceu afeto, teto e boa-vontade na capital: Laura Wottrich, Gisele Reginato, Renata Córdova e Marília Gonçalves.

À querida Neusa Abelin, por compartilhar comigo suas memórias de infância e o amor pelo cinema de Santa Maria.

Ao caro Roberto Cupello, por contribuir com tantas informações e considerações que foram essenciais para a realização deste trabalho.

RESUMO

MAYER, Luara Soares. **Imagens em movimento e arquitetura**: transformações de uma tipologia arquitetônicas e os edifícios de cinema de Santa Maria - RS. Orientador: Professor Dr. Silvio Belmonte de Abreu Filho. Porto Alegre: UFRGS/FAU/PROPAR, 2015. Dissertação (Mestrado)

A arquitetura desempenha papel fundamental na história do cinema, participando ativamente no percurso que torna essa inovação tecnológica no entretenimento mais consumido do século XX no mundo ocidental. Diante disso, este trabalho propõe-se a compor um estudo sobre as transformações da tipologia arquitetônica das edificações destinadas à exibição cinematográfica do Rio Grande do Sul e de Santa Maria, analisando-as dentro do contexto histórico e disciplinar mundial, de modo a vincular e identificar a filiação da história e realidade locais com a história e o movimento globais da cultura e da arquitetura. A revisão se estrutura a partir de uma abordagem do cinema sucessivamente como técnica, espetáculo e indústria, e como arquitetura, definindo uma das tipologias mais representativas do século XX. Como arquitetura, cada tipo é documentado e ilustrado em suas referências, precedentes e exemplares relevantes, com enfoque na análise arquitetônica dos edifícios locais, especialmente de Porto Alegre e da cidade de Santa Maria. Após as análises, é apresentado um conjunto de características identificadas como definidoras do tipo tratado, reunindo material analítico objetivo a respeito de cada período arquitetônico. Como encerramento, uma avaliação da situação atual dos edifícios de cinemas permite esboçar algumas perspectivas sobre o seu futuro. Para encerrar o ciclo das transformações arquitetônicas a que esses edifícios foram submetidos até o momento, foi desenvolvida uma complementação histórica a respeito da ocupação dos edifícios de cinema de Santa Maria após o encerramento de suas atividades, fortalecendo o enfoque de preservação da memória cultural local a que se propôs a dissertação.

Palavras-chave: Cinema. Arquitetura de cinema. Transformações tipológicas. Tipo Arquitetônico. Rio Grande do Sul. Santa Maria.

ABSTRACT

MAYER, Luara Soares. **Motion pictures and architecture:** transformations of an architectural typological and the Santa Maria's cinemas theater.

Architecture has been a key factor in the history of cinema, playing a major role in this technology becoming the western world's most consumed form of entertainment in the 20th century. Therefore, this paper will examine the transformation of architectural typology of buildings designed for the exhibition of cinema within Rio Grande do Sul and Santa Maria. Further, it will analyse them in a worldwide historic and disciplinary context, in such a way as to identify the local history, with reference to global history as well as the evolution of culture and architecture. The paper begins by sequentially defining cinema as a technique, spectacle, industry, and, as architecture, defining one of the most representative typologies of the 20th century. As architecture, each type is documented and shown in its references, precedents and meaningful examples, focusing on the architectural analysis of local buildings, particularity in the cities of Porto Alegre and Santa Maria. Following these analyses, identifiable characteristics for each of the selected types are presented, gathering objective analytical material about each architectonic period. As closure, an appraisal of current movie theater buildings allows for the outlining of possibilities of their future situation. To complete the architectonic transformation cycle until now, a historic supplement was developed regarding the use of the Santa Maria movie theater buildings beyond the conclusion of their exhibition activities, focusing on the preservation of historical local culture, for which this dissertation was proposed.

Keywords: Cinema. Movie Theater architecture. Typological transformations. Architectural type. Rio Grande do Sul. Santa Maria.

SUMÁRIO

1. Introdução **14**
 - 1.1 Apresentação do tema **15**
 - 1.2 Justificativa e objetivos **16**
 - 1.3 Método **18**
 - 1.4 Estrutura do trabalho **19**
 - 1.5 Estado da questão **20**
 - 1.6 Conceitos **26**
 - 1.6.1 Tipo arquitetônico **26**
 - 1.6.2 Tipologia **32**
 - 1.6.3 Precedentes tipológicos e criação de um novo tipo **33**

2. O Cinema: técnica, espetáculo, indústria e arquitetura **35**
 - 2.1 Cinema como técnica **37**
 - 2.2 Cinema como espetáculo **43**
 - 2.3 Cinema como indústria **47**
 - 2.4 Cinema como arquitetura **51**
 - 2.4.1 Antecedentes arquitetônicos **51**
 - 2.4.2 História do edifício de cinema **55**

3. Arquitetura dos edifícios de cinema **72**
 - 3.1 Cinema de calçada isolado **74**
 - 3.1.1 Cine-Theatro Guarany - Porto Alegre **76**
 - 3.1.2 Cine Universo - São Paulo **78**
 - 3.1.3 Cinema Thalia - Porto Alegre **80**
 - 3.1.4 Cinema América - Porto Alegre **82**
 - 3.1.5 Cinema Ritz - Porto Alegre **85**
 - 3.1.6 Cine Marrocos - Porto Alegre **87**
 - 3.1.7 Cine-Theatro Coliseu Santamariense - Santa Maria **89**
 - 3.1.8 Cine-Theatro Independência - Santa Maria **91**
 - 3.1.9 Cine-Teatro Imperial - Santa Maria **108**
 - 3.1.10 Características Arquitetônicas
Cinema de calçada isolado **116**

 - 3.2 Cinema de calçada vinculado à edificação em altura **119**
 - 3.2.1 Cine-Theatro Imperial - Porto Alegre **120**
 - 3.2.2 UFA Palace - São Paulo **122**

- 3.2.3 Cine Ipiranga - São Paulo **124**
- 3.2.4 Cine Palace - Porto Alegre **127**
- 3.2.5 Cine São João - Porto Alegre **129**
- 3.2.6 Cinema Cacique - Porto Alegre **131**
- 3.2.7 Cinema Glória - Santa Maria **133**
- 3.2.8 Características Arquitetônicas
 - Cinema de calçada vinculado à edificação em altura **139**

- 3.3 Cinema no interior de edificações comerciais **142**
 - 3.3.1 Big Shopping Center **143**
 - 3.3.2 Santa Maria Shopping **145**
 - 3.3.3 Royal Plaza Shopping **146**
 - 3.3.4 Características Arquitetônicas
 - Cinema no interior de edificações comerciais **149**

- 4. Situação atual e perspectivas **151**
 - 4.1 A vida após o cinema **156**
 - 4.1.1 Cine Independência **158**
 - 4.1.2 Cine Imperial **163**
 - 4.1.3 Cine Glória **166**

- 5. Considerações finais **168**

1

INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA

Criado na França, no fim do século XIX, o cinema é apresentado ao mundo como uma nova e surpreendente tecnologia, que logo se transforma em uma indústria e em uma forma de arte inovadoras. Conforme a tecnologia e o processo de exibição desenvolvem-se, o espaço físico para abrigar as projeções passa a ser indispensável. Acontece, então, uma simultaneidade na construção das edificações de cinema em diversos lugares, desde as metrópoles europeias e norte-americanas até as cidades do interior de países em recente desenvolvimento.

O cinema constituiu a primeira entre as principais formas de entretenimento de massa industrializadas. Logo após sua apresentação comercial, as imagens em movimento foram exibidas na maioria, se não em todas, cidades do mundo ocidental e além. A tecnologia cinematográfica se originou na época da segunda revolução industrial, quando importantes inovações apareceram e foram adotadas quase que universalmente, como a eletricidade, sintéticos e o motor de combustão. Uma vez que o cinema estabeleceu-se firmemente, a partir da década de 1910, foram vendidos bilhões de ingressos anualmente. Aqueles que não iam assistir a um filme regularmente tornaram-se a minoria.¹ BAKKER, 2008 p.1) (tradução própria)

Assim, a partir da primeira edificação construída especificamente para exibição cinematográfica em Paris, no ano de 1906, foram necessários menos de dois anos para que Porto Alegre inaugurasse, em 1908, seu primeiro cinema, o Recreio Ideal, e pouco mais de quatro anos para que o público de Santa Maria desfrutasse da nova arte no seu Cine-Theatro Coliseu.

O estudo proposto tem por intuito investigar o modo como a arquitetura relaciona-se historicamente com a indústria cinematográfica e com as inovações tecnológicas e culturais a ela vinculadas, através da identificação das transformações da tipologia de edifício de cinema, nos países que viveram esse fenômeno ao redor do mundo. Busca-se, ainda, inserir o estado do Rio Grande do Sul e a cidade de Santa Maria nesse contexto e criar uma narrativa histórica que tenha como fio condutor a análise arquitetônica das edificações destinadas à espectação da imagem em movimento.

¹ Motion pictures constituted the first major form of industrialized mass entertainment. Soon after their commercial introduction, they were shown in most, if not all, cities in the Western world and beyond. Motion picture technology originated in the era of the second industrial revolution, when important innovations appeared that were adopted almost universally, such as electricity, synthetic chemicals and the combustion engine. Once motion pictures had firmly established themselves, from the 1910s onwards, cinemas sold billions of tickets each year. Those who did not go to see a film regularly became a minority. (BAKKER, 2008 p.1)¹

1.2 JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS

A proposição deste trabalho surge da identificação de uma situação conformada pela combinação de duas realidades: a primeira advém da esfera nacional e envolve questões de mercado, enquanto que a segunda desenvolve-se na esfera local e diz respeito à preservação histórica.

Na esfera nacional, percebe-se a conjuntura do sistema de distribuição e exibição cinematográfica que, a partir da década de 1990, estimula o processo de migração dos cinemas do espaço público para o interior de *shopping centers*, modelo que perdura até os dias atuais. Nesse contexto, a tipologia de cinema tradicional é abandonada e a arquitetura para essa atividade não é mais pensada como um todo: interior – volumetria – relação com entorno e espaço urbano. Atualmente, o projeto de arquitetura para essa atividade envolve somente questões relativas ao interior das salas e seus espaços de apoio e convivência.

Na esfera local, parte-se da constatação da desconfiguração arquitetônica do patrimônio edificado ainda existente, assim como da frágil e fragmentada memória da história dos espaços físicos que abrigaram os cinemas santa-marienses. Essa realidade, ao mesclar subjugação a definições mercadológicas e desconexão histórica e simbólica da sociedade com seu patrimônio, é o que incentiva o desenvolvimento deste trabalho, que visa preservar a memória coletiva da cidade a partir do contexto arquitetônico.

Assim, através do registro histórico e da análise arquitetônica das edificações de cinema da cidade, esta dissertação pretende servir à comunidade como uma fonte de informação organizada, objetiva e crítica a respeito desses equipamentos, além de ajudar a preservar a história e fomentar o interesse pelo patrimônio edificado local.

O trabalho, portanto, carrega uma intenção patrimonializadora de documentar a história local ao passo que observa as transformações dos edifícios de cinema na malha urbana do país e do mundo. Trata-se de registrar a existência, de apontar valor histórico e cultural e de compor um documento que agregue questões arquitetônicas ao lado do registro de práticas e representações sociais concernentes a essas edificações.

O objetivo geral deste trabalho é compor um estudo sobre as transformações da tipologia arquitetônica das edificações destinadas à exibição cinematográfica do estado do Rio Grande do Sul e da cidade de Santa Maria, analisando-as dentro do

contexto histórico mundial, de modo a vincular e identificar a filiação da história e realidade local com a história e o movimento global da arquitetura.

- Estudar a história do cinema como indústria e como arte tornando possível contextualizar institucionalmente a construção e as transformações das edificações para exibição cinematográfica;
- Identificar contextos socioculturais relevantes de cada período no Brasil, no Rio Grande do Sul e em Santa Maria, a fim de compreender seus reflexos no modo de produzir e consumir cinema;
- Levantar e catalogar os elementos arquitetônicos das edificações cinema, partindo de uma abordagem abrangente, na qual se identifica exemplares de referência globais, até chegar a uma abordagem local, na qual se analisa os cinemas do Rio Grande do Sul e de Santa Maria, de modo a traçar paralelos entre eles, identificando similaridades e diferenças;
- Analisar a composição arquitetônica e a inserção urbana desses equipamentos em Santa Maria, relacionando-os às referências globais;
- Divulgar e valorizar esse nicho do patrimônio edificado, contribuindo para a preservação da memória cultural da cidade ao mesmo tempo que insere-a dentro da história mundial do cinema.

1.3 MÉTODO

Como a arquitetura das edificações de cinema é diretamente influenciada por forças sociais, econômicas e políticas, concluiu-se essencial para o estudo arquitetônico existir o esclarecimento e o entendimento desses contextos em cada fase identificada. Desse modo, o desenvolvimento da dissertação estruturou-se em dois momentos: a etapa inicial, composta pelo reconhecimento do tema e busca por referências, e que serve também de fonte para a segunda etapa, constituída pela análise do material levantado.

A base de dados da pesquisa foi composta pelos seguintes fundamentos: estudo de referências históricas a respeito da arquitetura dos edifícios de cinema, a arquitetura e o urbanismo de cada período no Brasil e no mundo, o levantamento de informações em fontes bibliográficas a respeito da indústria cinematográfica como arte, modelo de negócio e tecnologia.

A busca por referências incluiu pesquisa e coleta de material específico dos projetos arquitetônicos das edificações que foram estudadas, tais como: plantas, cortes, perspectivas e desenhos em geral, assim como fotos e demais registros que retratassem os projetos. Para as edificações de Santa Maria, pesquisou-se no Arquivo da Prefeitura Municipal de Santa Maria, Arquivo Histórico da Prefeitura Municipal de Santa Maria, Arquivo da Fundação Eny, Arquivo Casa de Memória Edmundo Cardoso e acervos pessoais e de famílias ligadas às edificações.

Para a análise dos tipos, foram selecionados os exemplares de referência internacionais e nacionais, de modo a criar um contexto expressivo. Um modelo em três dimensões de um exemplar de edifício de cinema de Santa Maria foi desenvolvido e acompanha a descrição das características definidas de cada tipo, buscando ilustrar as conclusões atingidas e também contextualizar essas obras na visão geral da história da tipologia arquitetônica. Para a definição dos tipos, foram analisados os mais variados projetos de edifícios de cinema sobre os quais foram encontrados dados históricos, arquitetônicos e registros fotográficos. A criação do perfil do tipo arquitetônico gira em torno de questões programáticas, construtivas e figurativas encontradas no conjunto. Foram analisadas a inserção no contexto urbano, as relações dos fluxos e do programa de necessidades espacialmente através de plantas baixas e cortes, assim como identidade volumétrica e estilística.

Para facilitar, ou mesmo permitir, a compreensão dos aspectos arquitetônicos dessas edificações, os projetos foram redesenhados digitalmente, gerando um material novo a partir de indícios arquitetônicos encontrados.

1.4 ESTRUTURA DO TRABALHO

A presente dissertação está estruturada em cinco capítulos – introdução, dois capítulos de desenvolvimento, um capítulo destinado à avaliação da situação atual dos edifícios de cinema e o quinto capítulo que é destinado às considerações finais. No primeiro capítulo, que é a introdução do trabalho, as informações básicas são explanadas: o estado da questão, com uma compilação das publicações relevantes para o desenvolvimento do trabalho; o marco conceitual, com conceitos de tipo e tipologia arquitetônica, ideias de precedentes, transformação tipológica e criação de tipos.

O segundo capítulo intitulado Cinema: técnica, indústria, espetáculo e arquitetura visa estruturar um breve histórico sobre o surgimento do cinema como tecnologia, sua posterior afirmação através da industrialização tanto da técnica quanto da arte, finalizando no contexto social e econômico que o transformaram no espetáculo definitivo da cultura de massa. Avançando no tema específico do trabalho, o capítulo discorre sobre a Arquitetura dos edifícios de cinema, inicialmente traçando linhas gerais sobre seus Antecedentes arquitetônicos, buscando origens e justificativas das características que irão perdurar ao longo de sua história física. Fechando este capítulo, apresenta-se A história do edifício de cinema, no qual se percorre o desenvolvimento do cinema através das suas manifestações na arquitetura, de modo a contextualizar o momento histórico de cada tipo arquitetônico.

No terceiro capítulo se desenvolve a análise arquitetônica propriamente dita. A definição dos tipos foi feita através da identificação das transformações que ocorreram ao longo dos anos, principalmente no que diz respeito à relação com a malha urbana e à volumetria, uma vez que as relações internas mantiveram-se muito similares. Após a definição teórica sobre cada tipo arquitetônico, são apresentados edifícios de cinema relevantes, culminando em análises arquitetônicas dos exemplares da cidade de Santa Maria, a partir da apresentação de materiais gráficos e fotográficos levantados. Como encerramento, os tipos previamente apresentados serão caracterizados objetivamente e ilustrados com modelo em três dimensões.

O quarto capítulo trata da situação atual dos edifícios de cinema e complemento, é apresentado o subcapítulo A vida após o cinema sobre o rumo dos cinemas de Santa Maria até os dias atuais, concluindo historicamente o tema desenvolvido.

Por fim, apresentam-se as considerações finais acerca do estudo tipológico dos edifícios de cinema e dos objetivos atingidos pelo trabalho.

1.5 ESTADO DA QUESTÃO

Para desenvolver um trabalho que fosse coerente na sua contextualização histórica, buscaram-se autores e publicações que discutissem o cinema como técnica, como arte e como indústria, complementando o foco arquitetônico. A influência dos Estados Unidos é expressiva, fundamental em todas as esferas do cinema, e ocorre também nas questões de arquitetura. Desse modo, buscou-se uma revisão de literatura que lançasse luz sobre como o processo de estruturação e consolidação do cinema aconteceu nesse país e disseminou-se para os demais países do mundo.

Moviegoing in America, editado por Gregory A. Waller, em 2002, é uma compilação de artigos de época que discorrem sobre diversos aspectos relacionados ao cinema. O livro traz para o leitor contemporâneo as impressões registradas a partir da vivência das situações na época. O primeiro capítulo, ***Capturing an Audience, Creating a Business: 1896-1916***, condensa artigos escritos no período dos primórdios do cinema. Nesse capítulo destacam-se dois artigos: ***The Regulation of Motion Picture Theaters***, de Boyd Fisher, publicado em 1912, que trata da necessidade de se criar uma legislação adequada para dar segurança física e moral aos usuários dos cinemas, e o artigo ***Architectural Treatment of the Moving Picture Theatre*** de Eymar Embury II, publicado em 1914, que traz observações sobre a arquitetura utilizada nessas edificações na época. O segundo capítulo ***Palatial Palaces and Everyday Practices: 1916 - 1930***, contém artigos que discorrem sobre os fenômenos de audiência, a inclusão do hábito de frequentar o cinema na rotina urbana, as transformações do negócio e as características arquitetônicas. O terceiro capítulo abrange as décadas de 1930 e 1940, com seus novos cinemas, enquanto o quarto e último capítulo contém textos de 1950 em diante, que tratam de *drive-ins* e *multiplexes*.

Our Movie Houses, A History of Film and Cinematic Innovation in Central New York, de Norman O. Keim, de 2008, traz um apanhado sobre o cinema dividido em duas partes: ***History*** e ***People***. O livro foca nos cinemas do estado de Nova Iorque e percorre a história desde suas origens, passando pela época dos *nickelodeons* e dos Palácios Cinematográficos. Trata também do impacto da 2ª Guerra Mundial, das evoluções tecnológicas na indústria, do fim da era dos estúdios e da disseminação de outros meios de consumir o cinema – televisão e *drive-ins*.

American Picture Palaces – The Architecture of Fantasy, de David Naylor, publicado em 1981, organiza a história do cinema do ponto de vista arquitetônico, buscando ancestrais de onde derivaram as edificações construídas para esse fim. O livro discorre sobre os arquitetos que se dedicavam aos projetos de palácios

cinematográficos além de trazer informações a respeito do programa de necessidades das edificações, questões estilísticas utilizadas, transformações das edificações ao longo dos anos, e exemplos de edificações que tiveram seu uso alterado.

The Show Starts on The Sidewalk – An Architectural History of the Movie Theatre, de Maggie Valentine, publicado em 1994, traz uma visão arquitetônica da história do cinema, com riqueza de informações, constituindo forte referência para este trabalho. A construção da análise é feita a partir da obra do arquiteto S. Charles Lee, que projetou, entre 1920 e 1950, aproximadamente 250 prédios para cinema. Essa obra também deixa clara a importância dos Estados Unidos na disseminação de tendências para o universo cinematográfico.

Cinemas in Britain - A History of Cinema Architecture, de Richard Gray, publicado em 2011, discorre sobre a história da arquitetura dos edifícios de cinema na Inglaterra, desde as primeiras exibições com dioramas até o início da migração dos edifícios de rua para salas junto a centros comerciais. Em cada período, traz uma visão detalhada sobre a arquitetura de interiores dos cinemas, apresentando projetos do designer Theodore Komisarjevsky, responsável por exemplos marcantes desta que era exigência comum na época de ouro do cinema. Descreve o impacto da arquitetura norte-americana sobre os edifícios construídos na Grã-Bretanha, tornando mais evidente a influência que os Estados Unidos tiveram na disseminação da cultura cinematográfica em todos os seus âmbitos. Trata-se de um trabalho importante para entender e aprofundar o olhar sobre a relação mantida entre arquitetura e a indústria do cinema.

O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação, de Flávia Cesarino Costa, publicado em 2005, apresenta o contexto da consolidação do cinema nos Estados Unidos. O livro traz uma análise da produção, comercialização, distribuição e exibição de filmes nesse país entre 1894 e 1908, período designado pela autora como primeiro cinema.

Como referência para as questões mercadológicas, ou seja, do cinema como indústria, utilizou-se o livro ***Entertainment Industrialised – The Emergence of International Film Industry – 1890 – 1940***, de Gerben Bakker, publicado em 2008. O autor trata do entretenimento de massa, o impacto da tecnologia do cinema neste nicho e das transformações das necessidades e anseios de diversão e socialização que culminaram na criação de um mercado cinematográfico. A obra demonstra que, muito além de questões artísticas, o impulsionador da disseminação do cinema pelo mundo foi justamente o enorme potencial econômico da atividade. Esse ponto de vista

de análise também permite compreender a influência da economia no modo de consumo cinematográfico o que irá impactar diretamente as edificações projetadas para este fim.

Também neste mesmo enfoque, adotou-se como referência a obra ***An Economic History of Film***, editada por John Sedwick e Michael Pokorny, publicada em 2007, que aborda as questões de mercado cinematográfico em diversos países e dá um apanhado das transformações que ocorreram ao longo dos anos na referida indústria.

Para compreender o desenvolvimento do cinema no Brasil, buscaram-se referências bibliográficas que tratassem das questões arquitetônicas vinculadas ao tema, elegendo-se as publicações que contextualizam os cenários do Rio de Janeiro e de São Paulo, por serem estas cidades pólos nacionais.

Palácios e Poeiras - 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro, de Alice Gonzaga, publicado em 1996, é uma obra de referência para estudos relacionados à arquitetura de cinemas no Brasil, pois apresenta um amplo estudo da chegada e consolidação do cinema na cidade do Rio de Janeiro e elenca exemplos que aparecem ilustrados com projetos e fotografias da época. Críticas e publicações feitas em jornais conduzem a história que, apesar de não ter foco de análise arquitetônica, é rica para este fim.

Salas de Cinema em São Paulo, de Inimá Simões, publicado em 1990, possui foco no registro histórico da influência do cinema na cidade de São Paulo e, através do fio cronológico, consegue compor uma visão geral das edificações e das relações sociais em torno do cinema ao longo do tempo.

Para compor a abordagem regional do estado do Rio Grande do Sul, buscaram-se publicações que tivessem informações a respeito das salas de cinema e do seu histórico. Naturalmente, a maioria das publicações encontradas tratam dos cinemas de Porto Alegre.

Cinema no Rio Grande do Sul, organizado por Tuio Becker e publicado em 1995, traz artigos sobre o cinema gaúcho abrangendo questões artísticas e mercadológicas. A obra ainda revela nuances do comportamento social em relação ao cinema no estado, enriquecendo as informações acerca deste tema.

Salas de Cinema – Cenários Porto-Alegrenses, de Suzana Gastal, publicado em 1999, traz uma narrativa, organizada cronologicamente, em que a história das

salas de cinema da cidade de Porto Alegre é contada através da compilação de publicações anteriores, textos extraídos de jornais e relatos testemunhais. Trata-se de uma obra de história cultural, da qual se pode extrair informações a respeito da sociedade em cada época e suas relações com o cinema. A autora discorre até a migração das salas para os *shoppings centers*, trazendo, portanto, um amplo panorama do modo de consumir cinema em Porto Alegre.

The End, Cinemas de Calçada de Porto Alegre (1990-2005), de Cristiano Zanella, publicado em 2006, traz um breve histórico sobre as salas de cinema porto-alegrenses do início do século XX para depois tratar sobre o circuito exibidor da década de 1990. Discorre sobre o momento político do país, inovações tecnológicas e mudanças no modo de distribuição de filmes, culminando na influência destes no consumo do cinema de calçada. O livro ainda trata das relações entre a sociedade pós-moderna e as salas de cinema, apresentando, por fim, um panorama do cinema na cidade de Porto Alegre. Uma contribuição importante desta publicação é a listagem dos últimos cinemas de calçada de Porto Alegre, com breve histórico de cada exemplar citado.

Trabalhos acadêmicos também foram utilizados como fontes de informações sobre o tema. Algumas referências não tratam diretamente de arquitetura mas têm enfoque histórico ou sociológico, contribuindo expressivamente tanto como material documental quanto como orientação bibliográfica.

Cinemas de Rua em Porto Alegre – Do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974), dissertação de mestrado de autoria de Olavo Amaro Silveira Neto, sob orientação do Professor Doutor Fernando Freitas Fuão, foi apresentada no ano de 2001 para o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS (PROPAR). O texto contribui com sua estrutura e conceituação acerca do tipo arquitetônico, além de apresentar rica descrição arquitetônica e contextualização histórica das edificações de cinema de Porto Alegre.

Entre Achados e Perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro, tese de doutorado de Márcia Cristina da Silva Sousa, sob orientação da Professora Doutora Leila Beatriz Ribeiro, publicada no ano de 2013 pela UNIRIO, contribui com a organização teórica sobre Memória Cultural e traz capítulo aprofundado sobre o cinema no Rio de Janeiro no período proposto.

A Obra do Arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça, dissertação de mestrado de Marcos Flávio Teitelroit Bueno, sob orientação do Professor Doutor Silvio Belmonte de Abreu Filho, apresentada no ano de 2012 para o PROPARG, traz material gráfico e análise arquitetônica de edifícios de cinema de autoria do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça, os quais são exemplares emblemáticos para o estudo em questão.

Entre Textos e Projetos – O Arquiteto João Antônio Monteiro Neto em Porto Alegre, dissertação de Cristiano Zluhan Pereira, apresentada em 2013 para o PROPARG, sob orientação do professor PhD. Cláudio Calovi Pereira, traz informações arquitetônicas importantes sobre o Cine Vera Cruz e o Cine-Theatro Riviera (Cine Thalia).

Vertentes da Modernidade no Rio Grande do Sul: A obra do Arquiteto Luís Fernando Corona, dissertação de Alessandra Rambo Szekut, orientada pelo professor PH.D. Cláudio Calovi Pereira, apresentada para o PROPARG em 2008 e **O Edifício de Apartamentos e a Arquitetura Moderna**, dissertação de Fernanda Jung Drebes, realizada sob orientação do professor Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, apresentada para o PROPARG em 2004, são duas fontes de análises arquitetônicas do edifício Jaguaribe, projetado pelo arquiteto Luís Fernando Corona.

Por fim, sobre as edificações de cinema de Santa Maria, são escassas as publicações, o que tornou necessário, para reunir material, pesquisar em diversas fontes que tratassem sobre aspectos culturais da região, como almanaques e jornais que serão referenciados ao longo do trabalho.

O único trabalho acadêmico encontrado que possui temática relacionada à arquitetura de cinemas é a dissertação **Era uma vez um cinema: o caso do Cine-Theatro Independência e os mecanismos de preservação do patrimônio de Santa Maria (RS)**, de Amanda da Costa Silva, desenvolvida sob orientação da professora Dra. Francisca Ferreira Michelin, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel em 2013. Essa dissertação colaborou com dados e referências acerca do Cine Independência.

Além das publicações citadas, foram realizados contatos com pessoas que tiveram relação forte com os cinemas de Santa Maria. Duas delas, a Dra. Neusa Abelin e o arquiteto e urbanista Roberto Machado Cupello, tornaram-se essenciais para a realização desta dissertação.

Neusa Abelin é filha de Jorge Pedro Abelin, um dos administradores dos cinemas de Santa Maria a partir da década de 1940, e morou parte de sua infância e adolescência na edificação do Cine Imperial. Com a ajuda do depoimento dela, foi possível remontar as plantas do cinema a partir do projeto arquitetônico arquivado na prefeitura. Esse projeto trata da reforma para ocupação do prédio, por uma loja de calçados, após o fechamento do cinema.

De 1982 a 2012, Roberto Machado Cupello, arquiteto e urbanista, foi diretor presidente da empresa Cinemas Cupello S/A, rede de exibição que teve atuação forte e ampla no mercado nacional, estando presente nos estados do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Roberto disponibilizou, além do seu depoimento de administrador na época da crise e dos fechamentos dos cinemas tradicionais, documentos que mostram estratégias de mercado e que dão uma noção sobre o consumo cinematográfico em Santa Maria.

Outra fonte utilizada na análise deste trabalho foi o levantamento *in loco* do Cine Independência realizado no ano de 2004, disponibilizado pelo arquiteto e urbanista Daniel Pereyron. O levantamento gráfico e fotográfico foi realizado como parte do trabalho final de graduação do profissional e disponibilizou informações que não existem em fontes oficiais sobre a última fase arquitetônica do prédio antes de sua destruição.

Os projetos arquitetônicos dos edifícios de cinema foram disponibilizados pela Prefeitura Municipal de Santa Maria e podem ser acessados pelo público interessado. Os projetos, no entanto, encontram-se em péssimo estado de conservação e organização. Por esse motivo e para facilitar, ou ainda, permitir, o entendimento arquitetônico, os desenhos foram todos digitalizados e redesenhados, preservando as informações ainda existentes.

1.6 CONCEITOS

1.6.1 TIPO ARQUITETÔNICO

O projeto arquitetônico, como conhecemos hoje, tem sua origem no Renascimento, quando acontece a separação entre quem planeja a edificação e quem a executa. O objeto arquitetônico, portanto, passa a ser pensado e representado graficamente antes de existir concretamente, o que transforma profundamente a prática arquitetônica, visto que o projeto passa a ocupar papel de destaque nas preocupações teóricas no universo da construção.

Na segunda metade do século XVIII, são desenvolvidos estudos que tratam sobre as origens da arquitetura. Um dos mais notáveis é o *Essai sur l'architecture*, escrito por Marc-Antoine Laugier (1713 - 1769), no qual o autor desenvolve sua hipótese sobre a cabana primitiva constituída por elementos encontrados na natureza. A cabana primitiva era constituída por quatro troncos que, em planta, delimitavam um quadrado sem fechamentos laterais e sustentavam uma estrutura triangular de galhos, unidos entre si de modo a permitir seu fechamento feito por folhas. Laugier considerava esse o modelo primitivo da habitação produzida pelo homem, sendo ele funcional, racional e simples, logo, evocativo da beleza arquitetônica verdadeira e pura, não deturpado por elementos meramente decorativos.

A prática arquitetônica baseia-se nos seus precedentes e é justamente nesse apoio em referências que surge o conceito de tipo arquitetônico. Definido pela primeira vez pelo arquiteto Quatremère de Quincy (1755-1849) na *Encyclopedie Methodique* (1825), o tipo é descrito como abstrato, uma ideia de elemento, uma síntese de características obtidas a partir da análise de uma série de edifícios.

A palavra tipo não representa tanto a imagem de algo a copiar ou imitar perfeitamente, quanto a ideia de um elemento cuja condição é servir de regra ao modelo. O modelo, para a execução prática da arte, é um objeto a ser repetido tal qual é; o tipo, por sua vez, é um objeto segundo o qual cada um pode conceber obras que não se assemelhem entre si. Tudo está preciso e determinado no modelo, enquanto no tipo tudo é mais ou menos vago. Por isso advertimos que na imitação dos tipos não tem nada que o sentimento e o espírito não possam reconhecer.² (QUINCY apud ARGAN, 1969 p.150) (tradução própria)

² La palabra tipo no representa tanto la imagen de algo a copiar o imitar perfectamente, cuanto la idea de un elemento cuya condición es servir de regla al modelo. El modelo, para la ejecución práctica del arte, es un objeto que ha de repetirse tal cual es; el tipo, en cambio, es un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se asemejen entre sí. Todo está preciso y determinado en el modelo, mientras en el tipo todo es más o menos vago. Por eso advertimos que en la imitación de los tipos no hay nada que el sentimiento y el espíritu no puedan reconocer. (QUINCY apud ARGAN, 1969 p.150)

Para Quatremère, a definição do tipo arquitetônico com que se vai trabalhar é o início do processo de projeto, pois ele é a base da reprodução. A produção arquitetônica, desenvolvida a partir desse processo de projeto baseado na tipologia, carrega uma noção de continuidade histórica, reconstrói ligações com o passado, “formando uma conexão metafórica com o momento em que o homem, pela primeira vez, confrontou-se com o problema da arquitetura e identificou-o em uma forma”.³ (QUINCY apud MONEO, 1978 p.28) (Tradução própria)

Quatremère parte de três construções que toma como primordiais: a barraca, a caverna e a cabana. Ele tem como base os modos de vida predominantes nas organizações sociais primitivas, pois, dependendo da região, os homens podiam ser caçadores, nômades ou agricultores e seus abrigos atendiam as necessidades específicas dessas atividades. Essa ideia contraria a teoria da cabana primitiva de Laugier e entende, de modo mais complexo, o surgimento da arquitetura, ou seja, que esse acontecimento está baseado na comum necessidade de abrigo, mas que sua execução prática é condicionada por especificidades sociais e do meio.

A relação embrionária da arquitetura com a natureza que, de modos distintos, é defendida por Laugier e Quatremère, encontra em Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) seu grande opositor. No século XIX, Durand desenvolve uma teoria que trata a prática arquitetônica como atividade de composição ou disposição. Durand distancia o conceito de tipo da imitação e pensa o projeto arquitetônico como um processo compositivo capaz de produzir edificações coerentes com os novos programas de necessidades que o momento exigia. A arquitetura passa, então, a se afastar da ideia de atividade para satisfação artística e estética e passa a considerar as necessidades de conveniência e economia. (DURAND apud MONEO, 1978 p.28)

Realizar um projeto depende, assim, do repertório do arquiteto e dos condicionantes funcionais e práticos que cada caso específico lhe impõe. Para Durand, os elementos de arquitetura como colunas, pilares e fundações precisam estar livres do controle das ordens clássicas, que devem ser tomadas como ornamentação e não como regra de composição. O ofício do arquiteto é, portanto, combinar e relacionar esses elementos, de modo a criar uma nova edificação através da composição. (MONEO, 1978 p.29)

Para validar sua teoria, Durand realiza um levantamento histórico e compõe um

³ forming a kind of metaphorical connection with the moment when man, for the first time, confronted the problem of architecture and identified it in a form. (QUINCY apud MONEO, 1978 p.28)

catálogo de prédios que são similares nas funções ou na forma primordial, evidenciando padrões comuns entre eles, o “*Recueil et Parallele des Edifices de Tout Genre*” (1801). As plantas, os cortes e as elevações que compõem o catálogo são baseados em elementos da tradição histórica arquitetônica e a intenção desse esmiuçamento dos então denominados Elementos de arquitetura e Elementos de composição tem como intuito demonstrar as possibilidades deles na composição dos novos edifícios (MONEO, 1978). Para Durand, os elementos de arquitetura são os que definem o objeto arquitetônico, que constituem o invólucro, realizam o objetivo de abrigar inerente à toda edificação. Por sua vez, os elementos de composição são partes da construção, abstrações formais, relações compositivas que conferem caráter ao prédio.

O trabalho de Durand antecipou a visão teórica arquitetônica do século XIX: um conhecimento baseado na história como uma pedreira de material disponível, apoiada pela ideia de composição sugerida pelos princípios de Durand, elaborada e mais tarde finalizada no sistema arquitetônico da escola de Belas Artes dos últimos anos do século.⁴ (MONEO, 1978 p.31) (Tradução própria)

O processo projetual baseado no tipo como forma elementar da edificação é amplamente utilizado e difundido, no século XIX, pelo ensino da *École des Beaux Arts* de Paris, até ser questionado, no século XX, pelo Movimento Moderno. Os modernistas entendem que esse conceito cria um conjunto de restrições para o projetista e limita a liberdade de concepção do profissional. O Movimento Moderno é resultado de uma época de profundas mudanças na sociedade, tanto nos modos de produção quanto no modo de vida. A arquitetura precisava também oferecer uma nova linguagem, um novo meio de compreender os espaços, ou seja, o tipo como trabalhado até então passa a ser visto como um conceito defasado e de pouca utilidade (MONEO, 1978 p.32). O desenvolvimento industrial do período influencia fortemente a produção arquitetônica, uma vez que a repetição através da utilização de elementos industrializados torna-se frequente e desejada, surgindo a ideia de protótipos passíveis de reprodução ilimitada.

A singularidade do objeto arquitetônico, que no século XIX permitia adaptabilidade ao terreno e flexibilidade para uso no âmbito da estrutura, foi violentamente negada pela nova arquitetura, comprometida com a arquitetura como produção em massa.⁵ (MONEO, 1978 p.33) (Tradução própria)

⁴ Durand’s work anticipated the nineteenth century’s theoretical approach to architecture: a knowledge based on history as a quarry of available material, supported by an idea of composition suggested by Durand’s principles, elaborated and later finalized in the Beaux Arts architectural system of the last years of the century. (MONEO, 1978 p.31)

⁵ The singularity of the architectural object which in the nineteenth century had permitted adaptability to site and flexibility for use within the framework of a structure was violently denied by the new architecture, committed to architecture as mass production. (MONEO, 1978 p.33)

O movimento divide-se em duas correntes de pensamento acerca do processo projetual e do uso do tipo. A corrente representada por De Stijl, Maldonado e Pérez-Gómez rejeita o tipo, a história e o figurativo como ferramentas de aprendizagem, ao mesmo tempo que exalta a liberdade formal e o determinismo funcional. Essa rejeição do passado e de suas referências é explicada pela busca da originalidade, uma vez que o grupo defende que a forma e o espaço devem ser explorados livremente e de modo inédito. As regras do processo de projeto são dadas, primordialmente, pela função a qual a edificação se propõe, e o resultado seria a renovação da produção arquitetônica e a disseminação do espírito de sua época, atingindo como resultado o Estilo Internacional (MONEO,1978). Por sua vez, a corrente representada por Le Corbusier, Adolf Loos, Walter Gropius e Mies Van der Rohe defende o tipo e a história como ferramentas importantes no processo de projeto, busca alternativas figurativas, mantém preocupações formalistas e desenvolve protótipos a partir do estudo de tipologias industriais.

Essa busca por referências formais em campos alheios à arquitetura, ou seja, por edificações de caráter utilitário, vai aparecer em diversos projetos, tanto de modo mais direto, nas formas e demais elementos compositivos, como de modo mais sutil, nas estruturas e na maneira de organizar os espaços. Le Corbusier, por exemplo, enxerga nos barcos e nos aviões diversas características formais e espaciais que julga serem dignas de reprodução em sua obra. Dos barcos, importa as linhas horizontais das fachadas, as elevações das chaminés, a luminosidade dos longos corredores, as relações entre os espaços internos e externos, assim como a disciplina exigida pela utilização de elementos industrializados na sua composição. Os grandes silos de grãos e as fábricas, com suas formas tão relacionadas com suas funções e seus métodos construtivos, também geram fascínio nos arquitetos, que vêem neles a verdadeira nova arquitetura da era da máquina essa que, curiosamente, evocava mais a repetição do que a perseguida originalidade. (MONEO,1978)

Alexander Klein (1879-1961) desenvolve um trabalho de sistematização dos elementos que compõem uma residência unifamiliar *Das Einfamilienhaus*, no qual reconhece o caráter ordenador do tipo, mas também sua capacidade de ser modificado. Essa produção afastava a ideia de tipo como uma imposição histórica ao apresentá-lo como um instrumento de trabalho capaz de orientar o projeto de modo flexível e particularista por considerar as relações entre programa de necessidades e terreno. (MONEO,1978 p.35)

No final da década de 1960, surge uma nova ideia de tipo dentro do Neo-Racionalismo, que busca retomar a continuidade entre forma e história numa ação contrária à fragmentação produzida pelo entendimento mecanicista do tipo em voga até então. Destacam-se, nesse período, os estudos desenvolvidos por Giulio Argan e Aldo Rossi. (MONEO, 1978)

Giulio Carlo Argan (1909-1992), em 1963, escreve um artigo, apoiado na teoria de tipo de Quatremère, no qual discorre sobre o processo tipológico de desenho – modo de projetar que tem como ponto de partida o tipo. Segundo Moneo, Argan entende o tipo como uma abstração inerente ao uso e à forma, uma estrutura formal interna que se encontra através da comparação e sobreposição de séries de edificações. Essa ideia influencia fortemente a produção arquitetônica que se segue entre os anos 1970 e 1980 e traz questionamentos ao modo de projetar funcionalista defendido e disseminado pelo Movimento Moderno.

Aldo Rossi (1931-1997), em seus estudos teóricos, tanto no âmbito das edificações quanto no do urbanismo, recupera o tipo ao analisar exemplos de edificações e cidades que mudam de função ao longo dos anos, mas que preservam íntegras as suas estruturas tipológicas. O autor afirma que o tipo preserva e define a lógica interna das formas, mantendo a edificação e a cidade vivas apesar das alterações nas funções originais para que os espaços ou edifícios são projetados. Em resumo, para Rossi, a estrutura tipológica transcende a função. (MONEO, 1978 p.37) Nessa mesma linha da retomada da importância e do valor do tipo para a produção arquitetônica, Alan Colquhoun (1921-2012) explica o uso da tipologia no processo projetual como sendo um método que permite a transformação de soluções passadas ao reconhecê-las. Em outras palavras, com esse processo, o profissional pode se apoiar em exemplos anteriores para a criação de soluções para novos problemas. (COLQUHOUN, 1967 p.250) Para explicar essas afirmações, Colquhoun insere o conceito de linguagem e da necessidade de uma estrutura anterior que ordena o que se quer comunicar.

Colquhoun vai além da visão do tipo como ferramenta arquitetônica ao declará-lo um suporte de inteligibilidade, ou seja, o autor confere um ponto de vista ideológico ao conceito. A arquitetura, para Colquhoun, não entrega somente edifícios para a sociedade, mas oferece significados que podem ser atingidos ou fortalecidos pelo uso do tipo no processo de projeto. Uma vez que o tipo é entendido como um “instrumento de memória cultural” (COLQUHOUN, 1967 p.249), ele consegue vincular o passado, o momento da criação e o mundo no qual a arquitetura será inserida. (COLQUHOUN, apud MONEO 1978 p.37)

Em 1978, Rafael Moneo (1937) publica o artigo *On Typology*, no qual apresenta uma retomada do conceito de tipo arquitetônico ao longo dos anos e lança a percepção de que a arquitetura pode ser descrita e produzida pelos tipos.

Se essa noção pode ser aceita, pode ser entendido porque e como o arquiteto identifica seu trabalho com um tipo preciso. Ele é inicialmente preso pelo tipo porque é o que ele conhece. Depois pode agir sobre o tipo, pode destruí-lo, transformá-lo, respeitá-lo. Mas ele parte do tipo. O processo de desenho é um modo de trazer elementos de uma tipologia - a ideia de estrutura formal - para um preciso estado que caracteriza o trabalho individual.⁶ (MONEO, 1978 p.23) (Tradução própria)

A essência do objeto arquitetônico, segundo Rafael Moneo, está na repetibilidade. Sendo assim, para ser reproduzida, a arquitetura precisa estar organizada através de recursos formais que são respostas a questões materiais, estruturais e de uso. O tipo, portanto, é um conceito que descreve um grupo de objetos que compartilham estruturas formais e que também orienta o processo de projeto. A ideia do tipo permitir a criação de um objeto arquitetônico único através de um entendimento do universal avança com Carlos Martí Arís (1948), para quem o tipo arquitetônico é um conceito que descreve uma estrutura formal. Arís explica esse enunciado através de três afirmações: “o tipo é de natureza conceitual, não objectual”; “o tipo comporta uma descrição por meio da qual é possível reconhecer os objetos que o constituem” e “o tipo se refere à estrutura formal”. (ARÍS, 1993 p.16)

Os tipos arquitetônicos, tal como aqui estão sendo entendidos, não pertencem a um mundo de ideias imutáveis e pré-estabelecidas, mas surgem da dialética que o intelecto humano gera ao confrontar-se com o mundo material e ao tratar de interpretá-lo.⁷ (ARÍS, 1993 p.26) (Tradução própria)

Outra característica importante dentro do conceito de tipo desenvolvido por Arís é que ele não está vinculado ao tempo cronológico, logo, é possível traçar analogias estruturais entre edificações de diversos estilos e momentos históricos, apoiando-se somente na essência. Perceber o que permanece imutável é um

⁶ If this notion can be accepted, it can be understood why and how the architect identifies his work with a precise type. He is initially trapped by the type because it is the way he knows. Later he can act on it; he can destroy it, transform it, respect it. But he starts from the type. The design process is a way of bringing the elements of a typology – the idea of a formal structure – into the precise state that characterizes the single work. (MONEO, 1978 p.23)

⁷ Los tipos arquitectónicos, tal como aquí están siendo entendidos, no pertenecen a un mundo de ideas inmutables y preestablecidas, sino que surgen de la dialéctica que el intelecto humano genera al confrontarse con el mundo material y tratar de interpretarlo. (ARÍS, 1993 p.26)

resultado da análise tipológica, enquanto que a análise histórica indica justamente as mudanças pelas quais o tipo passou. (ARÍS, 1993 p.22)

Para o desenvolvimento deste trabalho, os conceitos desenvolvidos por Moneo e Arís foram adotados. Sendo assim, para compreender e analisar os edifícios de cinema, considera-se que o tipo é o ordenador universal desse conjunto de edificações e que permite identificar os edifícios que o constituem.

1.6.2 TIPOLOGIA

A tipologia pode ser entendida como o estudo comparativo de características físicas ou, ainda, das relações formais em diferentes tipos. É através da tipologia que se realizam conexões entre a arquitetura e demais aspectos da vida que influenciam as edificações ou conjuntos delas, é a atividade que deve reconhecer as relações comuns entre os objetos aparentemente distintos (ARGAN, 1969). A tipologia pode ser, portanto, o ponto de partida do processo de projeto ou ainda um estudo de análise posterior.

Argan argumenta que o processo de formação de uma tipologia não pode ser tomado somente como classificatório e que as funções práticas não têm mais importância do que as configurações espaciais existentes. Além disso, ele considera que as tipologias arquitetônicas podem enquadrar-se em três categorias: "a primeira que compreende configurações completas de edifícios, a segunda os grandes elementos construtivos, e a terceira os elementos decorativos."⁸ (ARGAN, 1969 p.151)

A preocupação em não tomar a tipologia como um método de classificação também aparece em Arís, que discorre sobre a compreensão estrutural da forma como a atividade que define a análise tipológica.

Mas é necessário notar de imediato que o tipo, entendido como similaridade estrutural entre diversas obras de arquitetura, situa o problema da forma em um nível de máxima generalidade (além de épocas e estilos), ou seja, em um nível de abstração que seria impensável à margem das conquistas do pensamento moderno.⁹ (ARÍS, 1993 p.12) (Tradução própria)

Argan pondera sobre a tipologia, e fala sobre a existência de dois momentos na concepção de projeto: o Momento da tipologia e o Momento da invenção (ARGAN,

⁸ la primera que comprende configuraciones completas de edificios, la segunda los grandes elementos constructivos, y la tercera los elementos decorativos. (ARGAN, 1969 p.151)

⁹ Pero hay que advertir enseguida que el tipo, entendido como similitud estructural entre diversas obras de arquitectura, sitúa el problema de la forma en un nivel de máxima generalidad (más allá de épocas o estilos), es decir, en un nivel de abstracción que sería impensable al margen de las conquistas del pensamiento moderno. (ARÍS, 1993 p.12)

1969 p.151). O primeiro conceito trata do momento de estabelecer a conexão com o passado e com a sociedade, de entender e coletar as informações que já se apresentam definidas historicamente para o caso em questão. Já o segundo conceito é o que vai permitir a criação de um objeto único, vinculado ao seu momento histórico apoiado na crítica das soluções passadas do tipo (ARGAN, 1969 p.154). Seguindo a mesma linha de pensamento, Arís apresenta o tipo como um procedimento cognitivo através do qual se persegue a essência de dada arquitetura e que também oferece a base para o processo projetual. (ARÍS, 1993 p.13)

1.6.3 PRECEDENTES TIPOLÓGICOS E CRIAÇÃO DE UM NOVO TIPO

Um tipo nasce de derivações de precedentes arquitetônicos com “analogias formais e funcionais entre si” (ARGAN, 1969 p.150). Sendo assim, para entender um tipo, é necessário buscar sua origem arquitetônica e entender o momento em que esse processo se deu.

No processo de comparação e superposição das formas individuais para a determinação do tipo se eliminam as especificidades de cada edifício, conservando somente e nada mais que os elementos presentes na totalidade da série. Deste modo se configura o tipo como um esquema deduzido mediante um processo de redução de um conjunto de variantes formais a uma forma-base comum. Se o tipo é o resultado do dito processo regressivo, a forma-base comum com que nos encontramos não pode ser entendida como uma mera armação estrutural, mas como uma estrutura interna da forma ou como princípio que implica em si a possibilidade de infinitas variantes formais e, portanto, da modificação do próprio tipo.¹⁰ (ARGAN, 1969 p.150) (Tradução própria)

Para o edifício de cinema, a raiz tipológica mais significativa é o edifício de teatro do século XIX. Apesar das diferenças de programa, é na convergência de questões conceituais que essa relação se estabelece. *Vaudevilles* e *nickelodeons*, edificações que também abrigavam apresentações de espetáculos no início do século XX, servem igualmente de orientação para a concepção dos primeiros edifícios de cinema. Pode-se inferir, portanto, que todos derivam da mesma raiz tipológica.

¹⁰ En el proceso de comparación y superposición de las formas individuales para la determinación del tipo se eliminan los caracteres específicos de cada edificio, conservando todos y nada más que los elementos presentes en la totalidad de la serie. De este modo se configura al tipo como un esquema deducido mediante un proceso de reducción de un conjunto de variantes formales a una forma-base común. Si el tipo es el resultado del dicho proceso regresivo, la forma-base con que nos encontramos no puede ser entendida como mera armazón estructural, sino como estructura interna de la forma o como principio que implica en sí la posibilidad de infinitas variantes formales y, por tanto, de la ulterior modificación del tipo mismo. (ARGAN, 1969 p.150)

Quando elementos substanciais da estrutura formal de um tipo são alterados, acontece a transformação de um tipo em outro (MONEO, 1978 p.24). O processo de criação de um novo tipo, apesar de ser complexo, é da natureza do conceito, visto que seu propósito não é a repetição, mas sim a orientação do processo projetual flexível.

Nesse processo contínuo de transformação, o arquiteto pode extrapolar o tipo, mudando seu uso; ele pode distorcer o tipo através de uma transformação de escala, ele pode sobrepor diferentes tipos para produzir novos. Ele pode usar fórmulas formais de um tipo conhecido em um contexto diferente, assim como criar um novo tipo através de uma mudança radical nas técnicas já empregadas.¹¹ (MONEO, 1978 p.27) (Tradução própria)

A criação de um novo tipo não vem somente da ação do arquiteto e de sua busca em oferecer uma solução nova para um sistema já conhecido. Condicionantes externos também estimulam ou permitem a criação de um novo tipo, como, por exemplo, mudanças sociais e avanços tecnológicos. No caso das edificações para cinema, existem relações que são constantes em todos os períodos e que definem a tipologia. Entretanto, alterações tecnológicas, socioculturais, nos modos de construir e nas relações entre o edifício e o espaço urbano induzem e estimulam transformações que acarretam na criação de novos tipos.

Dentro da tipologia de edifícios para cinema, identificam-se particularidades e mudanças que permitem a definição de quatro tipos distintos dentro do universo geral, neste trabalho: cinemas de calçada isolados, cinemas de calçada vinculados a edificações em altura, cinemas no interior de edificações comerciais e cinemas como edificações comerciais. Para chegar a essa classificação, foram analisadas as relações dos edifícios com a malha urbana e a composição volumétrica derivada de cada situação, visto que as relações estruturais e formais internas sofrem alterações menos impactantes ao longo dos anos. Pode-se dizer, inclusive, que é nas relações internas que a tipologia dos edifícios de cinema sustenta sua linearidade.

¹¹ In this continuous process of transformation, the architect can extrapolate from the type, changing its use; he can distort the type by means of a transformation of scale; he can overlap different types to produce new ones. He can use formal quotations of a known type in a different context, as well as create new types by a radical change in the techniques already employed. (MONEO, 1978 p.27)

Desenvolver uma pesquisa sobre arquitetura de edifícios de cinema é uma tarefa que exige constante vigília para não se deixar seduzir pela história emotiva que envolve esse tema. Reconhecer o aspecto físico, estrutural e tectônico dessas edificações, no entanto, é uma tarefa complicada, por não se ter mais os exemplares genuínos para estudos. Infelizmente, na maior parte dos casos, eles foram destruídos ou alterados de forma que somente vestígios da arquitetura original podem ser encontrados. Desse modo, as fontes de informação para este trabalho, são os desenhos técnicos arquivados junto aos órgãos competentes e também as fotografias de época. Considera-se que, nesse cenário, a possibilidade de resgate dos projetos arquitetônicos dessas edificações é limitada, porém, é válida, ao tentar ordenar e relacionar a história com o pouco material que se tem disponível.

Por ser tão mutante quanto a natureza do espetáculo que abriga, a arquitetura de cinema é um tema rico, que pode ser entendido dentro do universo cultural e mercadológico da atividade.

Sob um determinado aspecto, o cinema é a história de uma indústria que precisa abastecer um mercado; de outro, é também a história de uma arte que precisa ser cada vez mais inovadora e cativante, para manter o círculo de consumidores sempre exigentes. Mas ele é também a história de uma nova forma de relacionamento do homem com o seu meio ambiente, com os seus semelhantes e consigo mesmo. Todos os olhares convergem para uma tela brilhante, onde há rostos ampliados, detalhes insistentes, valores emocionais realçados por cores e luzes e o estado de sonho correndo entre os desejos do espectador e as imagens no mais singular segredo dos pensamentos. (PERUZZOLO, 2006 p.296)

Uma vez que as edificações também são capazes de narrar importantes pontos da história cinematográfica, pode-se ir além na ideia de Peruzzolo e inferir que o cinema também é a história da relação da arquitetura com todos estes aspectos: indústria, mercado, arte e relacionamento do homem urbano com seu meio.

Neste capítulo, o cinema vai ser tratado sob diferentes vieses: como técnica de projeção de imagens animadas, como espetáculo para uma audiência crescente, como uma nova e importante indústria de entretenimento de massa do século XX e, por fim, como arquitetura, através de novos tipos de edifícios.

2.1 CINEMA COMO TÉCNICA

Definir o surgimento do cinema como técnica e traçar, a partir daí, sua trajetória na sociedade é uma tarefa complexa. Historicamente, considera-se a primeira sessão pública de cinema como acontecida em 28 de dezembro de 1895 em Paris. Entretanto, muito antes disso, sua história já estava sendo escrita.

Encontra-se a existência de procedimentos que podem ser compreendidos como cinematográficos já na Antiguidade, como o Mito da Caverna, descrito por Platão (século IV a.C.) e os estudos do movimento de Lucrecio (século I a.C), os quais, a seus modos, narram possibilidades de projeção de imagens, mesmo que não de modo mecânico ou que possa ser reproduzido. (MACHADO, apud COSTA, 2005 p.9)

Para Arlindo Machado (1997), o desenvolvimento de meios de registro de imagens em movimento para posterior exibição se deve, principalmente, ao estímulo mágico que essa atividade causava nos indivíduos:

(...) o cinema não pode ser reduzido apenas às máquinas de projeção, imagens animadas e sessões públicas. Na verdade, a sua história compreende algo mais que pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial; ela inclui também um universo mais exótico, de manifestações paraculturais, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasma de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa, (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o *teatro ótico* de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo os charlatões de todas as espécies). (MACHADO, apud COSTA, 2005 p.8)

Ao se pesquisar a origem do cinema relacionada a equipamentos criados para esse fim, encontram-se diversos precursores, como os teatros de luz (século XVI), as projeções criptológicas (século XVII), a lanterna mágica (séculos XVII e XVIII), o panorama (século XVIII), a fotografia (século XIX), os experimentos com a persistência retiniana (século XIX) e exercícios de decomposição do movimento (século XIX) (MACHADO, 1997 p.12). O desenvolvimento de todas essas técnicas, por sua vez, torna possível a criação do cinema como entendemos hoje, pois este advém da “reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por *bricoleurs*, como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy, no final do século passado”. (MACHADO, 1997 p.13)

A disseminação em massa de imagens em movimento tem seu primeiro impulso em 14 de abril de 1894, quando, em Nova Iorque, é lançado o Quinetoscópio de Thomas Edison, uma máquina que consiste em uma caixa na qual, após depositar uma moeda, o usuário pode ver imagens em movimento através de um pequeno visor

(VALENTINE, 1994 p.16). O Quinetoscópio proporciona uma experiência individual mas seu impacto é generalizado: o aparelho é vastamente comercializado e incorporado à rotina urbana das cidades modernas.

A evolução técnica vem com os Irmãos Lumière, na já citada sessão histórica de 1895, quando eles apresentam para o público, no subsolo do *Grand Café* em Paris, o resultado da compilação de diversos anos de pesquisas: o Cinematógrafo. Trata-se de um aparelho que permite que grupos de pessoas possam ver, em conjunto, imagens em movimento projetadas (ZANELLA, 2006 p.23) Apesar do sucesso de ambos os aparelhos, o interesse causado pela experiência com o Cinematógrafo é mais profundo, o que pode ser ilustrado pelas palavras de um articulista do jornal carioca A Notícia, publicadas em 6 de novembro de 1895:

O Kinetoscópio de Edison, antes ainda de estar bastante divulgado para se considerar uma conquista practica, já está suplantado tão victoriosamente que se lhe pode quase applicar o velho epitafio, em latim macarrônico: 'mortus est pintus in casca'. O Cinematographo dos irmãos Lumière, de Lyon, distancia de muito o aparelho do grande inventor americano e arreda-o da concurrencia". (A NOTÍCIA, 6/11/1895 apud GONZAGA, 1996 p.51)

Esse impacto pode explicar o surgimento de diversos outros projetores similares ao Cinematógrafo nos anos seguintes como, por exemplo, o Vitascópio, inventado por Thomas Armat e apresentado e divulgado por Edison em 23 de abril de 1896, no Kosterand Bial's Music Hall em Nova Iorque. (VALENTINE, 1994 p.17)

O que vem depois do Cinematógrafo são evoluções e transformações técnicas. A essência do cinema, no entanto, estava criada: captura e reprodução de imagens em movimento para a (e pela) coletividade. Nos primeiros anos do cinema, a qualidade das imagens é algo perseguido pelas empresas fornecedoras dos diversos projetores que são comercializados, assim como algo exaltado para atrair o público.

(...) nenhuma das máquinas, mesmo as melhores, estava isenta de problemas. A imperfeita ou inexistente ocultação do espaço entre um fotograma e outro provoca a flicagem, efeito de imprecisão do quadro (a imagem como que salta) e de lusco-fusco luminoso extremamente desagradável para os olhos, agravado pela maior ou menor potência da lâmpada e pelo tipo e maior ou menor regularidade da corrente. (GONZAGA, 1996 p.56)

Em 1903, o engenheiro brasileiro Osvaldo Coutinho de Faria, pesquisando um modo de transformar correntes elétricas alternadas em contínuas de modo aplicado, desenvolve uma experiência que "centrou-se na "fixidez da luz para aplicações cinematográficas". Acoplando a peça à fonte energética da lâmpada, descobriu uma forma eficiente de eliminar a flicagem luminosa." (GONZAGA, 1996 p.71)

Até a década de 1920, o cinema é um espetáculo que envolve projeção de imagens em movimento, no qual os efeitos sonoros e acompanhamentos são realizados, em sua grande maioria, ao vivo por músicos. Conforme a tecnologia de projeção evolui em questões de qualidade das imagens projetadas e estabilidade, o interesse em dominar mais uma fatia do mercado cinematográfico estimula o desenvolvimento da técnica de execução de sons sincronizados com as imagens. Cabe salientar que estudos e aparelhos que permitem a sonorização de filmes existem desde 1889 e possibilitam que algumas palavras sejam proferidas ou ainda que músicas sejam executadas, de modo primitivo e desvinculado das imagens (SOUSA, 2013). O cinema já possui sonoridade e o que se busca, no entanto, é o cinema falado, meta que é atingida através da sincronia entre som e imagem.

O que se buscava era a perfeita coincidência entre o movimento da boca do personagem e a emissão de sua voz, entre o deslocamento de corpos e os ruídos por eles produzidos, entre fenômenos da natureza e seus rumores, entre aparelhos de uso cotidiano e os barulhos que lhes eram característicos – ou seja, ajustar, alinhar, combinar com precisão o som e os movimentos do mundo. Assim, mais uma característica inerente ao desenrolar da vida real seria adicionada à tão exaltada impressão de realidade causada pelo cinema. A simultaneidade na produção das imagens e dos sons – a que, posteriormente, chamaríamos de gravação de som direto – seria o caminho mais curto para a obtenção da sincronia tão desejada. (SOUSA, 2013 p.95)

Na época, artistas e público dividem-se entre encantamento e revolta com essa novidade. Dizia-se que o cinema e a fala eram incompatíveis e que o som poderia causar sua morte ao transformá-lo tão profundamente. Esse posicionamento “devia-se mais a razões econômicas do que técnicas: um filme inteiramente dialogado ameaçava privar Hollywood de seus mercados estrangeiros. A língua e o sotaque seriam um problema” (SADOUL, 1983, p. 217-222 apud SOUSA, 2013 p.97). Apesar das ressalvas e da dúvida frente ao futuro da cinematografia, o cinema falado torna-se realidade, em 1927, com o filme *The Jazz Singer*. (KEIM, 2008 p.57)

Em entrevista concedida a Joseph F. Kennedy em 1927, Harry M. Warner, da *Warner Brothers*, fala sobre a tecnologia vitaphone, que permite sincronizar som à imagem projetada, e sobre seu impacto no consumo cinematográfico da época:

Pergunta do público. Qual é a posição dos produtores de órgãos?
Sr. Warner: É muito difícil profetizar o que vitafone vai eliminar. É verdade que se a máquina se estabelecer em cinemas suficientes e que se existirem suficientes filmes para essas máquinas, não haverá a necessidade de órgãos, mas eu penso que isso vai acontecer em momento distante de hoje.

Existe um número limitado de pessoas que podem ir à ópera e pagar sete ou oito dólares para escutar o maior artista de ópera do mundo, e existem milhões que não podem. Alguns deles querem ouvir boa

música, e o vitafone torna isso possível. Esses são os benefícios e as potencialidades dessa invenção que, honestamente e sinceramente, nos faz lutar por ela.¹² (WARNER, 2002 p.149) (Tradução própria)

Não só discussões técnicas são estimuladas pela introdução do som nas películas. Questionamentos a respeito da essência do cinema como modo de arte também surgem no mundo todo. Em Porto Alegre, na Revista do Globo de outubro de 1929, o comentarista Augusto Meyer escreve: “Não se trata de uma nova invenção dentro do cinema e sim de uma confusão de valores (...). Pois o cinema falado é uma invenção tão absurda como a pintura cantada ou a poesia comida (...)” (MEYER apud GASTAL, 1999 p.43)

A implementação do sistema de som, no entanto, implica em maiores custos desde a produção dos filmes até a aparelhagem das salas, o que aumenta os valores para o consumidor final e diminui a margem de lucro do circuito exibidor. A questão técnica, no entanto, é uma situação mais complexa, pois não basta somente a aquisição e instalação dos aparelhos nas salas, é necessário que os espaços sejam tratados acusticamente para garantir o desempenho. (GONZAGA, 1996 p.163)

No Brasil, na tentativa de conter os custos, as distribuidoras e exibidoras promovem "um encontro com o presidente da República para pleitear, entre outras reivindicações, uma redução de 60% no conjunto de tarifas alfandegárias que incidiam sobre o filme estrangeiro" (GONZAGA, 1996 p.163). A solicitação é atendida, tornando viável o investimento dos empresários e das distribuidoras.

Na década de 1930, outra inovação é apresentada ao público, o filme colorido. Utiliza-se, nesse momento, a técnica que ficou comercialmente conhecida por Technicolor, nome da empresa norte-americana que a desenvolve. Tratava-se de uma película que gravava em três cores e, com o sistema de projeção, proporcionava a visualização colorida. São marcos dessa tecnologia o primeiro filme colorido, *Becky Sharp* (Vaidade e Beleza), de 1935 e a primeira animação colorida, *A Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937.

¹² Question from the audience. What is the attitude of the organ manufacturers?

Mr. Warner. It is very hard to prophesy just what the vitaphone is going to eliminate ultimately. It is true that, if machines once become established in enough theatres and there are enough pictures synchronized to run those machines, there will be no need of organs, but I think that will not happen until a long time from today. (WARNER, 2002 p. 148)

There is a limited number of people who can go to the opera and pay seven or eight dollars to hear the great operatic artists of the world, but there are a millions who cannot. Some of them want to hear good music, and the vitaphone makes that possible. These are the benefits and potentialities of this invention that honestly and sincerely make us fight on for it. (WARNER, 2002 p. 149)

A sonorização e a introdução do filme colorido (1939) resultaram num produto com maior nível de realismo e maior facilidade de compreensão, eliminando extensos letreiros e efeitos visuais. Aprimorou-se a linguagem, desvinculando-a dos vícios do teatro e, de forma direta, o envolvimento do espectador com a trama passou a ser de comunicação mais fácil. (LUCA, 2004, p.182 e 183 apud ZANELLA, 2006 p.34)

Da década de 1930 até o fim da década de 1940, as tecnologias aplicadas ao cinema seguiram evoluindo, acompanhando o desenvolvimento das narrativas e das expressões artísticas. No entanto, fatores políticos e econômicos e o surgimento de novas tecnologias de entretenimento, como a televisão, começaram a afetar gradativamente o consumo cinematográfico.

Na década de 1950, iniciaram-se investimentos tecnológicos mais impactantes para manter e atrair a audiência, oferecendo “um espetáculo envolvente, interativo e único – uma diversão equivalente a um parque de diversões e com o qual a televisão não poderia competir - , entre os quais o Cinerama, o 3D, o Cinemascope e o som estereofônico.” (FREIRE, 2012 p.179)

O Cinerama, que se disseminou nas décadas de 1950 e 1960, apesar de ter sido lançado ainda na década de 1930, foi um sistema complexo de projeção que “operava inicialmente com onze projetores simultâneos. Mais tarde passou a trabalhar com apenas três projetores 35mm. As imagens rodavam a 26 quadros por segundo e em cinco pistas de som frontal e duas de som traseiro.” (SOUSA, 2013 p.187)

O Cinemascope, lançado em 1953, era uma tela expressivamente maior com exigência de baixo investimento para os exibidores, tomada como uma revolução na técnica de projeção. O investimento no Cinemascope trazia rendimento extra para os exibidores, visto que, nessa época, os preços dos ingressos eram tabelados pelo governo. No entanto, quando as salas possuíam essa tecnologia, o valor do ingresso podia ser definido pelo exibidor, incentivando a aquisição e a melhoria dos espaços, o que aumentava o rendimento dos cinemas. (GASTAL, 1999 p.107)

Cinerama era uma técnica muito elaborada e cara para ser instalada em todos os cinemas, mas a Cinemascope da *Twentieth Century Fox*, lançada com um filme bíblico, *The Robe*, no Roxy em Nova Iorque em 1953, tornou-se padrão em qualquer lugar. Essa tecnologia engenhosa, inventada por um físico francês, Henri Chrétien, comprimia a imagem através de uma lente anamórfica para o padrão 35mm, com uma lente ajustada compatível no projetor do cinema, produzia uma imagem panorâmica.¹³ (GRAY, 2011 p.139) (Tradução própria)

¹³ Cinerama was too elaborate and expensive to install in every cinema, but Twentieth Century Fox's CinemaScope, launched with a biblical piece, *The Robe*, at the Roxy in New York in 1953, became standard everywhere. This ingenious technology, invented by a French physics

Na década de 1960, após o apelo das telas panorâmicas ter diminuído, “a novidade passou a ser o filme em 70mm – isto é, realizado e exibido em uma película duas vezes mais larga que o padrão e, portanto, com uma qualidade de imagem excepcional.” (FREIRE, 2012 p.183) Ainda nessa década, a técnica de captação de cores é aprimorada e passa a ser realizada direto pelas câmeras, o que confere mais qualidade e fidelidade ao resultado final. Junto com as evoluções de projeção e da qualidade da imagem, a experiência sonora também precisava ser aperfeiçoada para tornar a experiência na sala de cinema, de fato, extraordinária e distante do que se poderia ter em casa.

O equipamento de sonorização de filmes monofônicos era simplificado, ao contrário das novas conformações exigidas pelos sistemas multicanais. Os avanços tecnológicos trouxeram também os comandos de uma central operacional. O sistema, concebido pelo inglês Ray Dolby – que também implantou uma técnica de redução de ruídos tornou-se referência na aparelhagem sonora de alta fidelidade para cinema. O modelo de equipamento Dolby Stereo CP-50, distribuído a partir de 1977, transformou-se num sinônimo de sistema estereofônico. (SOUSA, 2013 p.187)

Nas décadas de 1970 e 1980, são realizadas melhorias nas tecnologias de exibição em 3D. Na década de 1990, surge o cinema digital que pode ser entendido como:

a capacidade de projetar imagens a partir da decodificação de sinais digitais, independentemente de seu suporte ou formato. Quando falamos em imagens digitais, referimo-nos a sinais que podem ser reproduzidos, copiados ou exibidos em iguais condições, independentemente de qual geração seja. Original ou cópias são iguais [...]. O mais importante no “cinema digital” é que as cópias tenham a qualidade equivalente a sua matriz e que as exibições não se degradem devido ao uso repetitivo ou às condições do equipamento. A qualidade técnica é assegurada ao espectador, sempre. (DE LUCA, 2009 p.252)

A partir do cinema digital, as técnicas e possibilidades artísticas que elas permitem aumentam em complexidade e em qualidade. Por este breve apanhado, no entanto, pode-se perceber que, desde o surgimento do cinema como técnica, as evoluções e os aprimoramentos são exigências tanto da indústria quanto do público, sendo praticamente impossível imaginar que a técnica cinematográfica possa atingir, em algum momento, um ponto máximo de qualidade e engenhosidade.

professor, Henri Chrétien, compressed the image by means of an anamorphic lens to the standard 35mm film stock and, with a corresponding lens fitted to the projector in the cinema, produced a panoramic picture. (GRAY, 2011 p.139)

2.2 CINEMA COMO ESPETÁCULO

O cinema como espetáculo mundialmente disseminado é um fenômeno apoiado nas transformações sociais e de percepção da modernidade, gerado pelos novos modos de produção e “pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas.” (SANDBERG, 2004 p.406)

Para entender a penetração do cinema como entretenimento de massa na sociedade e na cidade do fim do século XIX e início do século XX, é preciso entender o conceito de modernidade em seus variados âmbitos.

Das muitas ideias que se sobrepõem relacionadas ao termo “modernidade” (e deixando de lado o grande número de significados adjacentes denotados por “modernismo”), talvez três tenham dominado o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; exploração de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2004 p.95)

A vida urbana torna-se cada vez mais agitada e transitória, e essas características são impressas também nos modos de entretenimento da época, sendo considerados naturais a atenção e o destaque dado ao espetáculo e ao sensacionalismo. O cinema torna-se parte de uma cultura de consumo do entretenimento baseada na efemeridade, tanto do espetáculo em si quanto das sensações por ele provocadas, característica incorporada do contexto social de intensa estimulação nervosa e psicológica.

Kracauer, Benjamin e seus muitos predecessores, essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria. Ao evitar uma explicação mais estritamente socioeconômica, eles conceberam a comercialização do “suspense” como um reflexo e um sintoma (assim como um agente catalisador) da modernidade neurológica. (SINGER, 2004 p.115)

O modernismo é um movimento marcado pelo novo sistema de produção em massa e pelos avanços científicos e tecnológicos, mas com ele vêm alterações

políticas e sociais que também se estendem para as massas, através de uma “erosão de padrões hierárquicos sociais, sexuais e culturais estabelecidos de longa data”. (SANDBERG, 2004)

As ideias filosóficas do período podem ser entendidas concretamente na história do cinema. O “primeiro cinema”, termo utilizado por Flávia Cesarino Costa para denominar a produção e o período que vai de 1894 até 1915, possui sua primeira fase (1894-1907) conhecida pelo domínio do “cinema de atrações” (COSTA, 2006 p. 25). Esse é o momento de expansão do cinema e criação de mercado que carrega, justamente, o assombro e a novidade na sua essência.

Nessa fase, o cinema tem uma estratégia *apresentativa*, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. O cinema usa convenções representativas de outras mídias. Panorâmicas, *travelings* e *close-ups* já existem, mas não são usados como parte de uma gramática como nos filmes de hoje. Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (*féeries*) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades, em vaudevilles, *music halls*, museus de cera, quermesses ou como atrações exclusivas em *shows* itinerantes e *travelogues* (conferências de viagem ilustradas). (COSTA, 2006 p.26)

Nos anos iniciais, até 1903, os filmes produzidos giram em torno de atualidades e possuem caráter documental. Geralmente, não há movimentos de câmera ou alterações de planos. De 1903 a 1907, os filmes de ficção passam a se sobrepor aos filmes de registro e, assim, experimentações técnicas e narrativas tornam-se comuns (COSTA, 2006). Neste período, o cinema começa a se tornar mais eficiente na tarefa de divertimento.

De 1903 a 1906, fazem sucesso os filmes de perseguição, em que se agregam vários planos com caráter de atração, cheios de palhaçadas, nos quais se assiste à correria de perseguidos e perseguidores, sem haver corte entre a passagem dos dois grupos. Privilegiam-se as ações físicas e os personagens não têm motivações psicológicas profundas. A duração média dos filmes é então de cinco a dez minutos. (COSTA, 2006 p.26)

A segunda fase do primeiro cinema é definida por período de transição e dura aproximadamente de 1907 a 1913-1915. Esta fase é marcada pela criação de convenções narrativas cinematográficas, que vão tentar construir um código narrativo para transmitir aspectos subjetivos para o espectador decifrar. Nesse momento, há uma ampliação dos gêneros dos filmes e diminuição do foco na ação em detrimento das definições psicológicas dos personagens e dos enredos. (COSTA, 2006)

O depoimento do revistógrafo Artur Azevedo, no jornal O Paiz, em 3 de dezembro de 1906, sobre sua experiência de espectador no Rio de Janeiro, pode ilustrar esse momento de transição:

(...) Outro drama, os 'Ladrões de Crianças', parece inspirado por D'Ennery. O espectador assiste ao martírio de um menino roubado da casa paterna, afim de ser explorado, como mendigo, por uma hedionda megera, parecidíssima com a Frochard das 'Duas orphãs'. As scenas estão representadas com tanta arte, que muitos espectadores choraram. Em mim não passou a coisa do famoso nó de garganta, mas estive quase, quase... Commovido por um cinematographo! Quem me diria! (AZEVEDO apud GONZAGA, 1996 p.74)

Nesse ponto, o cinema já está mais organizado como linguagem e como indústria e sua ampla disseminação pelo mundo ocidental indica o seu sucesso e estabelecimento como espetáculo. No artigo de K. Sherwood Boblitz, publicado em junho de 1920, encontra-se a seguinte declaração sobre a consolidação do cinema como produto cultural na sociedade:

O período de provação do cinema acabou, ele está aqui para ficar, para ser um fator atuante tanto para o bem quanto para o mal conforme a demanda do público e o interesse dos produtores, para educar nossas crianças ou para ser uma influência ruim para elas, para elevar nossa moral ou para degradá-la. Temos que aceitar o cinema como algo fixo e reconhecer suas possibilidades. E, no geral, temos que ficar contentes por ele estar entre nós.¹⁴ (BOBLITZ, 2002 p.138) (Tradução própria)

Ainda na década de 1920, com a linguagem do cinema mais amadurecida e estabelecida, o ato de frequentar cinema torna-se um hábito. As audiências lotam as salas projetadas para receber mais de mil pessoas, em média. Ir ao cinema torna-se uma atividade social da vida urbana e as pessoas relacionam-se ao redor desses polos de divertimento.

Os edifícios de cinema passam a ser projetados de modo a comunicar símbolos de nobreza, de requinte, conferindo status de arte e de seriedade ao novo modelo de entretenimento. Trata-se de uma opção de distração frequentada, nos primeiros anos, essencialmente por famílias, o que gera a necessidade de exibir programação ampla e que agrada a todas as faixas etárias. Seriados de faroeste, por exemplo, ocupam as matinês destinadas ao público infanto-juvenil, enquanto que, no período da noite, os filmes destinados ao público adulto ocupam as telas. Esse domínio do cinema entre as atividades de entretenimento segue até a década de 1950, quando se iniciamos anos mais complexos para o setor.

"A principal diversão do paulistano é o cinema, segundo constatou o conde Authos Pagano", cita o artigo de *O Tempo* (22/6/1952), ao

¹⁴ The movies' period of probation is over; they are with us now to stay, to be a factor either for good or evil as the public demands and the producers fulfill, to educate our children or to be a detriment to them, to uplift out morals or to degrade them. We have accepted the motion pictures as a fixture, and we recognize their possibilities. And on the whole we are glad they are with us. (BOBLITZ, 2002 p.138)

oferecer os números de uma pesquisa efetuada entre 763 paulistanos situados na faixa entre 13 e 45 anos onde mais da metade das pessoas consultadas revela preferir o cinema como primeira opção entre todas as modalidades de entretenimento oferecidas. (SIMÕES, 1990 p.82)

A partir da década de 1960, o perfil do circuito cinematográfico e do público que o frequenta sofre alterações significativas. Por exemplo, o conteúdo da película começa a ser mais importante do que a questão social envolvida no ato de ir ao cinema. Isso quer dizer que os rituais de consumo do cinema vão tornando-se mais simples e menos carregados de significados sociais. Questões de conforto e de qualidade da imagem e do som também passam a figurar entre as preferências do público que mantém a rotina de assistir filmes em cinemas. Além de atender todas questões técnicas, físicas e artísticas, a continuidade dos cinemas é possível pela alteração de foco de público-alvo nos anos seguintes, quando as famílias dão lugar aos jovens, especialmente os universitários, nesses espaços. (ZANELLA, 2006, p.39)

A população, com novas opções de entretenimento à sua disposição e com preocupações referentes à segurança e conforto, passa a dar preferência para assistir filmes em espaços mais qualificados tecnicamente e mais seguros. Das grandes salas nos centros das cidades, o público move-se para centros comerciais e *shoppings centers*, a partir do final da década de 1970. (ZANELLA, 2006)

O cinema é instituição obrigatória nos shoppings que abrigam pelo menos 30% do total de salas da cidade-, mas temos de reconhecer que sua presença física é bastante discreta. O princípio que norteava a grandiosidade das marquises feéricas e salas de espera gigantescas desapareceu, e o cinema tornou-se mais uma “vitrina” na arquitetura dos grandes centros de compra. A sala está cercada de toda sorte de equipamentos e programas de lazer para o frequentador que olha vitrinas, faz compras, toma chopp, “paquera”, brinca no *playground*, come em restaurantes, lanchonetes, docerias e nesse passeio se aproxima da bilheteria do cinema. (SIMÕES, 1990 p.145)

A junção entre cinema e atividades comerciais torna-se a tônica das décadas seguintes. A comodidade em ter variadas opções de consumo e entretenimento em uma edificação com ambiente climatizado, segurança particular e estacionamento, garante a fixação desse modelo comercial na sociedade. O cinema passa a fazer parte de outro ritual de socialização, agora fortemente vinculado ao consumo. (GRAY, 2011)

2.3 CINEMA COMO INDÚSTRIA

Derivado dos avanços técnicos estimulados pela Primeira Revolução Industrial e apoiado nas novas percepções que surgiam para o homem moderno em sua agitada e fragmentada vida urbana, o cinema foi um grande impacto na indústria do entretenimento.

Uma visão ingênua pode entender que o cinema tem seu fim na arte, enquanto que, na verdade, esse é um negócio que oferece um produto artístico em troca de lucro. "Qualquer cinema em qualquer lugar é bem sucedido quando consegue atender as necessidades de entretenimento e diversão com retorno financeiro." (FRANKLIN, 2002 p.116)

O conceito de reprodutibilidade técnica da arte, criado por Walter Benjamin (1994), discorre sobre as possibilidades de a arte ser difundida e entrar em contato com o público e aponta uma característica fundamental do cinema:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa, para sua difusão maciça. *A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, na forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.* (BENJAMIN, 1994 p.172)

Se o filme é uma criação da coletividade, logo o seu alcance deve ser amplo para atingir o máximo de pessoas possível. Este objetivo é necessário não somente por questões de entretenimento, mas, sobretudo, por questões econômicas. Desse modo, ao mesmo tempo em que o domínio da tecnologia e da produção de filmes evolui, o mercado vai se estabelecendo e se fortalecendo economicamente.

Difícilmente se pode encontrar um cenário melhor para investigar essa relação do que o surgimento da cultura de massa e, mais especificamente, o momento da industrialização do cinema logo após a virada do século XIX para o século XX. Foi então que cinema como um fato específico da modernidade – uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação; uma nova mercadoria cultural de produção e consumo de massa; um novo espaço de congregação social na esfera pública – foi inscrito nos discursos do imperialismo e do nacionalismo e de suas pretensões conflitantes, respectivamente, de supremacia econômica e cultural. (ABEL, 2004 p.215)

Entre 1907 e 1913, a produção cinematográfica passa a ser organizada de modo industrial, apelando para a especialização e padronização das etapas de produção e de distribuição dos filmes, impulsionada pela crescente demanda dos

exibidores. Os filmes passam a ser mais longos (com cerca de 15 minutos de duração) e isso aumenta a necessidade de conforto para o espectador (COSTA, 2006). Assim, começam a se estabelecer as primeiras edificações com uso destinado somente à exibição cinematográfica, o que facilita o processo de distribuição.

A explosão na demanda de filmes causada pela expansão dos *Nickelodeons* forçou uma reorganização da produção. As companhias dividiram-se entre os diferentes setores da produção e organizaram-se industrialmente, adotando uma estrutura hierárquica centralizada. Essa especialização substituiu o "sistema colaborativo" do período do vaudeville, no qual empresas como a Edison, a Vitagraph e a American Mutoscope and Biograph produziam num sistema de parceria, em que dois realizadores dividiam o trabalho de operação de máquinas e de confecção dos filmes. (COSTA, 2006 p.61)

Nesse momento, o mercado mundial, inclusive o norte-americano, é dominado por empresas europeias, principalmente francesas, destacando-se a Maison Pathé, que produz seus próprios filmes, além de fabricar câmeras e projetores. (GONZAGA, 1996)

A Maison Pathé crescera à sombra dos fonógrafos Edison e dos equipamentos Lumière. Impulsionada por poderosos grupos financeiros, adquiriu as patentes originais do cinematógrafo e estabeleceu um ambicioso plano de produção. Consciente de que o mercado francês por si só não retomaria os investimentos, partiu para a organização dos negócios cinematográficos em bases efetivamente industriais. Com o lema "*Pas un centimètre carré de La planète qui ne soit foulé par un représentant de la Maison Pathé-Frères*", logo conquistaria os mercados externos e a liderança mundial na produção e comercialização de filmes. Garantindo-se na qualidade de seu produto, breve impor a alteração do sistema de venda nas cópias para o aluguel. Isto extingiria os exibidores ambulantes e alçaria o outrora brinquedo de feira à condição de um verdadeiro commodity. (GONZAGA, 1996 p. 73)

O mercado norte-americano, no entanto, não aceita por muito tempo essa expressão estrangeira e, em 1908, as produtoras Edison e Biograph comandam a fundação da *Motion Picture Patents Company* (MPPC), uma organização composta por produtoras e distribuidoras cinematográficas, que visava proteger o mercado local, estabelecendo limites de atuação das empresas estrangeiras no país. (COSTA, 2006) Com essas medidas de controle de mercado, trava-se uma luta tanto pelo controle social quanto pelo controle econômico do cinema, "assegurando que o cinema norte-americano seria verdadeiramente 'norte-americano'." (ABEL, 2004 p.241).

A indústria cinematográfica atinge status a partir de 1913, com os grandes grupos concorrendo entre si nos universos da produção e da qualidade dos filmes e com as edificações de cinema ficando mais luxuosas e confortáveis. Em 1917, a produção norte-americana já está baseada em Hollywood e os filmes se tornam cada

vez mais longos, atingindo o padrão 60-90 minutos de duração. Um fato interessante é que esse novo perfil de produção é estimulado pelo lucro e aceitação de filmes europeus, principalmente épicos italianos, que circulam pelo país em circuitos teatrais. (COSTA, 2006)

Com a Primeira Guerra Mundial, as produtoras norte-americanas conseguem expandir e controlar o mercado interno. Em 1920, inicia-se a era dos Palácios Cinematográficos, estimulada por uma grande disponibilidade de crédito para construção civil e pela estabilidade que a indústria cinematográfica vinha conquistando ao longo dos anos. As produtoras que não vão à falência durante a guerra se reorganizam e se consolidam em sete estúdios, que dominam o mercado mundial até o início da era da televisão. Uma das características mais marcantes do mercado norte-americano neste período é que a propriedade dos cinemas é dos estúdios, ou seja, as empresas controlam toda a cadeia comercial do negócio: produção, distribuição e exibição, ficando, assim, com todo o lucro gerado (KEIM, 2008 p.38). As inovações tecnológicas ampliam o domínio das empresas, sendo o cinema falado, desenvolvido na década de 1920, um forte exemplo da capacidade de concentração de receita que o mercado permitia no momento.

O advento do cinema falado ajudou a fornecer maior complexidade e estabilidade a um sistema afirmado desde os anos de 1920 e praticamente imutável até 1948. Seu aparecimento acarretou uma revolução na linguagem, nas técnicas de produção, nas salas de projeção e na economia cinematográficas. Mas não podemos perder de vista que o cinema é antes de tudo uma indústria e que a ampliação das possibilidades reprodutivas do cinema trazida pela introdução do som nos filmes – assim como outras inovações tecnológicas que ainda estavam por vir – foi buscada, concretizada e imposta obedecendo a uma lógica econômica. No escurinho dos cinemas, as imagens em movimento aliaram-se às palavras e ao som numa espécie de recriação, ampliação e potencialização da ilusão de realidade. O espetáculo, agora audiovisual, do cinema vinha reforçar o controle de todo o mercado cinematográfico por parte de um número limitado de empresas – as major companies (ou majors). As principais majors hollywoodianas eram (e algumas ainda hoje o são) a Warner, a MGM, a Paramount, a RKO, a 20th Century Fox, a Universal Studios e a Columbia. (SOUSA, 2013 p.88)

Os cinemas que conseguem manter-se em atividade durante a Grande Depressão americana têm uma boa fase no início da década de 1940, quando a indústria da guerra injeta dinheiro no mercado, mas as opções de consumo são limitadas por racionamentos. (KEIM, 2008 p.63)

O ano de 1947 é o ápice da audiência dos cinemas e inicia um declínio gradual nos anos seguintes. Em 1948, nos Estados Unidos, 108 licenças para canais de TV são liberadas pelo *Federal Communications Commission* (FCC). No entanto, a área de

abrangência é limitada, sendo que aproximadamente 30 regiões têm acesso ao serviço e o acesso aos aparelhos também é pouco expressivo nessa época. Apesar do interesse dos consumidores e do mercado, a FCC não libera mais licenças até o ano de 1952, momento em que se inicia a disseminação em massa da televisão nos Estados Unidos.

No entanto, o impacto da televisão no mercado cinematográfico é menor do que o impacto que causa uma regulamentação legal de 1948, derivada de um processo do governo dos Estados Unidos contra a Paramount. Essa ação judicial é motivada pela situação de truste conformada pelos estúdios que controlam produção, distribuição e exibição dos seus filmes. Como solução, as empresas precisam abrir mão de atuar em alguma dessas áreas. Os estúdios escolhem vender as cadeias de cinemas. (KEIM, 2008)

Com essa alteração mercadológica, os estúdios modificam as produções e eliminam filmes curtos, o que impacta nos cinemas de bairro, que utilizavam este formato de filme para atrair público com custo mais baixo. Esta mudança torna-os, incapazes de concorrer com os cinemas do centro, o que inicia seu gradual desaparecimento na década de 1950. (KEIM, 2008)

As salas de cinema passam a concorrer com o conforto do entretenimento em casa que a televisão oferece, logo, o mercado precisa agir e criar novidades e exclusividades para atrair o público. Filmes com efeito 3D e novos sistemas de projeção e de telas *widescreen* como o Cinemascope (Fox), VistaVision (Paramount), Panavision (independente) e Cinerama passam a ser utilizados para estimular a frequência nas salas. (KEIM, 2008 p.68)

Esse sistema mercadológico é o que perdura até hoje. Percebê-lo é essencial para compreender o quanto os interesses e acordos econômicos regem os hábitos e as possibilidades de escolha dos usuários e refletem diretamente na arquitetura.

2.4 CINEMA COMO ARQUITETURA

2.4.1 ANTECEDENTES ARQUITETÔNICOS

As referências da tipologia cinema podem ser encontradas na história arquitetônica dos edifícios de entretenimento ao vivo, desde os anfiteatros gregos até os tradicionais teatros do século XVII. Palácios barrocos, *palazzos* mediterrâneos, catedrais góticas e templos fazem parte no repertório dos arquitetos responsáveis por esses novos prédios. No entanto, a tipologia que mais influencia os primeiros edifícios de cinema é a do teatro do fim do século XIX, tendo como referência a Ópera de Paris. (NAYLOR, 1991)

A Ópera de Paris de Charles Garnier (1875) se destaca como um adequado predecessor dos palácios cinematográficos da Era de Ouro. A fachada monumental, que paira sobre a Praça da Ópera, resume a bombástica arquitetura francesa do Segundo Império sob a administração de Napoleão III.¹⁵ (NAYLOR, 1991 p.17) (Tradução própria)

Apesar da referência arquitetônica, as primeiras edificações de cinema são sensivelmente mais modestas e de menor escala que a Ópera de Paris, porém, é notável o domínio da construção de edifícios com auditório para fins de entretenimento nessa época, o que torna mais fácil a disseminação da nova tipologia. (NAYLOR, 1991)



Figura 1 - Ópera de Paris
Fonte: en.wikipedia.org/wiki/Palais_Garnier#/media/File:Paris_Opera_full_frontal_architecture.jpg

O programa da porção pública dessas duas tipologias é muito semelhante, ainda mais nos primeiros anos do cinema, quando outras apresentações ao vivo ainda complementam a programação e palco ou fosso de orquestra são parte das necessidades. No entanto, essencialmente, um cinema demanda somente um projetor, uma tela e a plateia posicionada entre eles, enquanto o teatro precisa de bastidores e de uma estrutura muito mais complexa de palco e circulações para seu

¹⁵ Charles Garnier's Paris Opéra (1875) stands as a suitably lavish predecessor to the movie palaces of the golden age. The monumental façade, looming over the Place de l'Opéra, epitomizes the bombastic architecture of France's Second Empire under Napoleon III. (NAYLOR, 1991 p.17)

funcionamento. Dessas diferenças surge a necessidade de uma nova solução arquitetônica para um novo modelo de entretenimento.

De fato, a relação ente o palácio cinematográfico e os teatros é mais conceitual que programática (...) Convenções teatrais - incluindo exageros, heroísmo, cenografia, abstração e entretenimento que revelam a verdade - são, de fato, mais claramente expressos nos cinemas do que no design dos teatros tradicionais.¹⁶ (VALENTINE, 1994 p.4) (Tradução própria)

As inspirações estéticas dos edifícios de cinema advém dos prédios para entretenimento popular e espetáculos teatrais do século XIX, e também de edifícios religiosos e comerciais da mesma época.

Alguns prédios marcantes para as primeiras salas norte americanas podem ser elencados para melhor ilustrar os antecedentes. Na Nova Inglaterra, região localizada no nordeste dos Estados Unidos, a *Academy of Music* (1891), de propriedade pública, na cidade de Northampton, Massachusetts, projeto do arquiteto William Brocklesby's, possui fachada de tijolos à vista para a avenida principal e ornamentação com elementos clássicos em terracota.



Figura 2 - Academy of Music
Fonte: mass.historicbuildingsct.com/?cat=139

Apesar da questão estilística, essa edificação já apresenta algumas características do conceito que a forma segue a função, o qual é das principais influências da arquitetura do século XX. (NAYLOR, 1991 p.17)

Internamente, as limitações tecnológicas construtivas do século XIX tornam necessária a construção de pilares para sustentar mezaninos e balcões que tenham grandes extensões, o que acaba prejudicando a visual a partir de alguns pontos dos auditórios. Por essa questão, é comum que a solução para mezaninos e balcões seja projetá-los com dimensões que permitam utilizar estruturas de apoio direto nas paredes ao longo das quais se desenvolvem, eliminando, a necessidade do uso de

¹⁶ In fact, the link between the motion picture theatre and the playhouse is more conceptual than programmatic. (...) Theatrical conventions – including exaggeration, heroics, set design, abstraction, and entertainment that reveal truth – are, in fact, more clearly expressed in movie theatres than in traditional theatre design. (VALENTINE, 1994 p.4)

pilares no interior das salas. Podemos tomar o *Pabst Theater* (1895) in Milwaukee, Wisconsin, como exemplo de edifício com esse tipo de estrutura. Seu interior possui ornamentação de estilo Barroco e é ricamente decorado de modo a criar uma atmosfera de confinamento temporal.

Marco da história da arquitetura moderna, o *Auditorium Building* de Chicago, projetado por Dankmar Adler e Louis Sullivan é dos mais influentes exemplos da arquitetura do século XIX para o desenvolvimento dos edifícios de cinema. Seu auditório comporta inicialmente 4.237 pessoas distribuídas em quatro níveis. Internamente, a maior contribuição é o uso de um forro de gesso suspenso na estrutura do auditório que, aliado a arcos internos (sem função estrutural), conferem a reconhecida eficiência acústica do ambiente. Outras soluções arquitetônicas para questões técnicas atingem nível de excelência nesse edifício, como a iluminação embutida nos arcos, e *shafts* de ventilação que funcionam como um protótipo de ar-condicionado (blocos de gelo são colocado no interior da tubulação durante o verão). (NAYLOR, 1991 p.23)

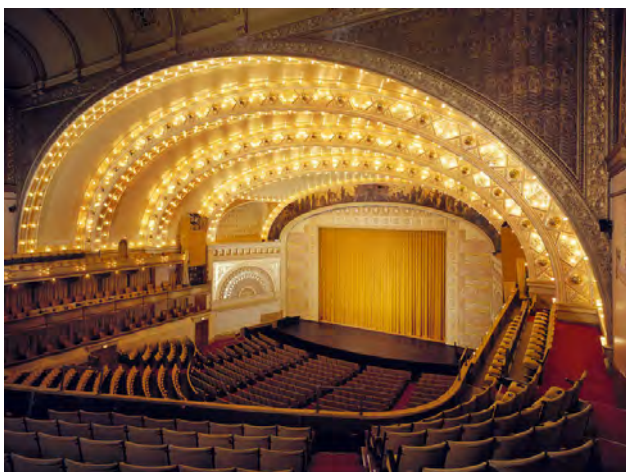


Figura 3 - Auditorium Building
Fonte: blueprintchicago.org/2011/01/05/the-auditorium-theater/

Dos auditórios com uso específico, os destinados a abrigar *vaudevilles*, espetáculo popular surgido na década de 1880 que reúne diversas atrações como apresentações musicais, danças, pequenos teatros e outros números do gênero, geralmente itinerantes, oferecem amplo repertório de soluções arquitetônicas para os edifícios de cinema. (SINGER, 2004 p.112)

Inicialmente, os produtores aproveitam esse modelo já existente de entretenimento e inserem a exibição cinematográfica como atração ao lado dos demais espetáculos. No entanto, conforme os filmes aumentam sua penetração nos hábitos do público e a qualidade técnica também melhora, aos poucos, as projeções

animadas tomaram o lugar de atração principal nos *vaudevilles*. (NAYLOR, 1991 p. 25)
No Brasil, o teatro de variedades é a forma de espetáculo que se assemelha ao programa dos *vaudevilles*.

A exibição cinematográfica aproveita os mesmos locais utilizados para apresentação de peças teatrais e espetáculos circenses. Assim como os irmãos Lumière, que não acreditavam no futuro do cinema, os empresários do lazer tratavam-no como um modismo que declinaria, conforme a curiosidade da platéia fosse saciada. (ZANELLA, 2006 p. 26)

Conhecidos como palácios para as pessoas, os teatros de *vaudeville* refletem, nas escalas e nos estilos arquitetônicos adotados, a identidade das comunidades nos quais são construídos. São projetados a partir das referências de edificações teatrais legítimas, apesar do caráter expressivamente popular. Localizam-se em locais centrais, próximos aos pontos de maior circulação de pessoas, de modo a incentivar os usuários a frequentarem os espetáculos. (VALENTINE, 1994 p.18)

Edificações "Beux-Arts" com fachada em tijolos ou pedra, tinham usualmente marquises simples e quadro para fixação de posteres. O "Orpheum Theatre" em Los Angeles e o "Colonial Theatre" em Chicago são representantes desse tipo. Apesar da versão posterior, a bilheteria era localizada ao longo da parede do hall exterior ou no hall interno, seguindo a tradição das edificações de teatro. Devido a venda de ingressos ser feita com antecedência, o responsável pela venda tinha que ficar próximo ao escritório. Os prédios geralmente continham enormes letreiros nas fachadas, iluminados e emoldurados com motivos decorativos, enfatizando as dimensões dos mesmos.¹⁷ (VALENTINE, 1994 p.18) (Tradução própria)



Figura 5 - Orpheum Theatre
Fonte: dornsife.usc.edu/la-walking-tour/orpheum-theater/



Figura 4 - Colonial Theatre
Fonte: cinematreasures.org/theaters/3696

¹⁷ Beaux-Arts buildings faced in brick or stone, they usually had simple square marquees and sandwich-board posters set in front. The Orpheum Theatre in Los Angeles and the Colonial Theatre in Chicago are representative of the type. Unlike the later freestanding version, the ticket booth was located along the recessed wall of the outer lobby or inside the lobby in the tradition of live theatre design. Because reserved-seat tickets were sold in advance, the ticket seller needed to be near the business office. The buildings typically supported huge roof signs announcing the name of the theatre, often spelled out in lights and framed in a decorative motif, thus emphasizing the large scale of these buildings.¹⁷ (VALENTINE, 1994 p.18)

Com o passar dos anos, a produção dos espetáculos de *vaudeville* torna-se mais dispendiosa e menos lucrativa, pois outros tipos de entretenimento de massa mais baratos, como o cinema e o rádio, ganham espaço no mercado. Já no fim da década de 1920, esse tipo de espetáculo perde representatividade e força na indústria do entretenimento. Apesar disso, a expressão arquitetônica dos teatros de *vaudeville* torna-se o precedente da suntuosidade e do excesso decorativo que atinge o ápice nos “palácios cinematográficos”. (VALENTINE, 1994 p.21)

Quando os aparelhos individuais para especção cinematográfica estão desaparecendo do mercado, outro tipo de edificação de espetáculos surge como espaço coletivo para tal fim. Esses edifícios, que têm seu auge entre 1905 e 1914, são conhecidos como *nickelodeons* devido à nomenclatura dada pela imprensa, que une as palavras *nickel* (níquel), referência ao baixo custo das entradas, com *odeon*, referência grega de teatro coberto. (KEIM, 2008 p.22) Os *nickelodeons* construídos na virada do século são predominantemente de estilo *Art Nouveau*. A maior parte da decoração está nas fachadas, que são projetadas através de ornamentos manufaturados retirados de catálogos. A maioria dos *nickelodeons* são negócios pequenos e familiares, localizados em salas comerciais com acesso direto da rua. (NAYLOR, 1991 p. 24) Como explicação para a popularização dos *nickelodeons* nesse período, pode-se elencar a evolução da qualidade das narrativas dos filmes e a criação do culto às estrelas dramáticas. (KEIM, 2008 p.32)

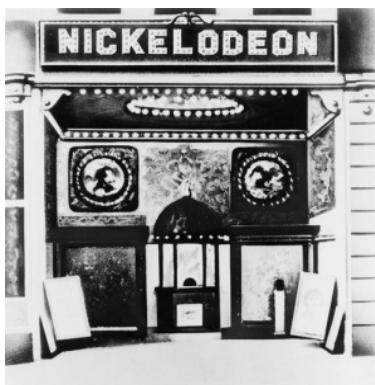


Figura 6 - Nickelodeon
Fonte: steelcinema.wordpress.com/about/

2.4.2 HISTÓRIA DO EDIFÍCIO DE CINEMA

Para o desenvolvimento desse item, utilizou-se o critério cronológico como orientação para a narrativa. Esta decisão foi tomada pois quando compreende-se a história do edifício cinema sem separá-la por país ou cidade, estimula-se a ideia das transformações do tipos serem abrangentes.

No Brasil, o hábito de assistir filmes se estabelece como prática social bem vista, uma vez que o cinema passa a ser entendido como um meio de entretenimento

com influência educativa e informativa sobre a população. Nesse período, edificações destinadas somente para esse fim começam a surgir e a ser incentivadas pelo governo, pois refletem progresso e avanço social. (GONZAGA, 1996)

Nas capitais brasileiras, ainda na primeira década do século XX, ocorre uma explosão de investimento e de aberturas de espaços para o cinema. (GONZAGA, 1996 p.86) No entanto, o impacto dessa acelerada atividade comercial tem, frequentemente, melhor desempenho na fixação do hábito e na criação de rituais sociais do que em rendimento comercial, o que resulta em alta rotatividade das edificações. Essa tendência se expressa na maioria das cidades pelo fato de o mercado cinematográfico ser novo, ainda em formação de seu perfil de público e de negócio, e também pelas constantes inovações tecnológicas que estimulam a concorrência e tornam ultrapassados espaços de exibição com pouco tempo de existência. (ZANELLA, 2006 p.28)

O primeiro edifício de cinema do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1º de agosto de 1907 sob a denominação de Cinematógrafo Chic. (GONZAGA, 1996 p. 90) Em maio do ano seguinte, é a vez de Porto Alegre inaugurar seu primeiro edifício projetado para exibição cinematográfica, o Recreio Ideal (GASTAL, 1999 p. 21), fato facilitado pela instalação da rede de fornecimento de energia elétrica na cidade no ano anterior. (TODESCHINI, 1995 p.9)

A 21 de maio, os jornais noticiaram a inauguração de uma nova casa de diversões, na Rua dos Andradas, nº 321, frente à Praça da Alfândega, o Recreio Ideal: “O salão está muito bem preparado e tem grande número de cadeiras, sendo os trabalhos de cenografia executados pelo conhecido cenógrafo Alfredo Tubino. O aparelho cinematográfico é, sem dúvida, o melhor que até agora veio a esta Capital, não se notando nas projeções a mínima trepidação. Os filmes do programa: Chegada de Elliu Root ou Rio de Janeiro, Trechos do Rio de Janeiro, Funerais do Rei D. Carlos e do Príncipe Real D. Luís Felipe.” (TODESCHINI, 1995 p.14)

Em 1908, outros seis cinemas começam a funcionar em Porto Alegre: Recreio Familiar, o Cinematógrafo Berlim, o Cinematógrafo Rio Branco, o Cinema Variedades e o Smart-Salão, todos situados na Rua da Praia, e o Recreio Moderno na Rua Demétrio Ribeiro. (GASTAL, 1999 p.23)

Ainda na década de 1910 e prosseguindo na década de 1920, as salas de cinema de Porto Alegre expandem-se para bairros mais distantes do centro, seguindo as linhas de bondes da cidade. Além disso, “algumas cidades do interior, como Bagé, Pelotas, Rio Grande, Rio Pardo e Santa Maria, inauguram suas primeiras salas, através de sociedade entre os empresários Eduardo Hirtz (também diretor e produtor

cinematográfico) e Francisco Damasceno Ferreira, pioneiros na atividade de exibição de filmes”. (ZANELLA, 2006 p.27)

As primeiras exibições cinematográficas na cidade de Santa Maria ocorrem no ano de 1898, em locais improvisados como, por exemplo, no Theatro Treze de Maio e em salões de clubes e edificações comerciais. A sala citada por Zanella, primeiro cinema de Santa Maria, é o Cine-Theatro Coliseu, inaugurado em 30 de dezembro de 1911.

Até esse momento, os primeiros edifícios de cinema são, em sua maioria, volumes únicos que ocupam grande parte da área do lote e possuem amplo número de lugares, próximo a mil assentos nas edificações menores. Contam com programações dinâmicas e variadas, pois, além da exibição de películas, os espaços também oferecem programações ao vivo como peças teatrais, lutas, apresentações circenses, concursos e atividades sociais. Isso se deve ao fato de o cinema ainda estar em processo de formação de sua audiência, “por este motivo, grande parte dos espaços de exibição funcionavam como cine-teatro, prática que se estenderá, com menor intensidade, até a década de 60”. (ZANELLA, 2006 p.28)

Incêndios e situações de pânico são frequentes em salas de exibição cinematográfica, devido a natureza inflamável do suporte físico dos filmes, equipamentos de baixa qualidade, instalações físicas inadequadas, pouca iluminação interna no momento das exibições e grandes plateias. Os cinemas são vistos e descritos na imprensa como perigosos e degradantes moralmente (FISCHER, 1912) Em artigo publicado em 1912, o autor Boyd Fischer comenta sobre as impressões a respeito dos espaços de cinema e aponta a necessidade de controle das edificações pelas autoridades, de modo a tornar esses ambientes seguros. Essas preocupações são impressas no tipo arquitetônico e replicadas mundialmente.

A regulamentação das edificações de cinema pelas autoridades civis é necessária por três razões. Primeiro, o perigo de incêndio, ou o perigo do pânico desencadeado pelo medo do fogo, é enorme. Segundo, o perigo moral para crianças e jovens é grande em algumas condições. Para proteger contra mortes por pânico, a regulamentação precisa garantir que todas as edificações de cinema sejam térreas e que as saídas sejam largas, abram para fora da edificação, permaneçam destrancadas durante os espetáculos, sejam acessíveis por pelo menos duas laterais do cinema, sejam conectadas com a rua e que sejam plenamente sinalizadas com luminárias que operem em um circuito completamente separado.¹⁸ (FISCHER, 2002 p.77) (Tradução própria)

¹⁸ Regulation of motion picture theaters by civic authority is necessary for three reasons. First, the danger from fire, or the danger from panic arising from the fear of fire, is very great. Second,

Esse é um momento marcante, pois, pela primeira vez, questões de segurança, conforto ambiental (capacidade, iluminação, ventilação, temperatura interna) e conforto visual (linhas de visão, distâncias e formatos de plateia) são consideradas, melhorando assim a imagem pública dessas edificações. Além disso, devido ao grande número de sessões diárias, resolver as questões de circulação é fundamental, tanto em termos de segurança quanto em termos de funcionalidade. (NAYLOR, 1991 p.36)

Com a consolidação da indústria cinematográfica e do hábito de frequentar cinemas, as edificações para esse fim passam a ser mais seguras e mais imponentes arquitetonicamente. Os arquitetos norte-americanos lançam a tendência dos *Movie Palaces*, edificações suntuosas, de ornamentação carregada, que se tornam marcos urbanos e se disseminam pelo mundo ocidental. (VALENTINE, 1994)

Algumas mudanças na produção cinematográfica também são determinantes para a consolidação das novas edificações que estão surgindo e aumento do tempo de duração dos filmes é uma das mais expressivas. O marco desse momento é o lançamento do filme *Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith, em 1915. (MASCARELLO, 2006 p. 50) A substituição de produções curtas por filmes longos afeta diretamente o valor das entradas, a organização da plateia com assentos marcados e a permanência maior dos filmes em cartaz. Outra mudança é o início do controle moral dos filmes. Nessa mesma época, a disseminação do termo *movie picture theatres*, nos Estados Unidos, aumenta a respeitabilidade da atividade.

As edificações de cinema são projetadas como espaços de espetáculo acessíveis a todos, porém carregados de símbolos de nobreza e riqueza, símbolos estes que derivam das edificações de entretenimento popular, teatros, prédios religiosos e comerciais do século XIX (VALENTINE, 1994 p.5). Preocupações mecânicas e acústicas fazem parte do projeto, principalmente na fase dos filmes mudos, onde existem orquestras dentro das salas que fazem acompanhamento musical ao vivo.

the moral danger to children and young people is in some conditions very great. To guard against panic deaths, regulation must provide that all picture theaters shall be on the ground floor and that exits shall be large, shall open outwards, shall remain unlocked during performances, shall be accessible on at least two sides of the theater, shall lead into streets or into alley ways, and that they shall be plainly labeled with electric sign boxes operated upon an entirely separate circuit. (FISCHER, 2002 p. 77)

Sobre a relação entre nobreza e acesso das massas, George Rapp, um dos primeiros arquitetos de salas de cinema dos Estados Unidos disse: "aqui está um santuário para a democracia, onde o rico esfrega cotovelos com o pobre"¹⁹ (RAPP apud NAYLOR, 1991 p.31) (Tradução própria). O acesso aos cinemas é democrático, havendo separação somente pela organização da plateia a partir dos preços dos ingressos.

No fim da década de 1910 e no início da década de 1920, os palácios cinematográficos estão em um período de ornamentação e extravagância, com referências às edificações de entretenimento ao vivo como teatros e vaudevilles. Nota-se que ainda mantêm algumas programações desse tipo para deixar a experiência do espectador mais interessante, já que os filmes são mudos nesta época.

O palácio cinematográfico superava todos os outros auditórios, pois combinava todos estes fatores - entretenimento ao vivo, serviço cordial e generosa capacidade de assentos. Os palácios, eram, de fato, enormes (com aproximadamente de dois a seis mil assentos), contendo ainda balcões e mezaninos. Eles eram frequentemente referidos como catedrais ou templos e, de fato, ofereciam relíquias como fantasias ou marcas dos pés nas calçadas. As entradas, preenchidas com acordes de enormes órgãos, soavam mesmo como santuários.²⁰ (VALENTINE, 1994 p.35) (Tradução própria)

Construído em 1913, ao norte do Central Park em Nova Iorque, o ainda existente *Regent Theater* é apontado como o primeiro edifício de luxo para exibição cinematográfica (NAYLOR, 1991 p.40). Com referências arquitetônicas do veneziano *Palace of Doges*, possui fachada simétrica, entrada demarcada por um arco maior dentro de uma composição de arcos em *loggias* menores que compõe o restante do pavimento térreo. Outro exemplar importante dessa tipologia é o *Chicago Theater*, de 1921, da cadeia B&K, projetado pelo escritório de arquitetura Rapp&Rapp. Tem referências francesas, tanto externa quanto internamente e apresenta proporções palacianas. (NAYLOR, 1991 p.47)

Conforme a década de 1920 avança, os *vaudevilles* vão desaparecendo e, apesar da crise que se aproxima, o cinema segue se expandindo fortemente. Os

¹⁹ Here is a shrine to democracy where the wealthy rub elbows with the poor. (RAPP apud NAYLOR, 1991 p.31)

²⁰ The movie palace overwhelmed all other theatres because it combined all these features – the live entertainment, courteous service, and generous seating capacity. Palaces were, indeed, huge (with approximately two to six thousand seats), complete with balconies and mezzanines. They were frequently referred to as cathedrals or shrines and, in fact, did display relics such as costumes or footprints in the sidewalk. The halls, filled with the resonant chords of huge organs, even sounded like sanctuaries. (VALENTINE, 1994 p.35)

tratamentos decorativos das edificações sofrem adaptações ao gosto do público, e a criação de edifícios mais exóticos toma o lugar dos edifícios com referências históricas. Não antes, no entanto, de o maior exemplar desse período ser construído, em 1927: o *New York's Roxy Theatre*. (NAYLOR, 1991 p.109)



Figura 8 - Chicago Theater
Fonte: jeffreysayre.wordpress.com/2013/11/17/chicago-theater/



Figura 7 - New York's Roxy Theatre
Fonte: app.emaze.com/@AOWOZRRC#1

A arquitetura das edificações de cinema, na primeira metade do século XX, é um produto e um símbolo desse tempo. As edificações, muito além de atenderem o programa de necessidades, são projetadas para serem extensões das realidades oníricas propostas nos filmes. Através da teatralidade da arquitetura, as plateias são envolvidas e sentem-se parte do espetáculo. (VALENTINE, 1994, Trailer)

Os projetos são desenvolvidos a partir da relação entre a cabine de projeção e da tela. Diferenciam-se, portanto, do tipo teatro, que é projetado a partir do palco e das estruturas que permitem a performance ao vivo. Nos cinemas, a maioria dos espaços são destinados para o conforto da audiência, não para a produção (VALENTINE, 1994 p.29). Sendo assim, a forma das salas de cinema é derivada da experiência da espectação cinematográfica e das exigências mecânicas e práticas dos sistemas de projeção.

No artigo *Theater Entrances and Lobbies*, publicado em junho de 1925 na revista *Architectural Forum*, o autor E.C.A. Bullock elenca algumas características que as bilheterias e as salas de espera dos palácios cinematográficos devem ter para serem bem sucedidos. Segundo Bullock, a atmosfera de um palácio real deve ser buscada de modo a “estimular a imaginação daqueles que ultrapassam suas portas”. Sobre a bilheteria, orienta que ela “deve estar localizada no centro do acesso, o mais próximo da rua possível e, sob nenhuma circunstância o usuário deve precisar cruzar portas ou outros elementos para conseguir efetuar a compra.” (BULLOCK, 2002 p. 104) Acerca das salas de espera, afirma que “devem ser projetadas e equipadas para

impressionar e fascinar o cliente, de modo a mantê-lo distraído do fato de estar esperando.” (BULLOCK, 2002 p.105)

O fato de os edifícios de cinema precisarem ser escuros internamente resulta em grandes planos de fachadas desprovidas de aberturas, o que pode ser entendido como grandes superfícies para ornamentação (EMBRURY II, 2002 p. 82). As fachadas dos primeiros cinemas nos Estados Unidos têm forte referência no Palácio Renascentista, de onde os projetistas importam símbolos de riqueza, e utilizam-nos em excesso, outra característica marcante da época (NAYLOR, 1991 p. 29). No Brasil, não é diferente. As primeiras salas buscavam conferir status à nova atividade social, o que leva os arquitetos a recorrerem a estilos já em voga no exterior, como aponta Alice Gonzaga sobre as salas do Rio de Janeiro, “Como corolário, o neoclássico maquiado pelo Art Nouveau logo empalideceu o colonial retocado da Ouvidor.” (GONZAGA, 1996 p.85)

O grande número de edificações para esse fim, assim como a quantidade de exemplares notáveis, leva a entender que o palácio cinematográfico é o tipo de edificação que, ao lado do arranha-céu, é o maior representante da arquitetura americana do século XX. (NAYLOR, 1991 p.32)

As fachadas dos palácios cinematográficos ajudaram a preencher esse fim. Embora raramente fossem tão opulentas quanto seus interiores, as fachadas ainda eram bem distintas do entorno urbano. Mesmo que o cinema fosse localizado em uma edificação comum, poderia ser distinguido pela marquise frequentemente complementada por uma placa vertical. Os projetistas de cinemas foram pioneiros em utilizar a luz elétrica para anúncios e propagandas. Seus efeitos especiais incluíam utilizar lâmpadas para marcar bordas, ornamentando as formas das fachadas. Mais brilho era concedido para estreias e inaugurações, o que exigia o uso de holofotes para iluminar o céu da noite e destacar as estrelas presentes no evento.²¹ (NAYLOR, 1991 p.32) (Tradução própria)

Até a década de 1920, as edificações são majoritariamente de estilo eclético, com profusão de símbolos e de ornamentação. A partir da década de 1920, até

²¹ The exteriors of the movie palaces helped to fulfill this end. While rarely as opulent or exotic as the interiors, the facades were still quite distinct from the surrounding cityscape. Even if the theater were housed within an office block it could be distinguished by its broad canopy marquee, often supplement by a towering vertical marquee. The theater designers pioneered the use of electric lighting as advertisement. Their special affects included tracer and chaser light bulbs and rows of stud lights used to outline the ornamental shapes of the facades. More glitter was provided for the grand theater openings and movie premières, which required blazing klieg lights to illuminate the night skies and to spotlight the famous stars in attendance. (NAYLOR, 1991 p.32)

meados da década de 1930, o estilo mais difundido é o *Art Decó*, seguindo a tendência em voga na arquitetura.

Apesar da Exposição de Artes Decorativas de Paris ter lançado o estilo Art Decó em 1925, o estilo só passa a aparecer de modo completo após os anos de 1930. Entre os primeiros exemplares de edifícios de cinema puramente *Art Decó*, destacam-se o *Fox-Wilshire*, construído em 1930 em Los Angeles e o Fox, também de 1930 em Phoenix, Arizona, ambos projetos do arquiteto S. Charles Lee. Já o maior exemplar de palácio cinematográfico Art Decó construído é o *New York's Radio City Music Hall*, de 1932. (NAYLOR, 1991 p.141)



Figura 9 - New York's Radio City Music Hall

Fonte: abcnews.go.com/blogs/extras/2011/12/27/dec-27-radio-city-music-hall-opened-1932/

O estilo *Art Decó* assimila a tecnologia e a produção em série para a confecção de elementos decorativos a serem aplicados nas edificações. Apesar disso, seu design mais estéril dialoga diretamente com o início da era da máquina, com o uso de padrões geométricos e de materiais como alumínio, cromo e gesso. A adoção do *Art Decó* tem a ver com necessidade de reduzir custos ao mesmo tempo que mantém qualidade e riqueza de design. Internamente, espelhos e gesso substituem mármore, cristais e antiguidades utilizadas nos palácios cinematográficos tradicionais. O uso do estilo *Art Decó* é um passo no caminho da simplicidade estética que os cinemas percorrem nas décadas seguintes. (NAYLOR, 1991 p.172)

Algumas curvas derivadas da arte moderna enfeitam o interior do "Chicago Esquire" (1937), por Pereira & Pereira. A Enciclopédia Britânica ilustrou uma foto da fachada principal do Esquire, louvando o seu design como sendo o ideal para um cinema, que possui linhas limpas e simplicidade de operação. Claramente os gostos mudaram. Não mais os espectadores esperam boas vindas reais dos funcionários e atendentes. O tratamento arquitetônico dos palácios cinematográficos eram agora considerados exageradamente exuberantes, se não grandes desperdícios.²² (NAYLOR, 1991 p.173) (Tradução própria)

²² A few art modern curves enliven the interior of the Chicago Esquire (1937), by Pereira & Pereira. The Encyclopedia Britannica printed a picture of the main facade of the Esquire,



Figura 10 - Chicago Squire
Fonte: chicagotextures.blogspot.com.br/2010/02/esquire-theatre-historic-photos.html

Além do *Art Decó*, outra mudança acarreta em profundas alterações nas edificações cinematográficas e no modo de consumo do entretenimento no fim da década de 1920: o filme falado. Até o momento, é comum os cinemas possuírem orquestra e órgão, que tocam nas aberturas e intervalos, assim como acompanham a projeção das películas, prática bastante apreciada pelo público. “Em 1927, a Warner Brothers lançou *The Jazz Singer*, o primeiro filme falado bem sucedido comercialmente. Nos dois anos seguintes, todas as produções passaram a ser faladas e a utilização de órgãos nas salas de cinema tornou-se obsoleta”. (KEIM, 2008 p.50)

Essa alteração da dinâmica do espetáculo traz preocupação a respeito do destino dos músicos que trabalham nos cinemas. Em pouco tempo, no entanto, pode-se perceber que não se trata somente de uma preocupação, mas de uma realidade mercadológica, pois o acompanhamento musical ao vivo está sendo excluído do processo de exibição cinematográfica para sempre e de modo disseminado, visto que os filmes sonorizados passam a dominar as produções. Em Porto Alegre, por exemplo, “O desemprego em massa dos músicos leva a Prefeitura de Porto Alegre a elaborar uma lei de proteção, onerando os cinemas de pagamento mensal de cinquenta por cento dos salários aos profissionais dispensados pelo processo do cinema sonoro”. (ZANELLA, 2006 p.33)

O som, no entanto, não vem sozinho. Ainda em 1928, filmes coloridos já estão sendo anunciados no mundo todo, o que também acarreta em necessidade de melhoria das salas de exibição e dos equipamentos utilizados.

lauding the overall design as the ideal movie theater, with its clean lines and simplicity of operation. Clearly tastes had changed. No longer did moviegoers expect a royal welcome from doormen, ushers, and long attendants. The architectural treatments of movie palaces were now considered over exuberant, if not downright wasteful. (NAYLOR, 1991 p.173)

Apesar de as novas tecnologias alterarem o modo de consumir cinema, na década de 1930, o público frequenta esses espaços com bastante regularidade. As edificações vão perdendo a extravagância das décadas iniciais, ao passo que o hábito de ir ao cinema torna-se uma experiência corriqueira dentro da dinâmica social urbana. No entanto, cabe salientar, o status de espaço nobre e dotado de valor simbólico ainda se mantém presente.

Sinal dos tempos: destaque agora somente para o nome da sala, de preferência em néon, característica introduzida pelo Odeon, encimando o *switchboard* ou *placard* com o nome do filme sobre fundo branco ou leitoso. A requintada simplicidade das fachadas, realçada pelo advento do art déco, e sua manutenção, a despeito do filme a ser exibido, indica a formação de uma identidade própria para cada unidade. O ato de ir ao cinema ganhava poderosa autonomia, fosse qual fosse o programa. (GONZAGA, 1996 p.204)

Em 1936, inaugura no Rio de Janeiro um dos símbolos do Art Decó em edifícios de cinema do Brasil, o Cinema Metro. Localizado no térreo de edificação com seis pavimentos, além do cinema, sua decoração ostentava luxo e nobreza e a sala de projeção oferece modernas soluções e instalações para a época. O Cinema Metro é um representante nacional dos palácios cinematográficos. (COSTA, 2011)

Apesar do uso do Art Decó ser intenso, já na década de 1920 edifícios de cinema são construídos seguindo os preceitos modernistas. Em 1927, o arquiteto Erich Mendelsohn projeta o cinema Universum, em Berlim. O cinema de calçada isolado seguia conceitos de funcionalismo e austeridade decorativa. Este exemplar torna-se referência para a produção arquitetônica que se segue.



Figura 11 - Ilustração Cinema Metro
Fonte: COLIN, 2010



Figura 12 - Cinema Universum Fonte:
cafitaly.blogspot.com.br/2007/04/universum-cinema.html

A partir da década de 1940, conforme os filmes evoluem em questões artísticas e de narrativa, a ornamentação da arquitetura vai sendo suprimida das edificações.

“Tanto produto quanto processo foram despidos de sua decoração artificial em prol de uma visão mais honesta, talvez brutal, da vida.” (VALENTINE, 1994 p.6)

Na década de 1950, com a disseminação da televisão no mercado e com a dissolução das relações entre estúdios e propriedade das cadeias de cinema, a audiência dos cinemas começa a diminuir e as edificações começam a ficar ainda mais simples. Assim, as questões de programa e de uso tornam-se as preocupações mais marcantes dos projetos. A diminuição do número de frequentadores inicia, gradativamente, a onda de fechamentos que se estende pelas décadas futuras.

Tanto os prédios quanto os cinemas, em sua maioria, adotaram a contraditória estética modernista, tornada moda por conta do advento da nova capital federal. O monótono e rígido racionalismo dos traços de fachada, em que predominavam as superfícies lisas e o rebatimento simétrico das linhas, supostamente uma intervenção niveladora das diferenças (e por consequência das diversas classes), redundou em milhares de unidades de fachadas chapadas e pouca variação decorativa. O avanço da tecnologia e dos materiais empregados nas construções acabaria contribuindo para a adequação das salas ao novo espírito. (GONZAGA, 1996 p.205)

Apesar de os esforços mercadológicos e das inovações tecnológicas, a partir da metade da década de 1950 e durante a década de 1960, os fechamentos dos cinemas continuam acontecendo. Na época, tem-se uma leitura de que a retração do mercado está relacionada com uma questão de crise financeira pontual, algo que pode ser ultrapassado e contornado com o tempo. No entanto, trata-se de uma alteração estrutural econômica, política e comportamental pela qual a sociedade ocidental está passando e, nesse contexto, o cinema perde seu posto de diversão popular majoritária e torna-se somente uma opção de entretenimento.

A presença crescente e insinuante do estado na área econômica, a indignação das gerações nascidas no pós-guerra, a perda de competitividade do cinema americano, a transformação das cidades em metrópoles e o estabelecimento de novas relações de poder, apoiadas em outros meios de comunicação foram configurando novas formas e espaços de vivência e convivência. Mudaram as mentalidades e as demandas. (...) Interrompeu-se o hábito compulsório de ir ao cinema. Os espectadores de classe média foram se deixando guiar por certos aspectos ligados ao filme (origem, tema, repercussão na imprensa). Uma parcela, inclusive, colocava em xeque a sala de exibição em si e a sua significação social como forma de lazer. Em sua adesão incondicional ao “moderno”, assumiu uma “postura crítica” em relação ao “ultrapassado” e politicamente incorreto art déco e a determinados comportamentos, como o ludismo supostamente inconsequente. (GONZAGA, 1996 p.203)

Somado a isso, a abrangência do aparelho de televisão no mercado brasileiro segue impactando fortemente a atividade cinematográfica, o que pode ser uma das explicações para tal retração mercadológica justamente nos anos em que o país vive a

euforia desenvolvimentista comanda por Juscelino Kubitschek. (GONZAGA, 1996 p. 204)

A partir desse processo onde a qualidade das edificações diminui por causa da queda da audiência, percebe-se que o movimento contrário também é verdadeiro. Segundo Valentine (1994), o cinema é uma indústria que vende uma experiência e uma memória, não um produto. O envolvimento psicológico com o ambiente é uma parte do sucesso das vendas e oferece ao cliente um evento que vale a pena ser lembrado e repetido. A arquitetura molda e reforça a memória do usuário.

As relações sociais e os antigos hábitos que envolvem uma sessão de cinema vão sendo suprimidos ou simplificados. Chega-se a um momento em que o filme passa a ser o motivo principal da ida ao cinema e, a partir desse fluxo, surge o que fica conhecido como filme-arte, com apelo menos comercial. Por essa simplificação do modo de consumir cinema e pelo interesse na película em exibição e não mais na interação social que ocorre nesses espaços, surgem necessidades arquitetônicas para manter a atividade.

Um dos principais indicadores de que as edificações de cinema precisam de uma mudança para continuar existindo é a redução gradual da capacidade interna das salas de projeção. As lotações partem de, em média, dois a três mil lugares na década de 1920 e 1930 e chegam a uma média de 1.500 assentos na década de 1940. Na década de 1950, já começam a baixar de mil lugares e seguem na mesma direção nas décadas seguintes (GASTAL, 1999 p.129). As edificações já existentes, como forma de adaptação a essa demanda do mercado, têm suas salas divididas, sendo que a prática mais comum é isolar o mezanino do restante do auditório. Apesar da necessidade de adaptação desses edifícios, “as mudanças não significam, entretanto, um sintoma prévio de extinção a longo prazo. A redução do tamanho das salas aponta para a preservação do ponto comercial, o que demonstra um renovado fôlego da atividade.” (GONZAGA, 2004 p.251) "Esta prática de subdivisão foi vendida para o público como uma oferta de escolha dentro de um único prédio, ao invés do que realmente tornou-se: um severo plano de racionalização." ²³ (GRAY, 2011 p.143) (Tradução própria)

Na década de 1960 continuam as remodelações de edifícios já existentes, desenvolvendo-se ao lado de novos prédios de tipologia já atualizada às necessidades

²³ This policy of subdivision was sold to the public as providing a choice within one building, rather than what it actually amounted to: a grim rationalization plan. (GRAY, 2011 p.143)

da época. Um exemplo de destaque de reforma em edifício existente é o projeto do cinema Curzon, em Londres, no ano de 1966, feito pelo arquiteto H.G. Hammond. Através de um projeto engenhoso, ele encaixa o foyer em um semi-porão sob um auditório do tipo stadium, acima do qual ergue oito andares de escritórios e apartamentos. (GRAY, 2011 p.140)

Sobre novos empreendimentos do circuito exibidor carioca no fim da década de 1960 e início da década de 1970, Gonzaga (1996) comenta que os estudos iniciais para as edificações que seriam construídas contavam com decoração e ambientes de apoio ainda baseados nas concepção de cinema como evento social. “Percebeu-se, porém, que esta concepção de luxo não casava bem com o intelectualismo nascente, e ela foi abandonada. O despojamento arquitetônico do modernismo atendeu melhor à redução de custos e à mentalidade das novas plateias” (GONZAGA, 1996 p.215). Sobre o tratamento das superfícies e os projetos de interiores dessa época, Gray (2011) constata que:

Normalmente haviam três tratamentos de auditório: enseadas projetadas para receber cores de holofotes; padrões de relevo repetitivos baseados em figuras geométricas ou orgânicas dentro do roda-forro simplificado; ou puramente pintados, como uma solução econômica. Esses últimos, foram os mais vulneráveis à eliminação por excesso de novas camadas de pintura e são, portanto, os mais raros.²⁴ (GRAY, 2011 p.133) (Tradução da autora)

Além das questões específicas do consumo cinematográfico, como qualidade da projeção, do som e do conforto das instalações físicas, destacam-se, como fatores decisivos para as mudanças que viriam: a disseminação do automóvel particular; a crescente mudança da lógica urbana, a especulação imobiliária e inclusive a questão da insegurança, que passa a assolar as áreas centrais dos centros urbanos nessa época. (ZANELLA, 2006 p.17)

Todas essas alterações vão impactar a arquitetura dos edifícios de cinema e culminam em uma nova fase, chamada de segunda geração. Dessa nova fase se esperam soluções arquitetônicas que resolvam as novas demandas e problemas funcionais de modo distinto das edificações da primeira geração. A solução dessas questões é fundamental para a permanência de tal atividade no mercado, e o arquiteto passa a ser indispensável neste momento. (TWOMEY, 2002 p.259)

²⁴ Typically there were three of auditorium treatment: coves designed for colour floodlighting; repetitive relief patterns based on geometrical or organic motifs set within streamlined coxing; or purely painted, as an economical enhancement. These latter, air-brushed schemes were most vulnerable to obliteration by over-painting and are therefore now of extreme rarity. (GRAY, 2011 p.133)

A segunda geração de edifícios de cinema é marcada pelo fim da relação direta com o espaço público e de sua independência volumétrica. Essas edificações têm como principal característica fazer parte de espaços comerciais que oferecem diversos outros atrativos de consumo e entretenimento. Geralmente, apresentam-se em um conjunto de salas de capacidade reduzida, o que permite maior variedade de programação e rentabilidade (GRAY, 2011). É importante perceber o impacto do crescimento urbano sobre a questão do consumo em geral, ou seja, passa a existir a necessidade de se realizar longos percursos para trabalhar, para realizar compras e até mesmo para se distrair.

O conceito de multi-sala nasce desse cenário. Os grandes deslocamentos sinalizam a necessidade de uma concentração dos pontos de venda e dos serviços. Quanto mais filmes pudessem ser ofertados ao espectador para sua escolha, menos trabalho e menos resistência seriam manifestados ao seu consumo. A grande descoberta estava na redivisão do espaço físico, com uma única sala de espera e uma única cabine de projeção para todo o conjunto de salas cinematográficas. (GONZAGA, 1996 p.259)

Já na década de 1970, no Brasil, começam a aparecer exemplares desse novo tipo de cinema, sendo o Cinema Center, que se localiza no terceiro pavimento do Centro Comercial João Pessoa, o primeiro representante da cidade de Porto Alegre, no ano de 1973. (SILVEIRA NETO, 2001 p.249)

A partir da década de 1970 temos, portanto, três tipos de edifícios de cinema em funcionamento: os cinemas de calçadas individuais, os cinemas de calçadas em edificações em altura e os cinemas no interior de espaços comerciais. No entanto, a existência dos dois primeiros segue em constante decadência e a tendência do público é frequentar as novas salas por questões de programação, conforto e qualidade técnica. “Momento de transição, da década anterior herda os germens do novo contexto social, que levará à abertura política e à sofisticação do mercado consumidor, por um lado, com um público frequentador de cinemas mais exigente, e à popularização, no outro extremo”. (GASTAL, 1999 p.144)

As salas de cinema, na década de 1980, sofrem o impacto da entrada do videocassete no mercado. Isso diminui ainda mais a frequência do público, principalmente nas salas que já são reconhecidamente obsoletas. Além disso, políticas de divulgação da produção cinematográfica nacional obrigam a exibição de filmes brasileiros, longas e curtas, na grade de programação dos cinemas, o que não ajuda na rentabilidade, visto que a média de qualidade de tais produções é muito baixa e não atrai público suficiente (GASTAL, 1999 p.144). Mello (apud FREIRE), relata como

o videocassete impactou o consumo de entretenimento, neste caso específico, na cidade de Niterói.

Aqui em Niterói é impressionante. Fui a um videoclube [...] e fiquei impressionado. A loja parecia o [ônibus] 49, às 10 da manhã, em domingos de sol na praia do Icaraí. [...] Os inimigos do lazer são a fila, o falatório, o mau atendimento, o trânsito, os tiroteios. E é aí que o videocassete está nadando em ouro. Hoje, você tem condições de ter um excepcional equipamento. Os videoclubes, de um modo geral, estão com um fartíssimo material em ótimas cópias. Mais: niteroienses, cariocas, nova-iorquinos, nova-iguaçuenses e balineses têm condições de conversas com os amigos, sem concorrerem riscos desagradáveis como falta de vaga, cheiro de charuto, barulho infernal e, em muitos casos, o famigerado assalto. Noitadas regadas a VHS garantem, no mínimo, um amanhecer em casa e não na mesa de um escrivão de delegacia narrando detalhes de carro roubado e outros desastres. (MELLO, apud FREIRE, 2012 p.216)

Conforme avança a década de 1980, no entanto, as transformações sociais e de consumo de entretenimento, assim como as mudanças urbanas e nos hábitos do público, acentuaram e impactaram negativamente a receita dos cinemas. A massificação do acesso ao automóvel particular no Brasil, decorrente da instalação da indústria automobilística no país e do crescimento da renda da população, “modificou o sistema de mobilidade urbana, criando a necessidade de estacionamentos e a vinculação dos mesmos aos locais de atividades e entretenimento, o que as salas de cinema localizadas nas áreas centrais das cidades não possuíam.” (CUPELLO, 2014)

A disseminação e a evolução técnica da TV, os sistemas de reprodução e gravação de programas, bem como o acesso doméstico a filmes comercializados mediante aluguel relativamente barato se comparado com os custos do cinema, impactavam diretamente no público das salas de cinema. (...) Antes era usual as pessoas irem ao cinema independentemente do filme, depois das novas possibilidades de entretenimento com a TV e o videocassete, as pessoas passaram a ir ao cinema para assistir o filme, e não mais para fins sociais. (CUPELLO, 2014)

Com o intuito de manter a lucratividade, as distribuidoras de filmes agiram de modo protecionista, o que fortalece a cena de crise para os cinemas de rua. Segundo depoimento dado pelo diretor presidente da empresa Cinemas Cupello S/A, Roberto Cupello, a ação dessas empresas é a seguinte:

“E a cereja do bolo: com a queda de receita, as distribuidoras de filmes, na sua grande maioria, multinacionais americanas, passaram a exigir preço ou percentual maior para cederem os filmes. Mataram a “galinha dos ovos de ouro” literalmente. Participei, entre outras, de uma negociação sobre o filme “ET” que foi um grande sucesso na época. Para conseguir exibir esse filme, a proposta era de 60% da bilheteria, além de ter que exibir ou pagar 10 filmes inexpressivos que estavam encalhados na distribuidora. Perguntei qual era a garantia mínima (GM) para esses filmes e preferi pagar sem exibir, para não perder todos aqueles dias de receita. No lugar deles contratei outros

filmes que pagaram a GM e ainda geraram receita. Mas esse já foi um procedimento de “fim de festa” porque não é possível tocar um negócio nessas condições.” (CUPELLO, 2014)

Na década de 1990, o processo de transição entre cinemas de calçada e cinemas em centros comerciais é praticamente finalizado. A mudança de hábitos do consumidor define a viabilidade econômica dos novos empreendimentos de exibição cinematográfica e o *shopping center*, de certo modo, permite a sobrevivência do cinema nessa nova sociedade. Destaca-se, nesse período, o poder das alterações do contexto social sobre o setor, maior que as suas próprias questões internas, “Desta vez, a variável mercado parece ter ficado muito mais subordinada às metamorfoses urbanas, especialmente às que envolviam a percepção dos habitantes em relação ao seu meio.” (GONZAGA, 1996 p.246)

A mudança que define a criação desse novo tipo é a lotação, a quantidade de salas e a ausência de necessidade de relacionar-se com o exterior, uma vez que o fator de atratividade de público é dividido com os demais empreendimentos existentes no centro comercial. Nesse tipo, não existe somente uma sala, existe um conjunto de salas com capacidade sensivelmente menor, algo abaixo de 200 lugares.

A oferta de mais de uma sala permite que o público tenha mais opções de entretenimento, em menor espaço de tempo, enquanto o número reduzido de lugares diminui o custo e aumenta a possibilidade de lucratividade, organização básica do sistema *multiplex*. Além da bilheteria, a venda de lanches e bebidas é parte importante da receita desse tipo de organização, o que exige facilidade de compra e de visualização dos produtos oferecidos.

O multiplex é um complexo de cinemas que consiste em um número bastante elevado de salas (de seis ou oito a mais de vinte), em que o consumidor tem sempre um filme começando em poucos minutos. Além do aumento da oferta – mais horários do que de títulos, como acabou se verificando -, esse tipo de empreendimento possibilita a diminuição de riscos e gastos, reduzindo o número de funcionários, e economizando com o compartilhamento para muitas salas do mesmo lobby, lanchonete, banheiros, bilheterias e cabines de projeção. Os multiplexes também reforçaram no país a importância dos comes e bebes para o lucro dos exibidores, importando dos Estados Unidos o hábito da venda de copos e sacos gigantes de refrigerante e pipoca. Mas enquanto na América do Norte os cinemas multiplex foram frequentemente erguidos como construções autônomas, muitas vezes no local de antigos cinemas drive-in, no Brasil o multiplex foi instalado exclusivamente dentro de shopping centers. (FREIRE, 2012 p.233)

A presença do cinema em um ambiente fechado, controlado termicamente, seguro e que oferece múltiplas opções de consumo e de lazer, facilita o contato e a

frequência do público, e torna-se o modelo de negócio mais comum para exibição cinematográfica a partir da década de 1990.

Os arquitetos passam a se preocupar com o *foyer* desses espaços, uma vez que o interior das salas de exibição são tratados como salas escuras, sem acréscimo de ornamentos e decoração, para que o espectador mantenha o foco no filme apresentado. As variações, no entanto, ocorrem de uma cadeia exibidora para outra. Não existe uma preocupação individual para cada *foyer* de *multiplex*, pois os ambientes seguem a padronização da franquia. Nesse tipo, a preocupação arquitetônica que existe anteriormente de criar uma atmosfera de fantasia é substituída pela intenção de criar um espaço que insinue divertimento, expectativa e animação. (GRAY, 2011 p.146)

Ao mesmo tempo em que se estabelecem os cinemas em centros comerciais, começa a surgir, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, outro tipo de edificação para esse fim: o cinema como espaço comercial. Esse tipo é, basicamente, uma edificação isolada que abriga múltiplas salas de exibição e de opções de alimentação e entretenimento, ligadas através de um *foyer* comum, com uma grande área de estacionamento disponível. Segundo Gray (2011), o surgimento desse novo tipo de edifício é um sintoma da cultura do automóvel, que começa a se disseminar e torna a oferta de estacionamento mais importante que a distância a percorrer (GRAY, 2011 p.144). O cinema, de certo modo, passa a ser a principal atividade desenvolvida na edificação. Trata-se de uma recuperação do cinema como atividade rentável e atrativa de público, remontando às primeiras edificações construídas para esse fim.

Os multiplexes, tanto os que são parte de centros comerciais quanto os que são edifícios isolados, têm em comum sua administração por cadeias de exibição. Esse último tipo, no Brasil, ainda tem pouca expressão e está limitado aos grandes centros com maior oferta de público, ou seja, as cidades de interior ainda estão desprovidas dessa opção de entretenimento.

Chegamos a um ponto em que a exibição cinematográfica vincula-se fortemente à ideia de espetáculo. É curioso retomar essa interpretação, que tanto identifica os anos de apogeu da atividade e que agora, em um contexto muito diferente do anterior, começa a fazer sentido novamente. O espetáculo de agora, no entanto, é um complexo sistema alimentado por lançamentos impactantes, inovações tecnológicas e espaços com menos identidade arquitetônica mas repletos de ofertas de diversão e distração para o público. O espetáculo não começa mais na calçada, mas ele também não morre no último andar de algum centro comercial.

Neste capítulo, dividido em três subcapítulos, trata-se de modo específico sobre a arquitetura dos tipos cinema de calçada isolado, cinema de calçada vinculado a edificação em altura e cinema no interior de edificações comerciais.

Cada subcapítulo apresenta um tipo arquitetônico específico. Parte-se de breve contextualização arquitetônica e, em seguida, são apresentados exemplares nacionais que serviram de referência para a produção arquitetônica de cada época correspondente, justificando e ilustrando o tipo arquitetônico em questão. Trata-se de uma complementação da análise realizada, uma vez que, para a compreensão do tipo, faz-se necessário o estudo do conjunto. Finalizando a exposição de cada tipo, a análise arquitetônica das edificações de Santa Maria localiza-as dentro do universo da tipologia, ao mesmo tempo em que identifica suas peculiaridades arquitetônicas. Este estudo é fundamentado nas questões teóricas pesquisadas e utiliza os projetos arquitetônicos e registros fotográficos como fonte de informações para seu desenvolvimento. Como encerramento do capítulo, apresenta-se um apanhado das características definidoras do tipo arquitetônico, ilustrado com um modelo em três dimensões, criado a partir dos projetos de edifícios de cinema de Santa Maria.

Cabe salientar que, por disponibilidade de material e caráter arquitetônico, o subcapítulo destinado ao tipo cinema no interior de edificações comerciais é organizado de modo distinto dos anteriores, focado em apresentação de imagens de exemplares. Os estudos em planta ficam limitados aos cinemas de Santa Maria, uma vez que as definições das relações externas variam de um espaço comercial para outro, mantendo-se constante, no entanto, as possibilidades de organização interna das salas de projeção. O tipo arquitetônico cinema como edificação comercial, ainda com pouca expressão dentro do universo arquitetônico, não apresentando exemplos no estado do Rio Grande do Sul, foi excluído desta análise.

Os exemplares apresentados foram selecionados seguindo critérios de relevância histórica e arquitetônica, ou seja, pelo impacto e influência que tiveram na concepção arquitetônica da época. Dos projetos identificados como importantes dentro do recorte estudado, a disponibilidade de material gráfico e fotográfico também foi determinante para a inclusão do exemplo neste trabalho.

3.1 CINEMA DE CALÇADA ISOLADO

Tipo arquitetônico que inaugura a categoria edifício de cinemas, o cinema de calçada isolado tem sua origem derivada de outros tipos arquitetônicos voltados para espetáculos ou concentração de público, como teatros e igrejas. Das primeiras salas surgidas ainda nos primeiros anos do século XX até a década de 1930, aproximadamente, figura como principal solução arquitetônica para o então recente modelo de entretenimento.

Entre a metade da década de 1910 até o fim da década de 1920, são inaugurados novos cinemas, que se tornam cada vez mais luxuosos e impactantes dentro do contexto urbano. A maioria deles, nesta fase, ainda está concentrada no centro ou nas avenidas adjacentes. “Ao final dos anos 20, Porto Alegre contava com mais de 30 salas, e o cinema havia se tornado a principal diversão das famílias da época, superando o teatro. A década marcaria o início da 'era de ouro' dos cinemas de calçada.” (ZANELLA, 2006 p.28)

Conforme avança a década de 1920, investimentos comerciais nos bairros da capital se intensificam. O cinema também segue esse fluxo, uma vez que a oferta de atividades e de consumo “seguia a linha dos bondes (Navegantes e São Geraldo), além dos bairros próximos (Glória e Tristeza), cobrindo uma maior área geográfica e fazendo crescer o número de espectadores.” (ZANELLA, 2006 p.27)

Nas outras capitais do país, tomando os exemplos de São Paulo e Rio de Janeiro, a presença dos edifícios de cinema nos bairros também é marcante, muitas vezes, até mais expressiva que no próprio centro urbano.

Apesar de as áreas centrais conformarem cinelândias na maioria das capitais, a qualidade arquitetônica e os investimentos realizados nos cinemas de bairro são muito próximos aos destinados a essas zonas.

Para as análises que são apresentadas a seguir, foram selecionados exemplares localizados nos centros e nos bairros. Também foram escolhidos prédios de épocas distintas, uma vez que esse tipo arquitetônico sofreu diferentes influências estilísticas ao longo dos anos, alterando alguns de seus aspectos arquitetônicos.

Dos cinemas de Porto Alegre, o Cine-Theatro Guarany, inaugurado em 1913, representa o tipo na sua formação mais embrionária. Os cinemas Thalia (1944), América (1947), Ritz (1948) e Marrocos (1953) são manifestações da fase mais consolidada do tipo, conformando um conjunto relevante para a cidade.

De São Paulo, é apresentado o Cinema Universo, projeto de Rino Levi de 1936, pela sua importância em estudos arquitetônicos em prol da qualidade das salas destinadas ao uso como espaço de fruição cinematográfica.

Fora da organização cronológica, os cinemas de Santa Maria, Cine-theatro Coliseu, Cine-Theatro Independência e Cine Imperial, que representam este tipo, são apresentados em seguida. Após breve histórico de cada prédio, é desenvolvida a análise arquitetônica propriamente dita.

3.1.1 CINE-THEATRO GUARANY– PORTO ALEGRE

Cine-Theatro Guarany, localizado na atual Rua dos Andradas 1409, na cidade de Porto Alegre, projetado pelo arquiteto Theo Wiederspahn, inaugura em novembro de 1913. (SILVEIRA NETO, 2001 p.97)



Figura 13 - Fachada Cine-Theatro Guarany
Fonte: salasdecinemadeportoalegre.blogspot.com.br

Trata-se do segundo cine-teatro da capital do Rio Grande do Sul. Possui capacidade para 958 pessoas divididas entre a plateia no nível do acesso, o balcão no segundo nível e a geral no terceiro e último nível do ambiente. Essa organização é retirada de referenciais arquitetônicos de edifícios de espetáculos ao vivo, como o Scala de Milão (GASTAL, 1999 p.33). Como o próprio nome já indica, possui palco no seu interior e área técnica de apoio para seu funcionamento, como camarins e coxias.

A edificação é simétrica, o acesso centralizado acontece pelo nível do passeio e leva à sala de espera. Esse ambiente está posicionado de modo a permitir que os usuários acessem tanto a plateia, quanto os demais níveis do prédio. A circulação vertical se dá através de dois conjuntos de escadas localizados simetricamente nas extremidades da sala de espera.

Dois detalhes particulares desse edifício, percebidos pela análise das plantas baixas, são a existência de uma sala de espera no segundo pavimento destinada aos usuários desse nível e o posicionamento da cabine de projeção. A cabine de projeção fica descentralizada em relação à tela de projeção, deslocada para a esquerda. Isto ocorre pois o centro é ocupado por uma escada que liga o balcão à geral.

Sobre a identidade figurativa da edificação, é muito presente a influência de salas dos grandes centros internacionais e nacionais, de modo a construir uma atmosfera apropriada para o novo espetáculo oferecido. “A fachada eclética mistura elementos neoclássicos, como os frisos nas colunas, e barrocos, como as terminações superiores curvas das janelas do pavimento térreo e o frontão circular.” (SILVEIRA NETO, 2001 p.97)

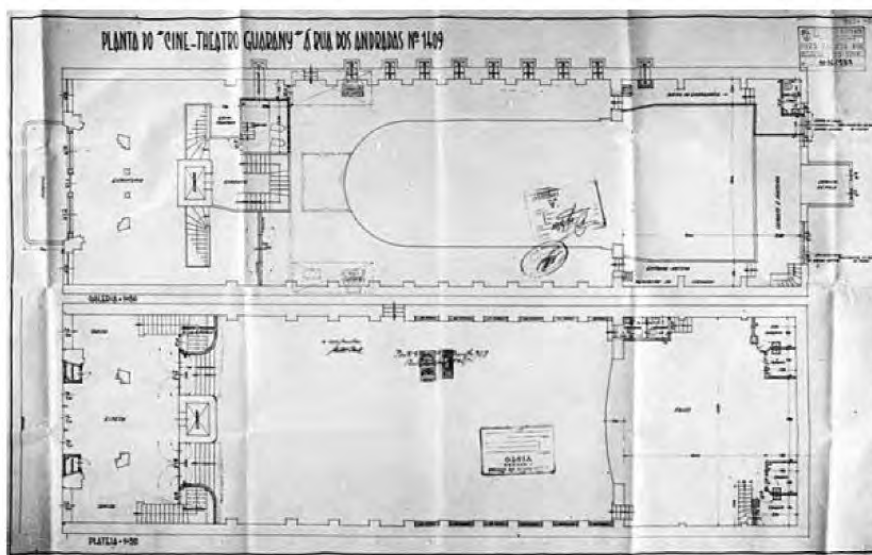


Figura 14 - Cortes Cine-Theatro Guarany
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

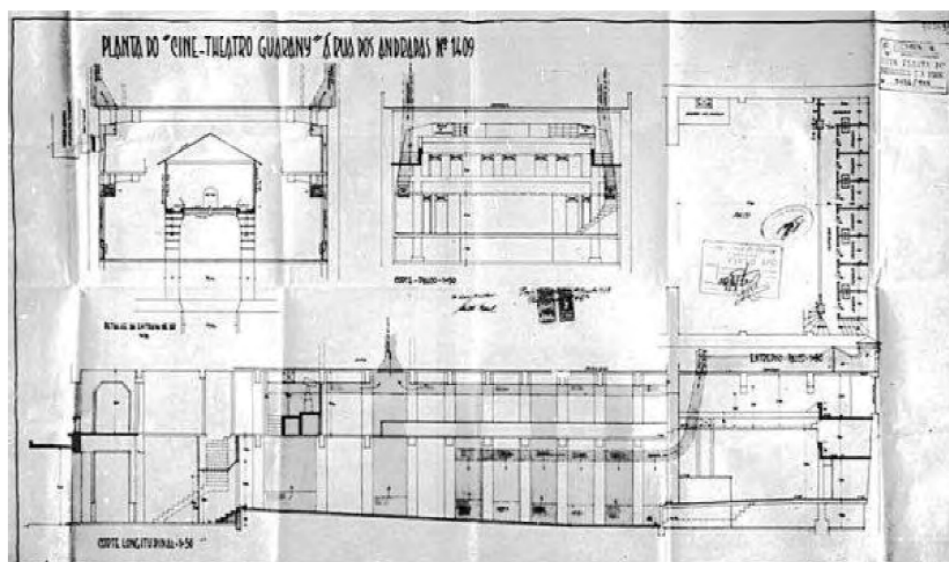


Figura 16 - Cortes Cine-Theatro Guarany
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

3.1.2 CINE UNIVERSO – SÃO PAULO

O Cine Universo, localizado na Avenida Celso Garcia, no bairro paulista do Brás, é projetado pelo arquiteto Rino Levi em 1936 e inaugura em 1939. Esse bairro, na época, era caracteristicamente populoso e ocupado por operários, o que resultava na necessidade de uma sala de grandes proporções para atender a demanda local. (TAMANINI, 2011)

O edifício é um volume único, demarcado visualmente por uma marquise e por uma grande placa vertical, perpendicular à fachada, com o nome do cinema. Inicialmente, o auditório teria 5.500 lugares, mas por restrições do Código Municipal de Obras de São Paulo, a lotação da sala é definida em 4.324 lugares. Esse controle dos órgãos públicos sobre as salas de espetáculos passa a ser maior em todo o país após uma tragédia no Cine Oberdan, em 1938. Na ocasião, resultado de um tumulto gerado por um alarme falso de incêndio partido de alguém da plateia, 31 pessoas morreram, na maioria delas crianças e adolescentes. (TAMANINI, 2011 p.51)



Figura 17 - Fachada Cine Universo
Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com

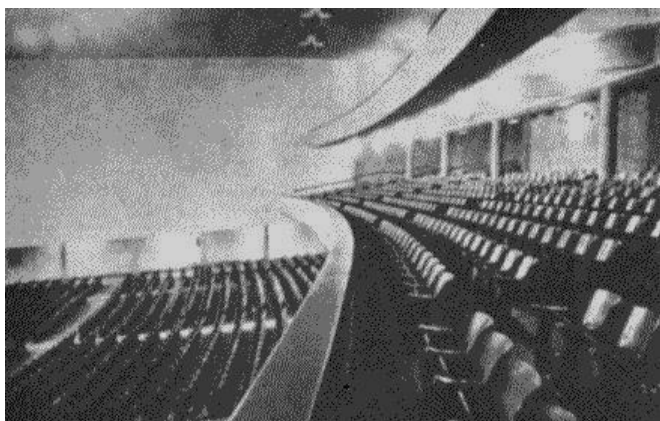


Figura 18 - Interior sala Cine Universo
Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com

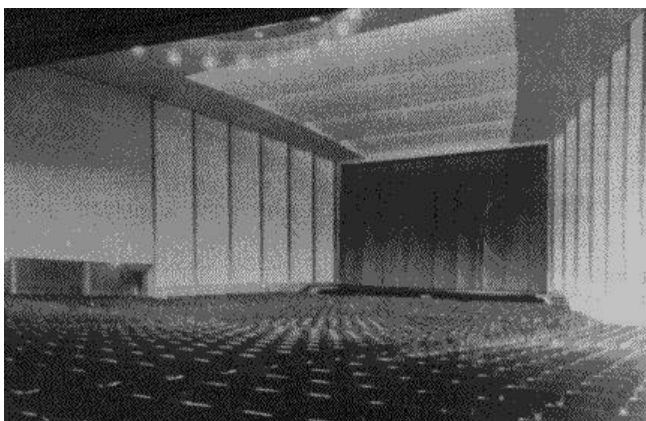


Figura 20 - Interior da sala do Cine Universo
Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com



Figura 19 - Clarabóia Cine Universo
Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com

Levi aplica nesse projeto os mesmos critérios técnicos que utilizou na sala do UFA Palace anos antes, garantindo visibilidade adequada, acústica uniforme e conforto ambiental com sistemas de ventilação e iluminação. No Cine Universo um detalhe que funciona como solução para a ventilação do ambiente em dias quentes também serve como atrativo visual: uma claraboia no centro da sala de projeção com sistema de abertura mecânico. (SIMÕES, 1990 p.45)

O projeto de ventilação, baseado num fator determinante, o econômico, apresenta um sistema que só prevê insuflamento de ar. A exaustão é feita livremente por aberturas distribuídas em várias posições da sala e a renovação do ar através do forro móvel localizado no centro da sala. (TAMANINI, 2011 p.51)

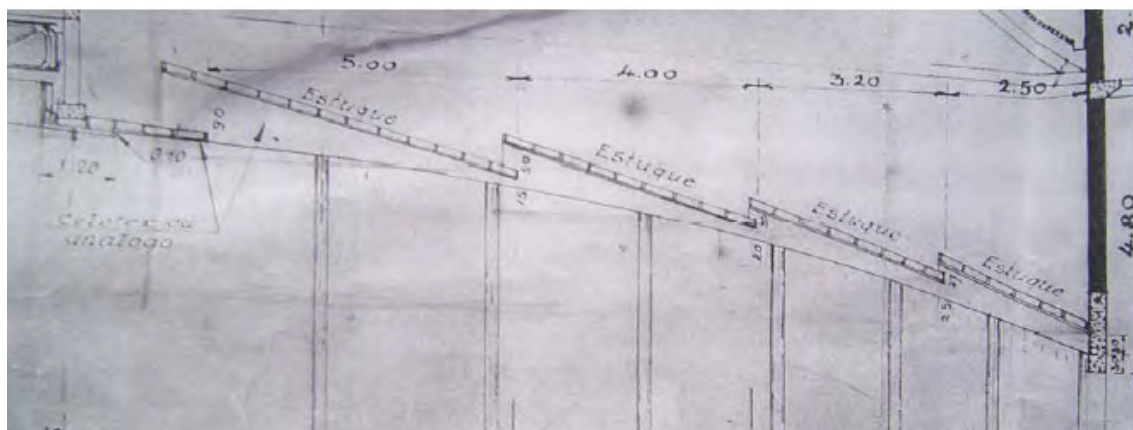


Figura 21 - Detalhe do forro Cine Universo Fonte: TAMANINI, 2011

3.1.3 CINEMA THALIA – PORTO ALEGRE

Edifício existente desde o ano de 1917, na atual Avenida Franklin Roosevelt, sob o nome de Cine-Teatro Riviera, é submetido, em 1944, a uma reforma que tem projeto e execução desenvolvidos pelo arquiteto João Antônio Monteiro Neto (PEREIRA, 2013 p. 252). Segundo projeto do arquiteto, o Cine Thalia, como passa a ser chamado depois da intervenção, segue o padrão do tipo arquitetônico, com sala única de projeção e lotação de 1.554 lugares, divididos entre 1.118 na plateia e 366 na galeria. (NETO, 2001 p. 195)

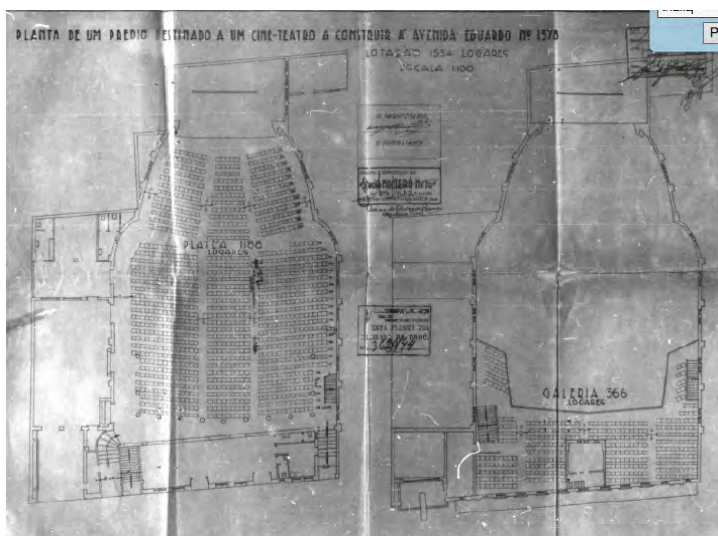


Figura 22 - Plantas Baixas Cine Thalia
Fonte: PEREIRA, 2013

A reforma na fachada é profunda, eliminam-se os elementos arquitetônicos neoclássicos existentes, esquadrias retangulares no segundo pavimento, balcão externo projetado sobre o passeio e elementos decorativos, para dar lugar a uma fachada caracteristicamente *Art Déco*. A nova fachada apresenta marquise linear demarcando o acesso, planos verticais em diferentes níveis criando movimento e fenestrações circulares moduladas no segundo pavimento.



Figura 23 - Fachada Cine-Theatro Riviera
Fonte: pratti.com.br



Figura 24 - Fachada Cine Thalia
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

Volumetricamente, observando o corte, é possível inferir que o edifício possui três faixas distintas: a primeira, com altura correspondente a dois pavimentos, abriga o acesso, bilheteria e sala de espera; a segunda é a sala de exibição propriamente dita que possui pé-direito livre interno próximo a dois pavimentos mas, devido à cobertura ser executada em duas águas, a altura final do volume praticamente duplica; e, por fim, a faixa sobre o palco que, neste caso é de menor altura que o volume central. Essa última colocação, sobre a altura do volume sobre o palco, é uma particularidade da sala, visto que a maioria dos edifícios desse tipo possuem o volume sobre o palco mais destacado, de modo a permitir instalações de equipamentos e dar suporte a apresentações teatrais.

Observando as diferenças nos elementos de fachada e a disposição da sala em planta, pode-se entender o fluxo e os encaminhamentos que o arquiteto propõe para este grande salão. O acesso principal se dá por um átrio junto a rua, de dimensões pequenas se comparado ao tamanho da platéia. Essa desproporção era comum em salas de cinema da época pois em geral, não havia grande acumulação na espera pela sessão. Numa sala lateral se localiza o salão de saída, momento de maior concentração de pessoas, que liga diretamente à rua sem passar pelo átrio. O acesso a galeria (ou mezanino) se dá por uma escada na lateral oposta a esta entrada. A saída das seções é feita diretamente para a calçada por duas escadas com maior largura que dispersam o público da platéia e por outra escada que faz a ligação da galeria também diretamente com a rua. (PEREIRA, 2013 p. 252)

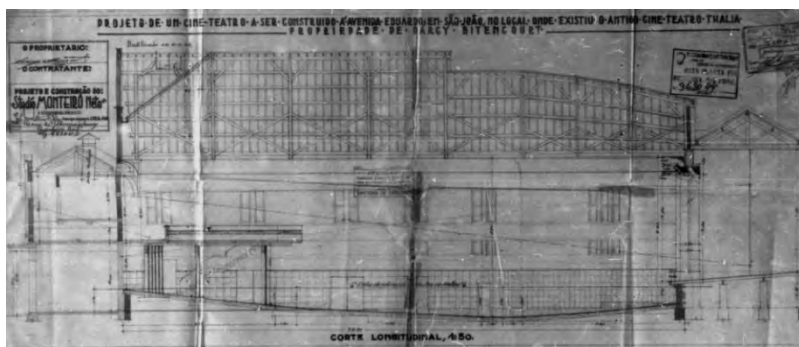


Figura 25 - Corte Transversal
Cine Thalia
Fonte: PEREIRA, 2013

3.1.4 CINEMA AMÉRICA – PORTO ALEGRE

O Cinema América é um edifício de cinema de calçada isolado, construído no estilo *Art Déco*, inaugurado em julho de 1947 no bairro Floresta, em Porto Alegre. Ocupa quase toda a área superficial do lote de vinte e três metros de testada por quarenta e três metros de profundidade em que está inserido, salvo por afastamentos laterais existentes na porção ocupada pelo palco. (SILVEIRA NETO, 2001 p.203)

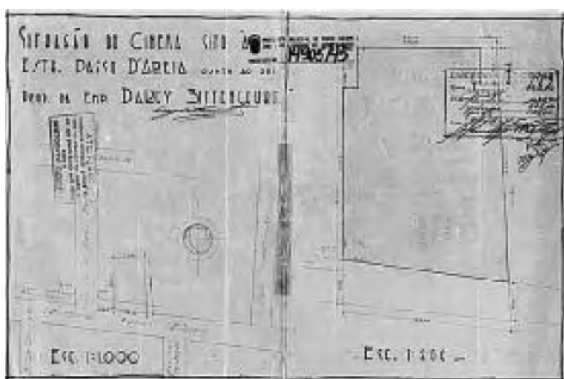


Figura 26 - Plantas de situação e localização
Cinema América
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

Essa descrição de ocupação do terreno, sem possuir uma planta completa da edificação para avaliação, pode levar a uma interpretação de que não existem saídas de emergência a partir da sala de projeção. No entanto, ao observar a fachada da edificação, é possível identificar a presença de portas nas duas extremidades, em volumes de pé-direito simples. Na prancha da fachada existem recortes de planta baixa da porção junto ao passeio que indicam a existência de corredores e indicações de saída nas extremidades. Como a planta de localização indica a ocupação acima descrita, deduz-se que as saídas de emergência laterais são cobertas.

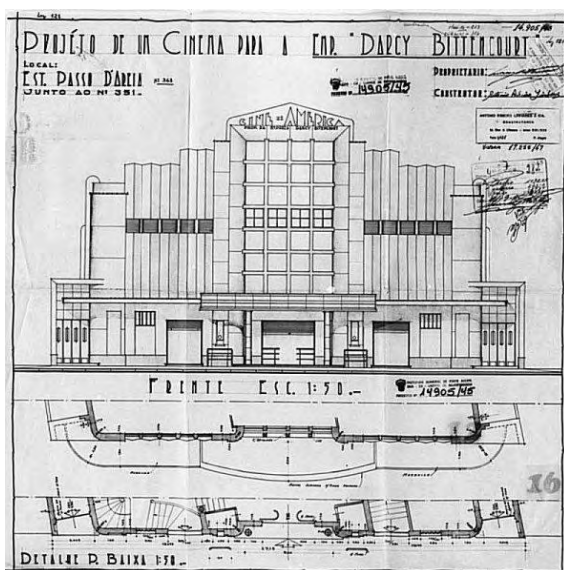


Figura 27 - Fachada e plantas setoriais
Cinema América
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

Pelos cortes também é possível perceber que o volume da edificação é recuado dentro do lote, a partir da altura de aproximadamente um pavimento. Essa solução permite a existência de fenestrações no interior da sala de projeção, que são essenciais para resolver as necessidades de ventilação dos ambientes. No projeto, no Corte CD, as fenestrações estão em vista frontal, enquanto no Corte AB, elas aparecem em corte.

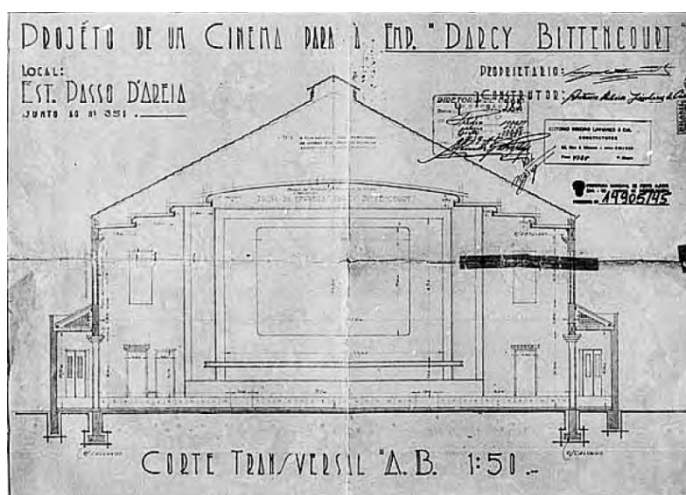


Figura 28 - Corte AB Cinema América Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

O Corte AB revela a tela da sala de projeção, o detalhe do forro de gesso escalonado e com acabamentos arredondados e a cobertura da edificação com lanternim central. Esses mesmos elementos também são indicados no corte CD, o qual permite apreender a extensão do lanternim. Esse desenho também revela que a platibanda da fachada frontal oculta a estrutura de cobertura, exceto pelo volume que se localiza sobre o palco, destinado à área técnica.

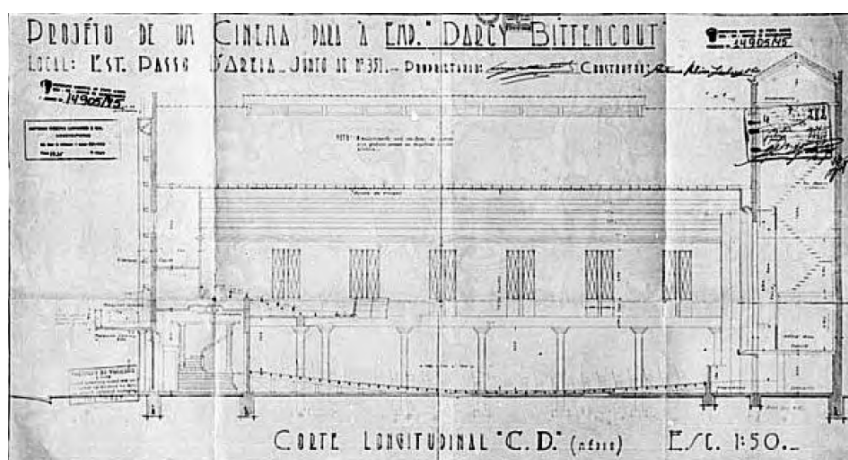


Figura 29 - Corte CD Cinema América Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

O Corte CD ainda indica uma solução de plateia com inclinação central, que melhorava a visualização de quem ocupasse os lugares próximos à tela. Internamente, a sala de espera ocupa a porção frontal ligada diretamente ao passeio e possui pé-direito simples, uma vez que está localizada sob o balcão da sala de projeção e da cabine de projeção.

Com o Corte EF identifica-se a existência de camarins nas duas laterais do palco e esclarece a altura livre sobre o palco para instalação da tela de projeção, cenários e iluminação.

A fachada do Cinema América apresenta características icônicas do movimento Art Déco, tais como simetria especular, verticalidade de planos e escalonamento as formas em direção ao ponto mais alto no centro da fachada. Situado em meio de quarteirão, a fachada simula um *skyline* urbano, semelhante àquela do cinema Broadway em São Paulo. Horizontalmente a fachada é dividida em duas partes, onde se identifica o pavimento térreo predominantemente horizontal, protegido por uma marquise e o corpo superior da edificação, onde predominam painéis verticais opacos. O acesso à sala é feito por uma porta central, emoldurada por duas bilheterias abertas para o passeio público. Ao lado das bilheterias, duas portas de saída das sessões. Nas extremidades duas outras portas, provavelmente também para escoamento do público após as sessões. Verticalmente um grande plano encimado por um frontão alinha-se com a porta principal, as bilheterias e a marquise central. Este painel apresenta o nome do cinema, da mesma maneira que a porção central da marquise provavelmente também tenha servido para aposição de letreiros com o título do filme e as estrelas. (SILVEIRA NETO, 2001 p. 207)

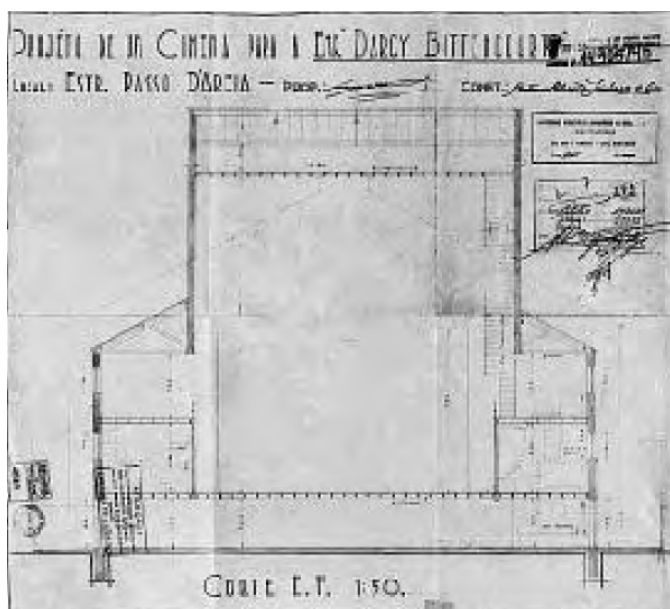


Figura 30 - Corte EF Cinema América Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

3.1.5 CINEMA RITZ – PORTO ALEGRE

O Cinema Ritz, localizado na Avenida Protásio Alves, em Porto Alegre, “no fim da linha do bonde Petrópolis” (GASTAL, 1999 p.79) é inaugurado em setembro de 1948 e torna-se um dos mais proeminentes cinemas de bairro da capital gaúcha. O edifício “foi construído sobre um terreno retangular de aproximadamente vinte e cinco metros de frente por trinta e cinco metros de profundidade” (NETO, 2001 p.210). A sala de exibição única, como era comum ao tipo, possui plateia e mezanino, com lotação de 1.300 lugares (GASTAL, 1999 p.79). No ano de seu fechamento (1993), porém, a sala conta com 996 lugares, influência das necessidades de adaptação ao mercado e ao reduzido fluxo de espectadores. (ZANELLA, 2006 p.158)



Figura 31 - Fachada Cinema Ritz
Fonte: ronaldofotografia.blogspot.com.br

A organização em planta segue a mesma lógica encontrada nos cinemas de calçadas isolados, ou seja, acesso, sala de espera e bilheteria na porção frontal, que possuem pé-direito simples por estarem localizados abaixo do balcão ou da cabine de projeção. Uma novidade que o Ritz oferece é a *bomboniére*, que ocupa o centro da sala de espera (SILVEIRA NETO, 2001 p.210). Desta sala, o acesso à plateia é realizado através de escadas, devido a existência de desnível interno para resolver a aprimorar questões de visibilidade.

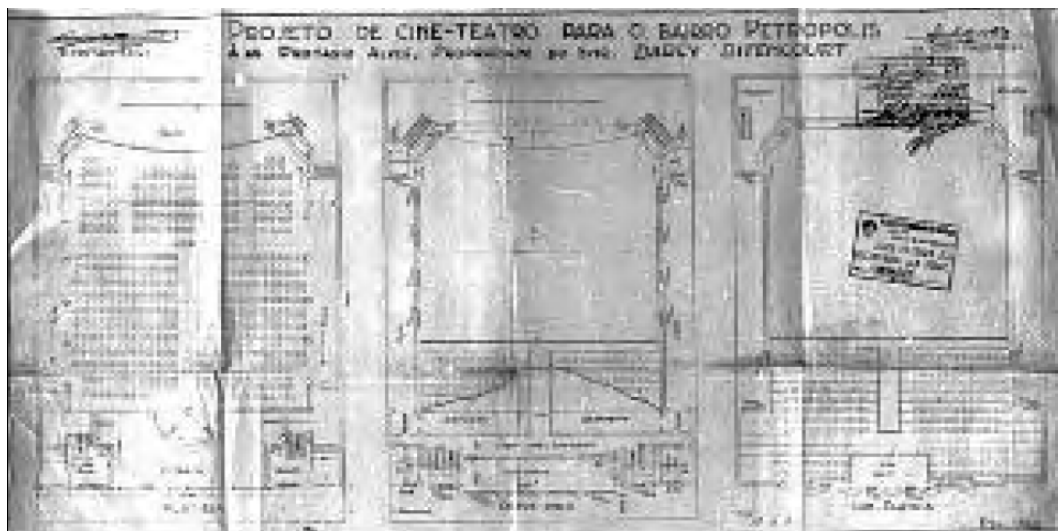


Figura 32 - Plantas baixas Cine Ritz Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

A aplicação de diferença de nível entre as filas de poltronas também se repete na conformação do mezanino localizado sobre o fundo plateia, pelas mesmas questões de conforto visual. O auditório volta-se para a tela e para o palco, que é parte da estrutura necessária para apresentações teatrais. Os espaços são sempre simétricos no interior do prédio, e que esta relação é refletida na composição da fachada.

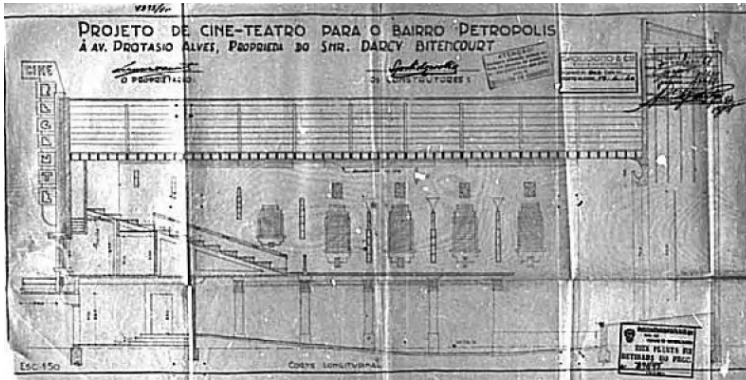


Figura 33 - Corte Longitudinal Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

Volumetricamente, é percebido como um bloco único. Apresenta fachada que ocupa toda a largura do lote apesar do volume da plateia ser recuado das divisas permitindo a existências de esquadrias nas paredes laterais e de saídas de emergência direto para o passeio. O telhado duas águas no sentido longitudinal do lote é totalmente ocultado pela platibanda, a não ser pelo volume sobre o palco que é de maior altura para permitir instalações técnicas de apresentações teatrais.

Reflexo da organização dos espaços em planta, a fachada é simétrica. Suas composição e ornamentação são caracteristicamente *Art Déco*, ou seja, apresenta simetria a partir de um eixo central, hierarquização de acessos (alturas, elementos de demarcação e posicionamento), verticalidade e uso de frisos ritmados e composições geométricas abstratas, por exemplo.

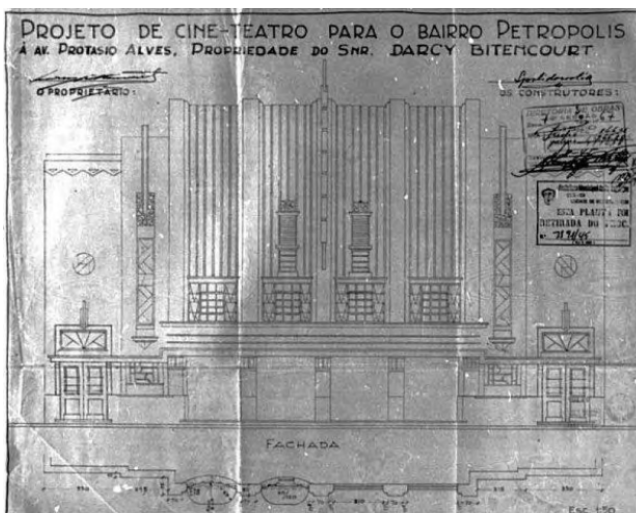


Figura 34 - Fachada Cinema Ritz
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

3.1.6 CINE MARROCOS – PORTO ALEGRE

O Cine Marrocos é inaugurado em setembro de 1953, na Avenida Getúlio Vargas, em Porto Alegre. “A sala estava implantada num terreno de 22,70 m de frente por 51,10 m de profundidade, acrescido de faixa lateral de 18,50m por 5,00m, utilizado como saída emergência” (NETO, 2001 p.219). Possui somente uma sala de exibição com lotação de 1.300 usuários, todos distribuídos na plateia uma vez que o cinema não é equipado com mezanino ou balcões, o que é um sinal de mudança na conformação dos cinemas. Apesar disso, ainda possui palco para apresentações ao vivo.



Figura 35 - Fachada Cine Marrocos
Fonte: cinemasdeportoalegre.blogspot.com.br

A peculiaridade da edificação é a estrutura de cobertura da sala de projeção, formada por arcos de concreto armado. O volume não é encoberto externamente por platibanda frontal, o que torna a cobertura uma parte da identidade visual da edificação. O forro da sala de projeção acompanha a forma abobadada da cobertura e, segundo as imagens internas, é disposto entre a estrutura de concreto. A iluminação é modulada exatamente sobre os arcos que ficam aparentes, o que confere destaque para a composição, fortalece a amplitude do ambiente e ainda insinua uma relação visual com os cinemas a céu aberto.



Figura 37 - Interior Cine Marrocos
Fonte: ronaldofotografia.blogspot.com.br



Figura 36 - Interior Cine Marrocos
Fonte: cinemasdeportoalegre.blogspot.com.br

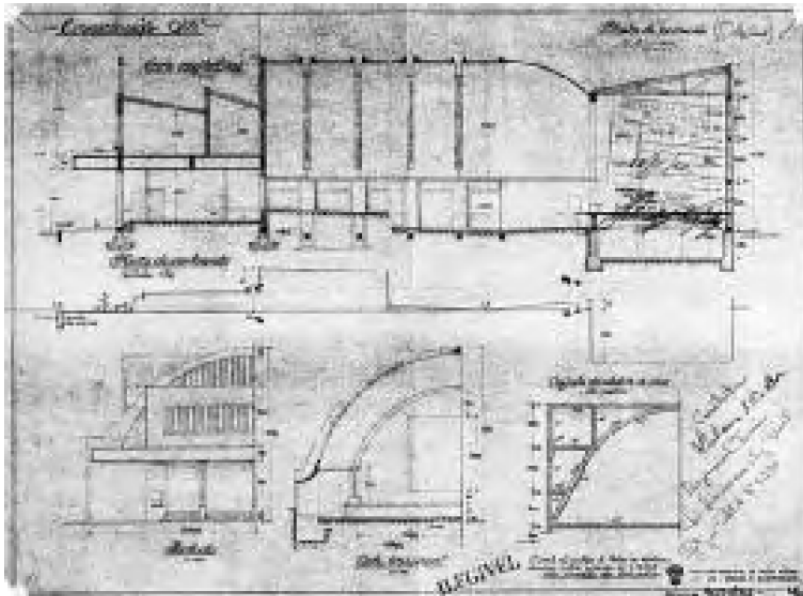


Figura 38 - Corte transversal Cine Marrocos
Fonte: NETO, 2001

A fachada é resultado de uma composição entre volumes prismáticos na porção junto ao passeio com o volume parabólico recuado da sala de projeções. A marquise retangular ocupa toda a extensão da fachada e é sustentada por pilotis de seção redonda. A porção sobre a sala de espera e bilheteria possui uma testada retangular, com janela em fita, situada logo à frente do volume da sala de projeções.

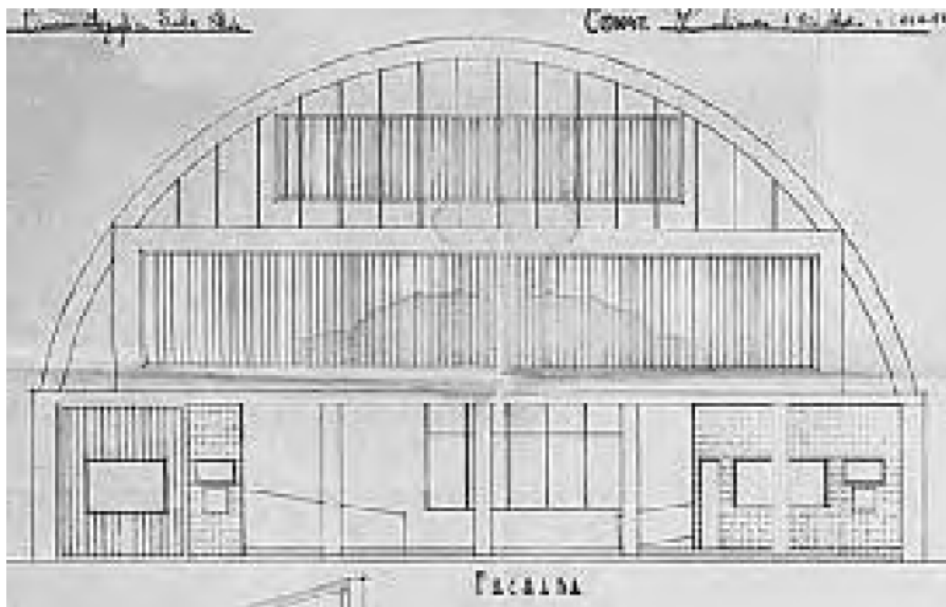


Figura 39 - Fachada Cine Marrocos Fonte: SILVEIRA NETO, 2011

3.1.7 CINE-THEATRO COLISEU SANTA-MARIENSE – SANTA MARIA

Durante a década de 1910, a oferta de espaços para espectação cinematográfica em Santa Maria é inferior à demanda de entretenimento coletivo da época. Em 1911, a população passa a usufruir de sua primeira edificação destinada à espectação cinematográfica, o Cine-Theatro Coliseu Santa-mariense.

Edificação projetada e executada por Primo Mussoi (MARCHIORI, 1997, p.214) é construída em madeira com cobertura de telhas metálicas. Sua fachada é ornamentada por florões e recortes realizados nas peças de madeira. A plateia tem capacidade para acomodar 1.300 pessoas e, além de exibições cinematográficas, o auditório é utilizado para apresentações musicais e teatrais nas suas dependências, modelo de negócio e prática cultural bastante comum nesta época. “O Teatro Coliseu, possuindo boas acomodações, excelente acústica e camarins confortáveis, passou a ser o preferido pelas companhias e acabou fazendo sombra ao Theatro Treze de Maio.” (RECHIA, 1999. p.163)



Figura 40 - Cine-Theatro Coliseu
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

O impacto do Cine-Theatro Coliseu sobre as atividades do Theatro Treze de Maio influencia o encerramento das atividades teatrais nesse espaço, sendo que, a partir de 1913, a edificação torna-se sede do jornal Diário do Interior até o ano de 1938. O Cine-Theatro Coliseu mantém-se como maior espaço para exibições cinematográficas e atividades teatrais até o ano de 1922, quando, na Praça Saldanha Marinho, marco do centro da cidade, ao lado do prédio do Theatro Treze de Maio, é inaugurado o segundo cinema do município, o Cine-Theatro Independência.



Figura 41 - Vista Aérea Praça Saldanha Marinho e Rua Doutor Bozano.
Na imagem os edifícios do Theatro Treze de Maio (1), Cine-Theatro Independência (2) e Cine-Theatro Coliseu (3)
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 42 - Plateia Cine-Theatro Coliseu
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 43 - Palco Cine-Theatro Coliseu
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

3.1.8 CINE-THEATRO INDEPENDÊNCIA – SANTA MARIA

Inaugurado em 15 de agosto de 1922, o Cine-Theatro Independência, de propriedade de Joaquim Corrêa Pinto, projetado pelo arquiteto Theodor Wiederspahn (SCHILLING, 2005 p.93) homenageia as comemorações do Centenário da Independência do Brasil com o seu nome.



Figura 44 - Cine-Theatro Independência, década 1920
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

No anúncio de sua inauguração, publicado repetidamente no Jornal A Razão na semana de abertura, é destaque a lotação de 2.000 pessoas e algumas características do prédio: “construção total de material e amplamente ventilado, com saídas francas”, “cabine completamente isolada e revestida de material incombustível” e, em destaque, “livre completamente de incêndio”. (A RAZÃO, 1922)

Segundo descrição do jornal O Diário do Interior do dia 16 de agosto de 1922, o cinema, edificado inteiramente em alvenaria, possui uma sala de espera ampla e mobiliada, sendo sua sala de exibição descrita como bem iluminada, espaçosa e ventilada. Ainda nessa matéria, consta a informação de que a lotação da casa foi excedida na solenidade de abertura, que contou com apresentação da banda de música do 7º Regimento de Infantaria em frente ao prédio e com a exibição do filme “O direito a mentir”, com a atriz Dolores Cassinelli. (SILVA, 2013 p.39)



Figura 45 - Foto de anúncio de inauguração veiculado no Jornal A Razão, 1922
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria

Ocupando lugar nobre na conformação urbanística de Santa Maria, o cinema é ponto focal de quem vem da Rua Doutor Bozano e da Avenida Rio Branco, atravessando a praça central da cidade. A edificação causa impacto pela imponência e por sua fachada de influência *Art Nouveau* na qual “janelas e portas eram ostentadas em dois andares, além de inúmeros elementos decorativos em relevo com linhas curvas e sensíveis. O telhado possuía, no centro, altura maior, com letreiro e frisos.” (FOLETTTO, 2008 p.75 apud SILVA, 2013)

Ao longo dos anos, o Cine-Theatro Independência é reformado a fim de acompanhar as novas demandas tecnológicas e de espaço físico exigidas pelo mercado. Uma reforma marcante acontece em 1938, estimulada pelo sucesso do concorrente Cine-Theatro Imperial, empreendimento novo que estava dando ênfase às atividades teatrais, abrigando a Escola de Teatro Leopoldo Fróes. Segundo publicações, nesta intervenção no prédio:

A “caixa do teatro” passa por grandes melhoramentos, [...] Foram, também, construídos 15 camarins, para as primeiras atrizes, atores, coristas, etc, com luz, instalação sanitária e o máximo conforto. A entrada dos artistas foi modificada, de maneira que para atingir os camarins não terão que passar pela platéia. (A RAZÃO, 1938 p.4)

Em 1946, o Cine-Theatro Independência é comprado pela empresa Cinemas Cupello S/A, a qual, posteriormente, também compra o Cine Teatro Imperial e inicia construção do Cine Glória, inaugurado em 1959, no mesmo lote onde havia funcionado o Cine-Theatro Coliseu até a década de 1940. (SILVA, 2013 p.48)

Em 1956, com a mesma empresa sendo proprietária das edificações destinadas a exibição cinematográfica e apresentações artísticas da cidade, não existe

mais preocupação em estabelecer concorrência entre elas. Sendo assim, o Cine-Theatro Independência passa por uma profunda reforma com foco em torná-lo exclusivo para a atividade de cinema, enquanto o Cine Teatro Imperial segue com as atividades teatrais na sua programação. Outra influência importante para a realização dessa reforma é a necessidade de se adequar às novas tecnologias de exibição, mantendo o público curioso e interessado em frequentá-lo. (SILVA, 2013 p.48)



Figura 46 - Fachada Cine Independência após reforma de 1956
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

No auditório concentram-se intervenções referentes a conforto como instalação de novo assoalho de madeira e substituição das poltronas. A melhoria da qualidade de projeção é buscada através da instalação de novo aparelho de som estereofônico e dos sistemas de projeção Cinemascope e Vitavision. No que se refere à especialização das atividades, tem o seu palco alterado, excluindo as artes dramáticas do rol de atrações mas ainda permitindo que espetáculos musicais ou cerimônias possam ser realizadas em frente à tela de projeção. (CÔRREA, 2000 p.30)

Houve, posso assegurar, a construção de um novo cinema. Dotaram a casa de espetáculos vizinha à redação, de todo o conforto e de todos os requisitos que a moderna técnica cinematográfica exige. *Jornal A Razão*, 23 de agosto de 1956. (PINHAL apud CARDOSO, 2008. p.5)

Externamente, a edificação tem sua fachada absolutamente alterada. A fachada original é demolida para dar lugar à uma fachada de influência modernista, desprovida de ornamentação e com volumetria elementar. O nome exibido, em relevo, com tipografia em voga também muda: Cine Independência.

A fachada era reta, tendo uma platibanda e uma marquise. No térreo, havia grandes portas envidraçadas, efeitos visuais que cobriam as janelas dos outros andares, assim como o letreiro, com o tipo de letra característico do ArtDéco. O interior teve o saguão reformado e se mostrava revestido de lambril de madeira. As escadas, assim como o piso, era de granitina em tonalidades esverdeadas. Os elementos

decorativos, como as cadeiras, buscavam estar em sintonia com o conforto necessário [...]. (FOLETTTO, 2008 p.75 apud SILVA, 2013)

A remodelação da fachada inicia um processo de confusão da identidade simbólica da edificação que, décadas depois, será utilizada como justificativa para outra descaracterização. Na época, a alteração da fachada causa comoção e os comentários encontrados são, em grande maioria, negativos. Após 34 anos, a população encontra um prédio estranho no local onde existia uma edificação de forte apelo simbólico e emocional para a cidade de Santa Maria.

Apesar desta ruptura arquitetônica, o Cine Independência segue fazendo parte das programações sociais da comunidade santa-mariense e, com o passar dos anos, a sua fixação como símbolo urbano para as novas gerações é natural e bem-sucedida.

Edificação de volume único em alvenaria, construída em lote retangular de dezenove metros de testada por quarenta e oito metros de fundo. Possui dezessete metros de frente e está afastada um metro e quarenta centímetros das duas divisas laterais. Construída a partir do alinhamento, ocupa quarenta e dois metros de comprimento do lote, resultando numa área de ocupação aproximada de 714m².

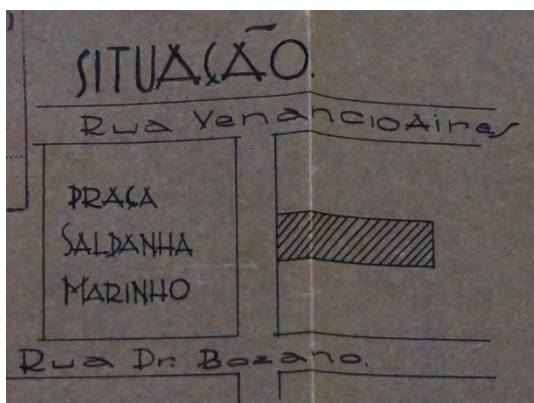


Figura 47 - Planta de Situação Cine-Theatro Independência
Fonte: Arquivo Municipal de Santa Maria, 1947

Segundo projeto arquitetônico disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria, a edificação possui telhado de quatro águas com telhas cerâmicas e estrutura de madeira, inclinação de 30%, o qual é ocultado frontalmente por uma platibanda que se relaciona com as inclinações da cobertura, sendo mais baixa nas extremidades e mais alta no centro.



Figura 48 - Cine-Theatro Independência, década de 1920
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

A fachada possui composição simétrica, com cinco faixas de aberturas em dois níveis, térreo e mezanino. O módulo central da edificação possui uma porta no térreo com largura de dois metros e quinze centímetros e altura de três metros. A partir do eixo central, existe um módulo com porta de largura um metro e trinta e cinco centímetros e outro módulo com janela de largura um metro e dez centímetros, rebatidos. No segundo pavimento, a modulação é demarcada por janelas de mesma largura das faixas do térreo e com altura de dois metros e no módulo central de dois metros e sessenta centímetros. Detalhe relevante, a hierarquização da fachada através da diferença da largura das aberturas, uma vez que os módulos aumentam quanto mais próximo ao eixo central da edificação, sobre o qual está posicionado o nome do cinema, em alto relevo aplicado na fachada.

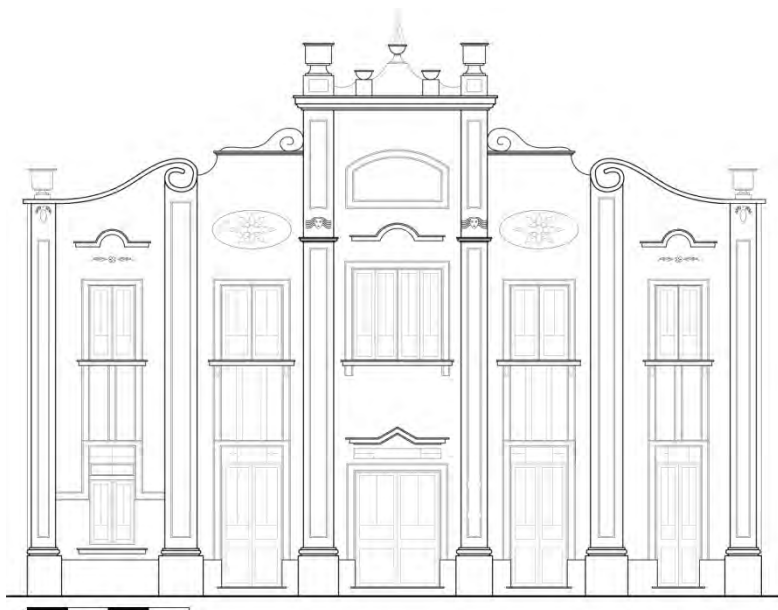


Figura 49 - Fachada Cine Independência
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

Seis colunas moduladas com o mesmo afastamento entre si, demarcam as extremidades da fachada principal e o intervalo entre as fenestrações. Possuem base de um metro de largura por um metro de altura, fuste de setenta e cinco centímetros de largura, projetando-se dez centímetros do plano da fachada. Sobre a base, três frisos horizontais demarcam o início do fuste, que possui um negativo central de trinta e cinco centímetros de largura. As colunas se prolongam até o limite da platibanda, que possui altura variável. Nas extremidades, as colunas possuem um coroamento retangular com uma aplicação em alto-relevo no centro, a altura aproximada é de nove metros e sessenta centímetros, sendo a composição finalizada por um ornamento acima da linha da platibanda. As colunas no próximo módulo, analisando das extremidades para o centro, prolongam-se até dez metros, culminando em um detalhe em espiral da platibanda. As colunas que demarcam o eixo central da fachada possuem um acabamento intermediário na altura de nove metros, também um bloco fechado com aplicação em alto-relevo, seguindo por mais quatro metros e quarenta centímetros, finalizando em dois ornamentos iguais aos das laterais, com um terceiro exatamente no eixo da composição.

Seguindo a ornamentação *Art Nouveau*, as fenestrações possuem molduras de alvenaria, de aproximadamente dez centímetros. No térreo, as aberturas possuem entablamentos retangulares, com alto-relevo no centro, enquanto que no segundo pavimento esses elementos possuem arcos. A fachada apresenta ornamentação em alto-relevo com guirlandas e motivos florais.



Figura 50 - Cine-Theatro Independência (à direita), Congresso Eucarístico de 1935
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 51 - Cine-Theatro Independência (ao fundo), Congresso Eucarístico 1935
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

O acesso ao *hall* se dá pelas três portas do pavimento térreo, sendo que, logo em frente à porta central temos a bilheteria em ilha circular, com aproximadamente dois metros de diâmetro e afastada um metro e meio do acesso. O hall é retangular, com dimensões aproximadas de 5 metros e cinco centímetros por dezesseis metros e cinquenta centímetros, com pé-direito de três metros e setenta e cinco centímetros. O acesso à sala de projeção é direto e acontece por porta central, com mesma largura da porta externa. O acesso ao mezanino e aos balcões acontece por escadas em L, com o primeiro lance de nove degraus posicionados nas laterais do ambiente. O nível do piso da sala de projeção é o mesmo do hall no acesso e desce com uma inclinação aproximada de 12% em direção à tela.

A sala de cinema, de dimensões internas aproximadas vinte e sete metros e trinta centímetros por dezesseis metros e cinquenta centímetros, com capacidade de dois mil lugares, divididos entre plateia, mezanino e balcão. A estrutura dos balcões e do mezanino são de madeira.

A plateia é dividida pelas faixas de circulação em três porções, uma central e duas laterais, o mezanino ao fundo dá acesso aos balcões laterais.

Na sala de projeção, as paredes laterais possuem aberturas para o exterior, tanto no nível do balcão, quanto no nível térreo. São dez fenestrações moduladas em cada plano, de aproximadamente um metro e vinte centímetros por dois metros cada, que permitem a circulação de ar e a iluminação natural do ambiente para outras atividades que não cinematográficas.



Figura 52 - Plateia original Cine-Theatro Independência
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

O palco de madeira ocupa o fundo da sala e possui profundidade de nove metros e largura visível de dez metros, altura de oito metros, sendo que as laterais são fechadas e servem como áreas de apoio para apresentações. A tela de projeção encontra-se sobre o palco, recuada três metros do seu início e possui superfície de seis metros e oitenta centímetros de largura por quatro metros de altura.

O forro é de madeira, sendo que, sobre os balcões, numa largura de três metros a partir das paredes laterais e nível de três metros e sessenta centímetros do nível de piso inferior do balcão, e no centro com uma largura de dez metros e cinquenta centímetros, nível quatro metros e trinta centímetros da mesma referência já citada, as faixas são planas. Vencendo o desnível entre elas, tem-se planos de madeira em segmento de arco.

As poltronas são anatômicas de madeira. As paredes laterais e o fechamento frontal do mezanino possuem ornamentação com molduras e frisos de madeira e o piso em desnível é de tabuas de madeira.

Segundo divulgação, em 1938, ocorreu uma reforma com ampliação do palco e construção de estruturas de apoio como camarins. No entanto, um projeto apresentado para a Prefeitura Municipal em 1947 não indica que essa ampliação tenha ocorrido para fora dos limites da edificação, sendo que a alteração divulgada aparece somente em reforma registrada na Prefeitura Municipal no ano de 1950. Apesar disso, a reforma descrita em 1938 no Jornal A Razão se aproxima muito da reforma final do ano de 1950, o que pode ser entendido como uma regularização posterior de alteração já existente, sendo o projeto de 1947 o registro arquitetônico mais próximo do edifício original que se tem.

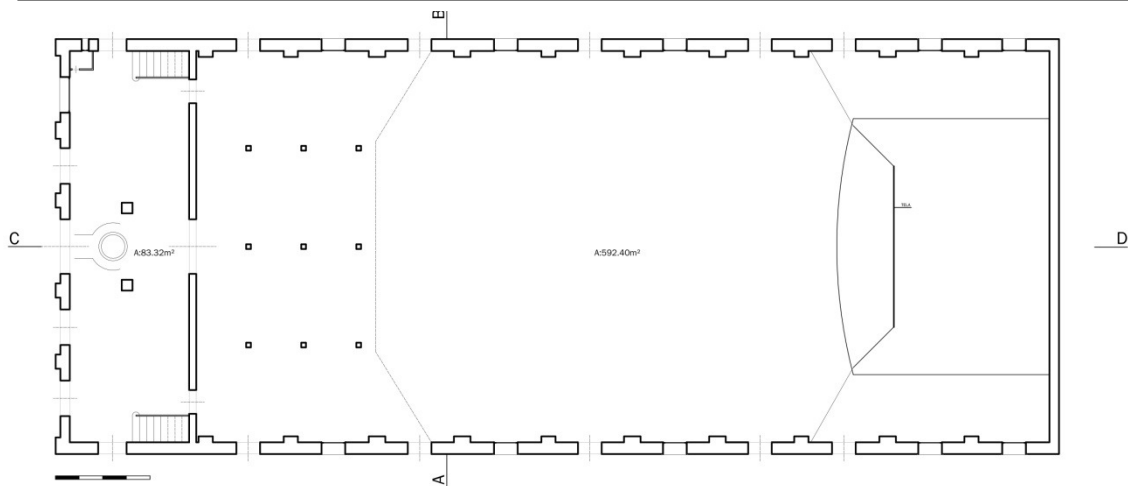


Figura 53 - Planta Baixa Pavimento Térreo, Reforma 1947
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

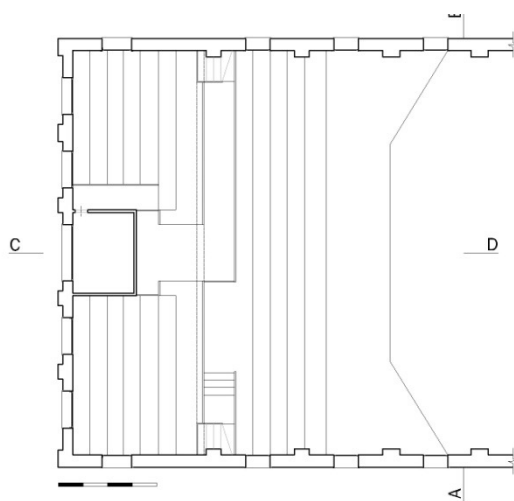


Figura 54 - Planta Baixa Mezanino, Cine Independência, Reforma 1947
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

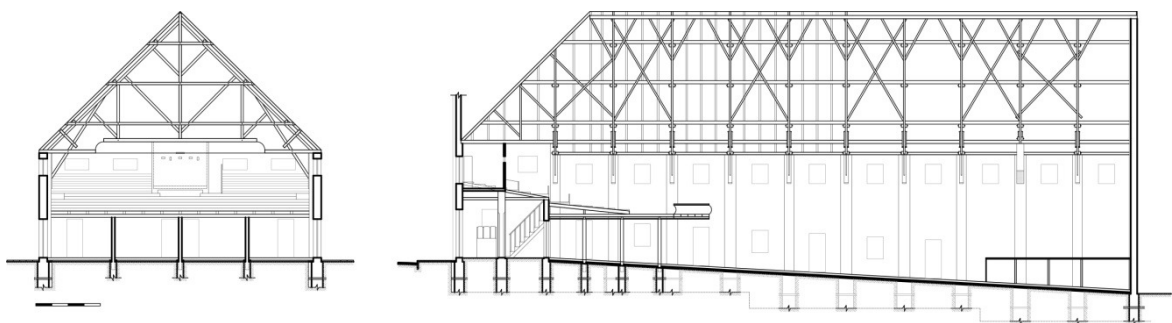


Figura 55 - Corte AB e Corte CD, Cine Independência, Reforma 1947
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

Na reforma de 1950, foi acrescentada marquise de concreto sobre as aberturas do pavimento térreo, a qual se projeta um metro e sessenta centímetros da fachada e possui acabamento das extremidades em arco, com raio de também um metro e sessenta centímetros, conforme pode ser verificado na fachada arquivada na prefeitura municipal.

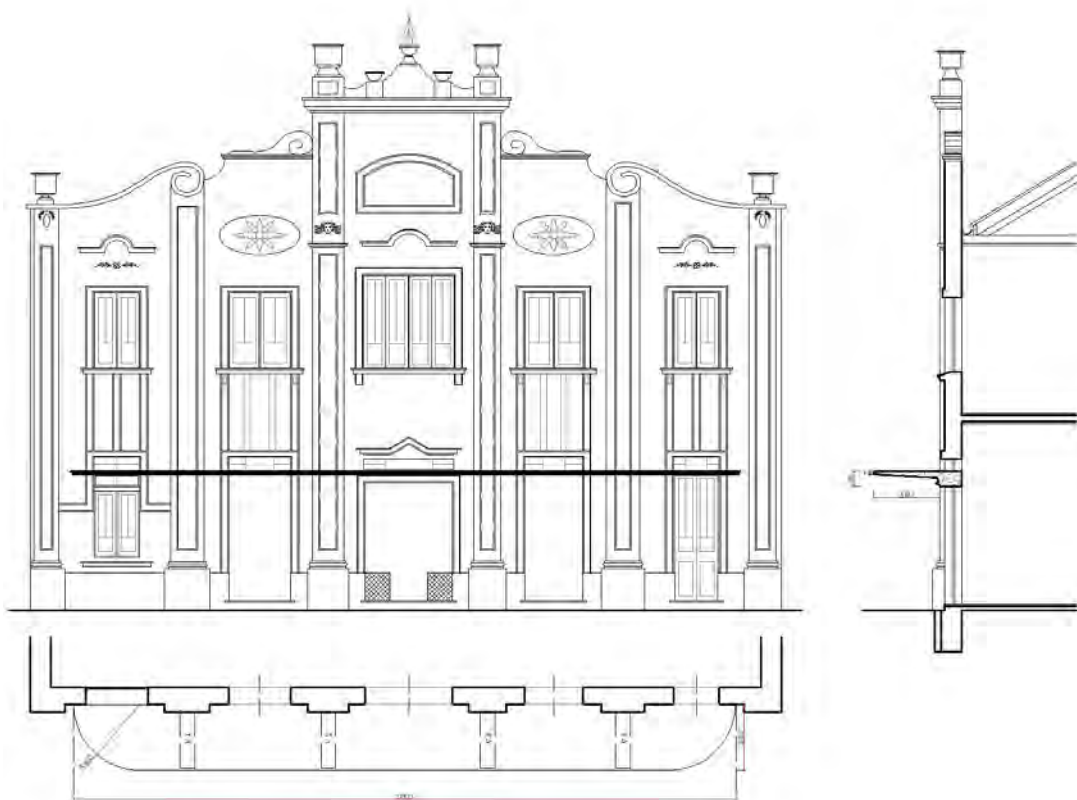


Figura 56 - Fachada Cine-Theatro Independência, inserção marquise, Reforma 1950
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

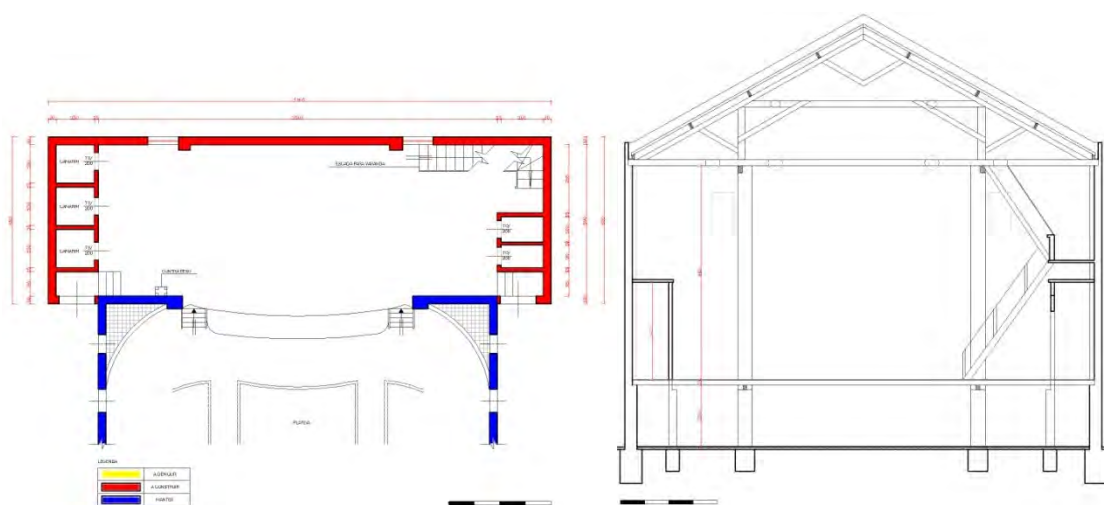


Figura 58 - Projeto de construção de palco e camarins
Cine-Theatro Independência, Reforma 1950
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no
Arquivo Municipal de Santa Maria

Figura 57 - Corte Transversal palco
Cine-Theatro Independência, Reforma 1950
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no
Arquivo Municipal de Santa Maria

Na reforma de 1955, a fachada original é demolida e as relações volumétricas do edifício são alteradas. Dessa intervenção resulta uma fachada de inspiração modernista, que segue a tendência arquitetônica da época.

A cobertura é substituída por uma estrutura de madeira em duas águas e telhas onduladas metálicas. Segundo laudo técnico de inspeção elaborado pelo Engenheiro Civil Dagoberto da Silveira em 2001, "o telhado deságua em calhas de beiral, exceto em trechos menores nas laterais norte e sul, próximas à fachada oeste, onde as calhas são de platibanda. As calhas estão ligadas a condutores pluviais verticais". Silveira prossegue o detalhamento afirmando que "a estrutura que suporta o telhado inicialmente era composta por 18 tesouras de madeira de pinho apoiadas nas paredes externas, tendo vão livre de 16 metros. Da frente para os fundos os vãos, internamente, entre fachada oeste/tesouras/fachada leste são de (3,40 + 5 x 2,30 + 13 x 2,50) metros".



Figura 59 - Cobertura Cine Independência
Fonte: SILVEIRA, 2001



Figura 60 - Tesouras da cobertura Cine Independência
Fonte: SILVEIRA, 2001



Figura 62 - Cobertura Cine Independência
Fonte: SILVEIRA, 2001



Figura 61 - Cobertura Cine Independência
Fonte: SILVEIRA, 2001

A fachada do projeto aprovado na Prefeitura Municipal possui largura de dezessete metros e platibanda em nível que oculta completamente o telhado, resultando em altura final de onze metros e setenta centímetros, com coroamento de

faixa lisa de cinquenta e cinco centímetros de altura e que se projeta cinco centímetros.

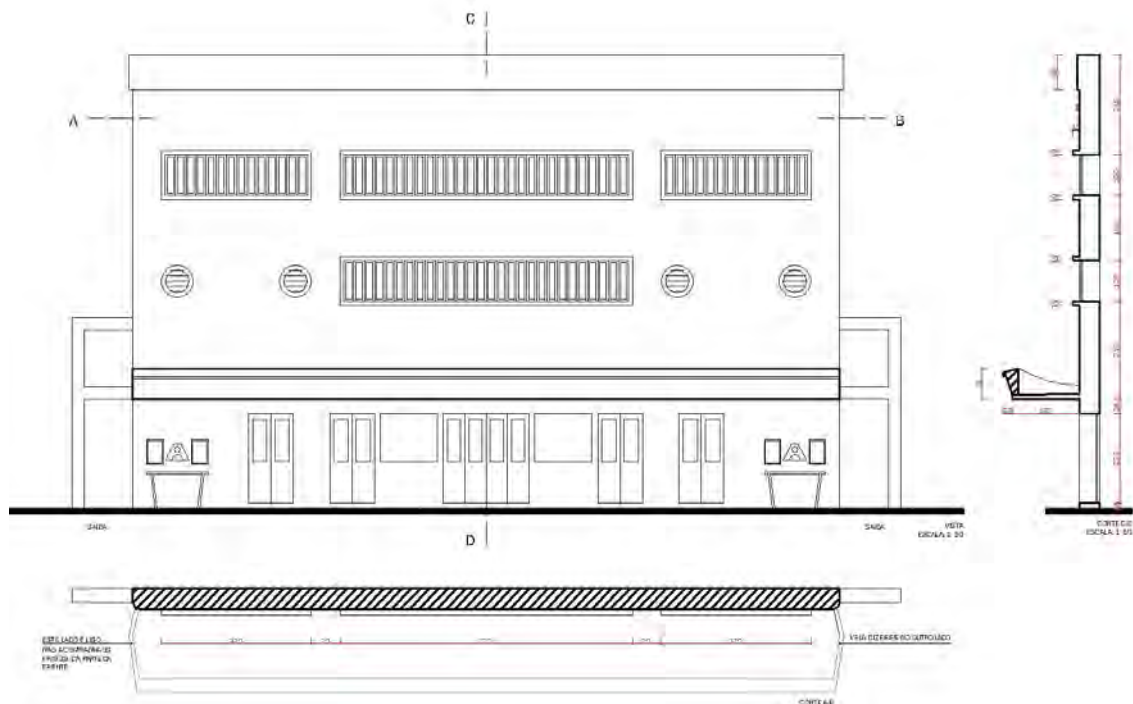


Figura 63 - Fachada Cine Independência, Reforma 1956
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

A composição da fachada é simétrica, sendo que o centro é ocupado pelo acesso principal, que mede dois metros de largura por dois metros e oitenta e cinco centímetros de altura. Duas portas laterais de um metro e cinquenta centímetros de largura para cada lado completam a composição do térreo. Entre as portas existem espaços para fixação dos cartazes dos filmes em exibição.

O acesso é protegido por marquise que se projeta um metro e sessenta e cinco do alinhamento da edificação, com altura de aproximadamente trinta centímetros (dimensão retirada de proporção por fotos pois nos desenhos oficiais consta altura de setenta e cinco centímetros, que é claramente equivocada). Sobre essa marquise eram aplicadas placas de anúncios comerciais.

Acima do nível de acesso existem duas linhas de aberturas horizontais, que reforçam as tendências estéticas em voga no momento da reforma. As aberturas possuem moldura de concreto de dez centímetros de espessura e quinze centímetros de profundidade e possuem brises verticais metálicos em toda a extensão. O módulo central possui um metro de altura por sete metros de comprimento, enquanto os módulos laterais possuem mesma altura e três metros e cinquenta centímetros de comprimento. No projeto original, no entanto, na primeira faixa de esquadrias, a

fenestração central segue a descrição anterior mas nas laterais desta estão projetadas duas esquadrias circulares para cada lado. Complementado a composição, cinco arandelas de estrutura metálica com globos de vidros são distribuídas no centro das duas faixas de esquadrias na altura, e no vão entre as esquadrias, na divisão vertical da fachada, sendo que a primeira ocupa o eixo da edificação.



Figura 64 - Fachada Cine Independência, 1956
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

Entre a última linha de esquadrias e o coroamento da platibanda, o nome "Cine Independência" foi aplicado em relevo com tipografia corrente na época, tendo dimensões aproximadas de um metro de altura por doze metros de comprimento, centralizado na fachada.

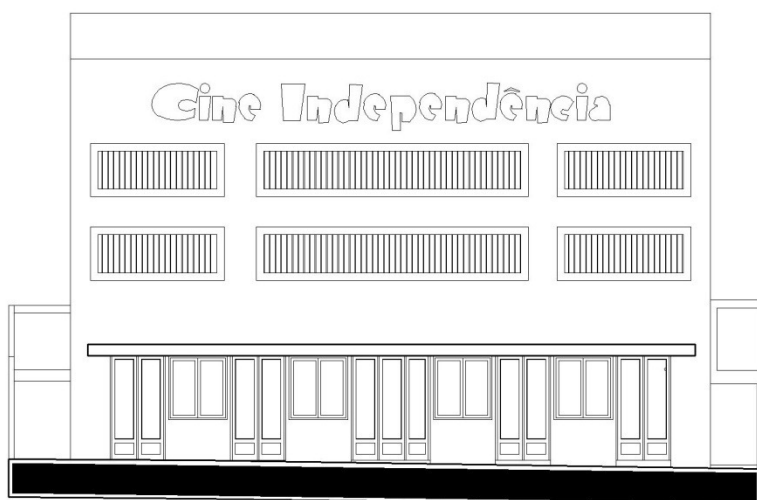


Figura 65 - Fachada Cine Independência
Fonte: PEREYRON, 2004

O acesso se dá pelas três portas do pavimento térreo que chegam a um hall de quatro metros e noventa e cinco centímetros de profundidade. À esquerda do hall está localizada a bilheteria. O piso é de granitina bege, com detalhes nas bordas em azul. O perímetro do ambiente é revestido com painel de lambris de madeira verticais, acabamento com verniz, de um metro e vinte centímetros de altura, aproximadamente.



Figura 66 - Planta Baixa Pavimento Térreo Cine Independência
Fonte: PEREYRON, 2004

No centro desse espaço, uma escada com seis degraus dá acesso à sala de exibição através de uma antecâmara com portas perpendiculares ao fluxo de acesso. Essa escada possui degraus com diferentes larguras, que direcionam o usuário para a porta de acesso à sala. As escadas de acesso ao mezanino passam para o interior da sala, nas duas laterais, acessadas a partir da antecâmara principal e estão entre paredes. O pé-direito desse ambiente é de quatro metros, pois sobre esta área está situada a sala de projeção e parte do mezanino. As escadas possuem o mesmo acabamento – espelho em granitina bege e base em granitina verde.

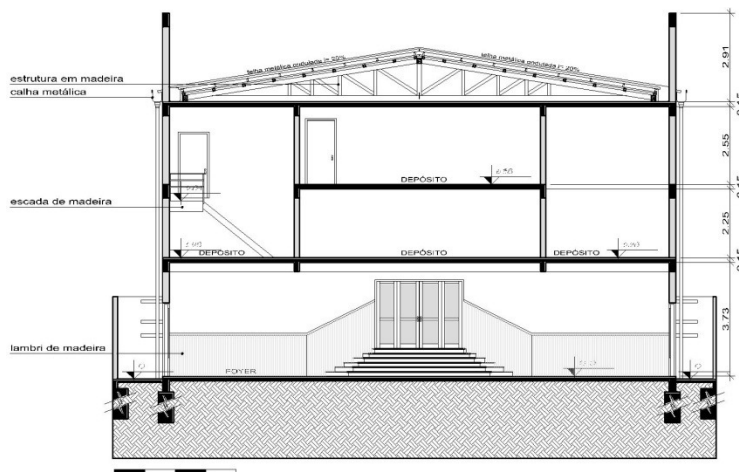


Figura 67 - Corte Transversal
Fonte PEREYRON, 2004

A escada de acesso descrita é uma necessidade na edificação uma vez que o desnível interno foi alterado, aumentando um metro no ponto de acesso em relação ao nível anterior e diminuindo um metro e vinte centímetros no ponto mais próximo ao palco. As circulações desenvolvem-se em rampas contínuas com inclinação aproximada de 7%.



Figura 69 - Escada de acesso à sala de projeção
Cine Independência
Fonte: PEREYRON, 2004



Figura 68 - Estrutura de piso do mezanino em demolição
Fonte: PEREYRON, 2004

O mezanino foi remodelado, sua estrutura passa a ser de concreto e os desníveis das fileiras de assentos são feitos de estrutura de madeira, apoiada em muretas de alvenaria no perímetro.

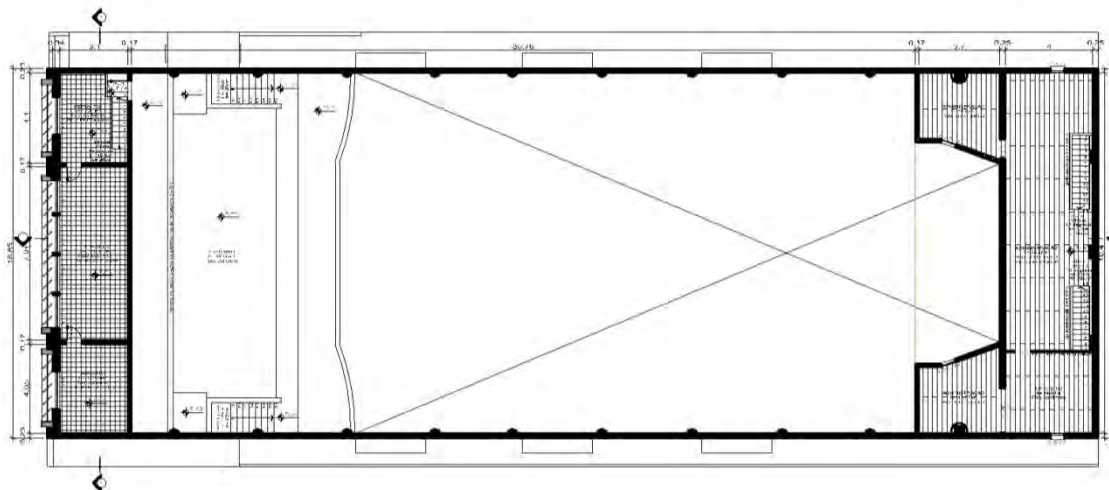


Figura 70 - Planta Baixa Mezanino Cine Independência
Fonte: PEREYRON, 2004

As janelas existentes nas fachadas laterais foram fechadas e, no nível da platéia, três portas de saída de emergência com largura de um metro e quarenta centímetros de cada lado foram mantidas. Essas alterações liberaram as paredes internas para ornamentação. O nível da plateia recebeu revestimento de lambris verticais de madeira até um metro e vinte centímetros, aproximadamente, em todo o perímetro. Colunas de sessenta centímetros de largura, que se projetam quinze centímetros do plano, modulam as paredes laterais. Entre elas, molduras de gesso foram aplicadas em cada módulo que também possui duas arandelas centralizadas, uma no nível da plateia e a outra no nível do mezanino.



Figura 72 - Plateia Cine Independência
após reforma 1956
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 71 - Plateia Cine Independência
após reforma 1956
Fonte: Acervo Fotográfico UFSM

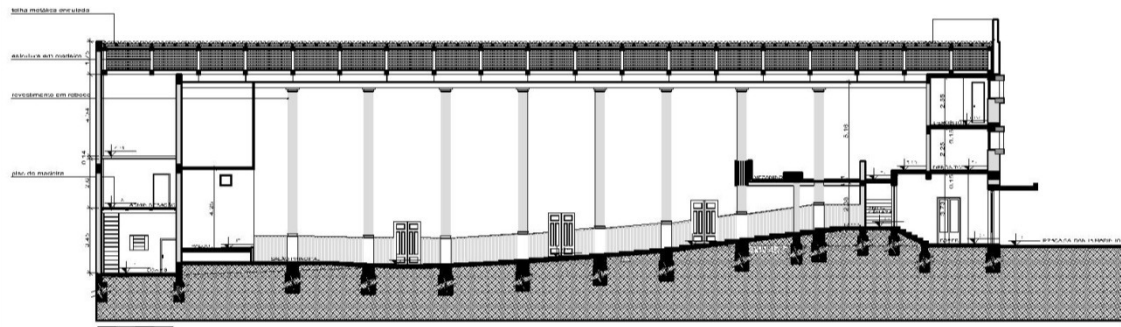


Figura 73 - Corte Longitudinal Cine Independência
Fonte: PEREYRON, 2004

O palco construído possui desnível de, aproximadamente, sessenta e três centímetros da plateia, altura de boca de quatro metros e quinze centímetros, e area técnica sobre o palco liberando altura aproximada de quatro metros. A tela localizada ao fundo do palco é descrita em projeto com superfície de seis metros de altura por quinze metros de largura. Na graficação deste projeto nota-se a presença de linhas de projeção indicando as visuais a partir dos pontos mais críticos da sala – última fila sob o mezanino e primeira fila em frente ao palco – relacionadas ao ângulo de projeção das imagens sobre a tela.

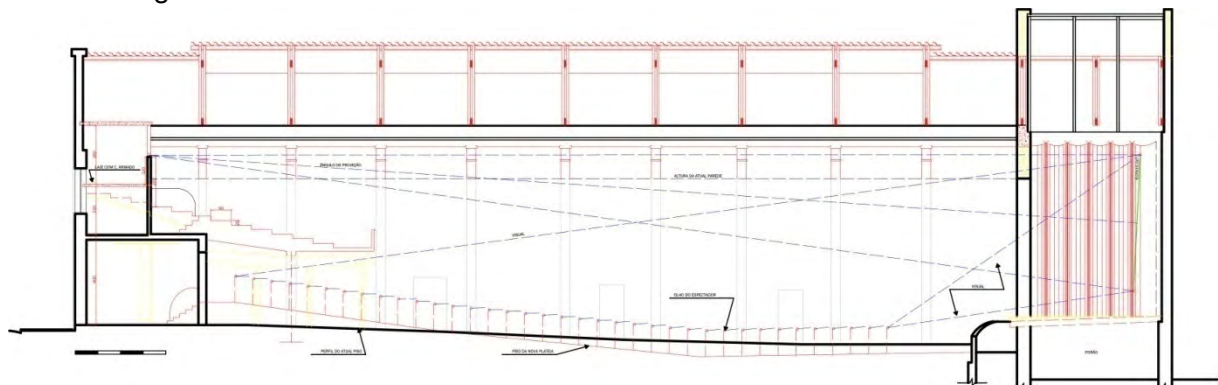


Figura 74 - Corte Longitudinal Cine Independência com indicações a demolir / a construir, Reforma 1956
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

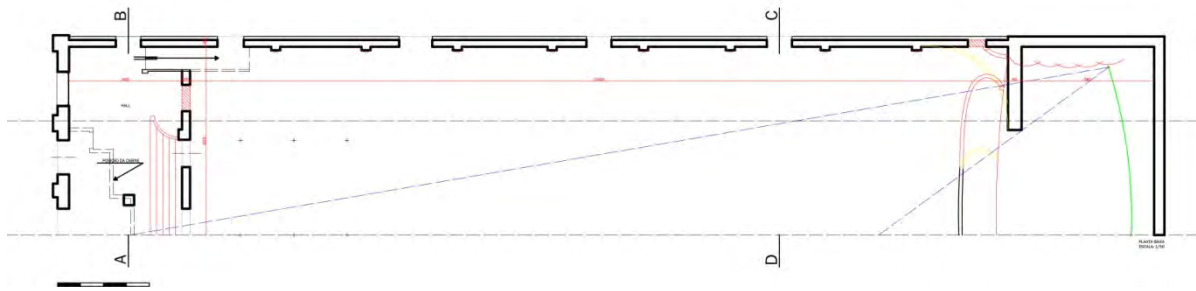


Figura 75 - Planta Baixa parcial Cine Independência com indicações a demolir / a construir, Reforma 1956
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

O forro interno de madeira foi substituído por forro pacote com estrutura de fixação em madeira, sustentados pelas tesouras da cobertura (SILVEIRA, 2001). O forro possui dois níveis, o nível de nove metros e cinquenta centímetros é constante em toda a sala de projeção, sendo que no centro existe um plano rebaixado no nível nove metros e trinta centímetros, com largura de cinco metros.

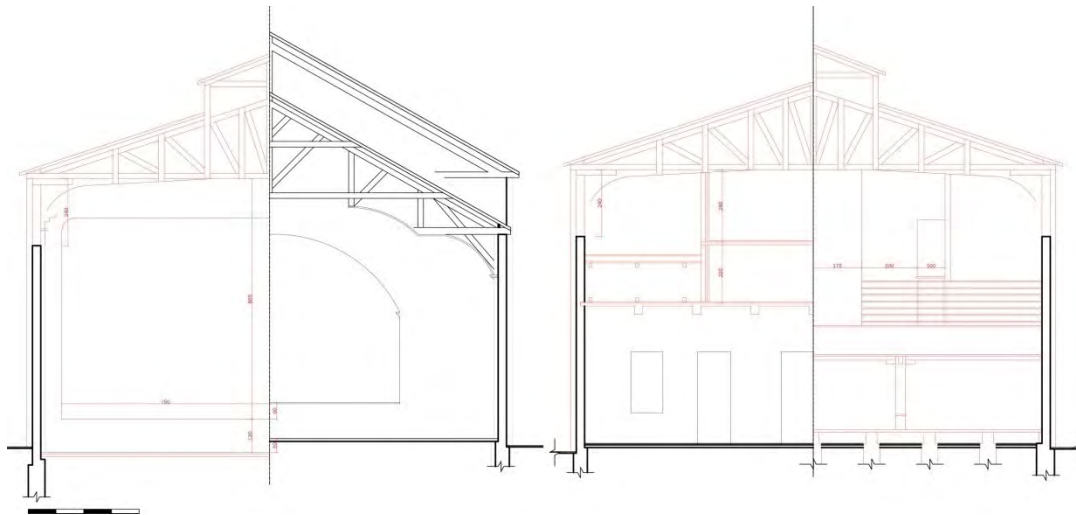


Figura 76 - Cortes AB e CD Cine Independência, Reforma 1956
Fonte: A autora, a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

3.1.9 CINE TEATRO IMPERIAL – SANTA MARIA

Em 27 de junho de 1935, na Rua Doutor Bozano, de propriedade da Empresa Cinematográfica e Teatral Charles Sturgis, é inaugurado o Cine Teatro Imperial, denominado o cinema de todos, na publicidade publicada no dia de sua inauguração no jornal local A Razão. Nesse mesmo anúncio, são elencados alguns profissionais e empresas envolvidos na construção da edificação, como as empresas Black & Cia, de Porto Alegre, “fornecedora “dos possantes projetores Ernemann II” e “Siemens-SchuckertWerke A. G., de Berlim, fornecedora “do equipamento sonoro Klangfilm, último tipo 1935” (A RAZÃO, 1935). Nota-se, pela existência dessa informação no anúncio, que a qualidade das projeções era algo que merecia destaque e que atraía público para as salas. Esse cinema possui lotação aproximada de 1.770 pessoas, que o frequentavam também pelo interesse no que era apresentado em seu palco pela Escola de Teatro Leopoldo Fróes, famoso núcleo teatral da cidade que ocupava as dependências do prédio para seu funcionamento.



Figura 77 - Cine Teatro Imperial
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

Jorge Pedro Abelin foi gerente dos cinemas de Santa Maria por décadas. Sua filha, Neusa Abelin, concedeu depoimento para a autora deste trabalho sobre o circuito cultural da cidade e sobre o Cine Teatro Imperial.

Em 1º de junho de 1939 meu pai foi contratado por Charles Sturgis, (americano natural da Flórida, o qual se tornou meu padrinho) para ser inicialmente gerente, administrador, inspetor e programador geral dos cinemas do Circuito Charles Sturgis que abrangia as cidades de

Santa Maria e Bagé, onde trabalhou até 1946. Neste ano, precisamente no dia 16 de janeiro, a empresa foi incorporada pela Cinemas Cupello S/A, para a qual meu pai passou a trabalhar.

Em uma época sem televisão, vídeo e outros entretenimentos da mídia atual, a vida social da cidade acontecia nos clubes e em seus cinemas, sendo o primeiro deles o Cine Teatro Imperial que, além de cinema, com seus camarins e palco, exibia peças teatrais trazidas por meu pai. Em sua plateia visualizava-se, dependendo da peça em cartaz, um público elegante - homens de *blacktie* e mulheres em roupa de gala. Era o único teatro em funcionamento em Santa Maria. Já suas sessões da tarde eram concorridas pela garotada, com seus filmes de faroeste ou desenho animado. Durante o ano, algumas sessões da tarde eram beneméritas, e a renda era direcionada para alguma escola da cidade. Nos Festivais de Cinema de Punta del Leste, a presença de meu pai era constante, atualizando-se nas últimas novidades do cinema internacional para tentar trazer para Santa Maria." (ABELIN, 2014)

Sem nunca sofrer reforma, o cinema entra em decadência na década de 1960 e, no dia 10 de julho de 1979, fecha as portas após sua última sessão. O impacto do encerramento de suas atividades foi grande para o universo teatral da cidade, sendo amplamente discutida a falta que faria para a cultura da cidade, pois era a única edificação que existia para abrigar este tipo de arte. Na semana do seu fechamento, a manchete publicada diz: "Abandonado, vazio e fechado: a história da cultura santamariense deverá procurar outro lugar."



Jornal "A Razão" - 13 de Julho de 1979.

Figura 78 - Manchete sobre fechamento do Cine Imperial
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

O edifício ocupa lote de meio de quadra com largura de testada de vinte e dois metros e profundidade de quarenta e quatro metros e noventa e cinco centímetros. A ocupação da edificação é um T, uma vez que se estende por toda a largura do lote na porção junto ao passeio, formando um retângulo de vinte e dois metros por sete metros e vinte centímetros, a partir do alinhamento. Desse ponto, com um afastamento

de dois metros das duas divisas laterais, a edificação atinge o limite posterior do lote. A área de ocupação é de aproximadamente 850m².



Figura 79 - Cine Teatro Imperial
Fonte: Arquivo Casas Eny

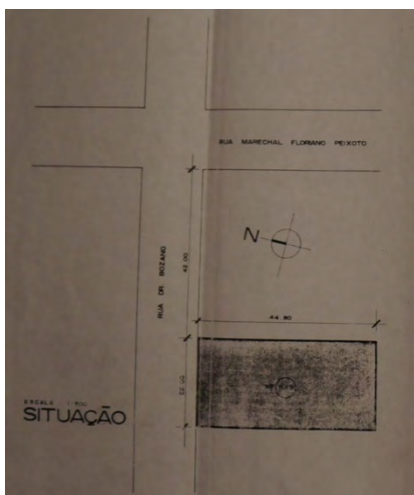


Figura 80- Planta de Situação Cine Teatro Imperial
Fonte: Arquivo Municipal de Santa Maria

A edificação possui três andares na porção frontal e o auditório do cinema ocupando a mesma altura no restante da edificação. A cobertura é de quatro águas, sendo a estrutura de madeira e as telhas cerâmicas. Apesar da cumeeira estar a aproximadamente dois metros de altura do topo da platibanda, a largura da via e a altura da edificação não permitem a visualização da cobertura a partir do nível do observador.

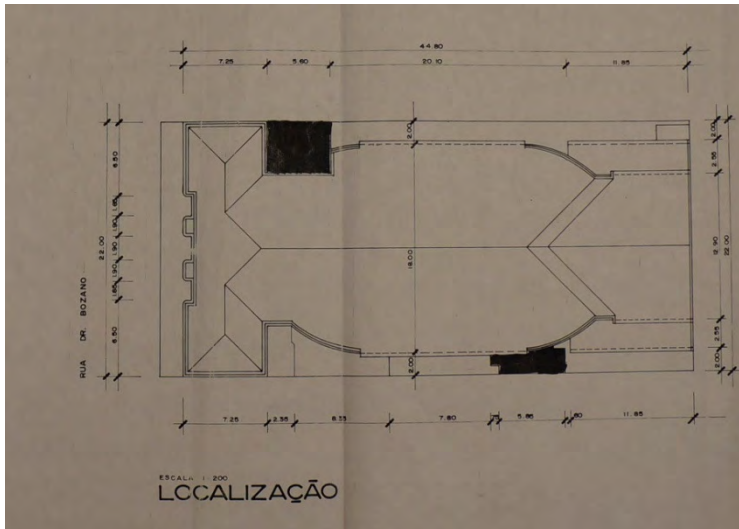


Figura 81 - Planta de Localização Cine Teatro Imperial
Fonte: Arquivo Municipal de Santa Maria

A fachada é simétrica. No térreo, possui três portas de acesso de largura um metro e sessenta e cinco centímetros, separadas um metro e noventa centímetros entre si, centralizadas, e dois portões de largura três metros e quinze centímetros em cada lateral. As portas de acesso ao hall do cinema são recuadas dois metros e trinta centímetros, enquanto a alvenaria mantém-se no alinhamento, tendo as arestas externas arredondadas, solução comum no estilo *Art Decó*. Nesses dois volumes gerados pelo recuo das esquadrias, aberturas de sessenta centímetros por um metro e vinte centímetros, definem as bilheterias. Demarcando o acesso e protegendo as três portas principais, uma marquise avança um metro e cinquenta centímetros sobre o passeio. Seus cantos também são arredondados, com raio aproximado de um metros e um friso simples demarca o limite superior do elemento. Sobre ela, placas de divulgação dos filmes em cartaz e espetáculos ficavam expostas.



Figura 82 - Acesso Cine Teatro Imperial
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 83 - Cine Teatro Imperial e Rua Doutor Bozano
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

O recuo das portas do térreo prolonga-se pelos demais pavimentos, solução que cria movimento e reforça os elementos estilísticos do edifício. Todas as arestas derivadas dessa diferenciação de planos possuem seus acabamentos arredondados. A continuidade da leitura da edificação é dada pelo uso de frisos triplos em relevo, de seção que conforma um meio-círculo, com altura de setenta centímetros, que demarcam peitoril e a verga das esquadrias, assim como coroam a platibanda da edificação.



Figura 84 - Fachada Cine Teatro Imperial
Fonte: A autora a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria e imagens

Sobre a marquise, janelas iluminam o hall da edificação que possui pé-direito de três metros e cinquenta centímetros neste pavimento. Após o pavimento térreo, no volume frontal, tem-se mais dois pavimentos que possuem amplas fenestrações

moduladas, fazendo uso inclusive, de janelas de canto. As esquadrias são de madeira, sendo que cada folha possui quatro divisões verticais e duas divisões horizontais, formando uma característica marcante da composição da fachada.

A identificação visual da edificação é feita com placa luminosa perpendicular ao plano da fachada, que se projeta do eixo central do conjunto, até ultrapassar o limite do alinhamento.



Figura 85 - Fachada Cine Imperial
Fonte: Arquivo Casas Eny

O *hall* de acesso também é simétrico, possui largura de dezesseis metros e vinte centímetros e profundidade de cinco metros no ponto menos favorável e seis metros e cinquenta centímetros nos pontos mais favoráveis. Essa variação da largura acontece pois a sala de exibição avança sobre o hall, como se fosse uma caixa de largura ligeiramente menor, com acabamento arredondado nos vértices, com raio aproximado de cinco metros. O acesso à sala acontece por estes segmentos de arco, com portas de dois metros de largura por dois metros e trinta centímetros de altura. Os sanitários estão posicionados um de cada lado do hall, na porção mais próxima da sala, junto a eles também estão localizadas as escadas que dão acesso aos demais pavimentos.

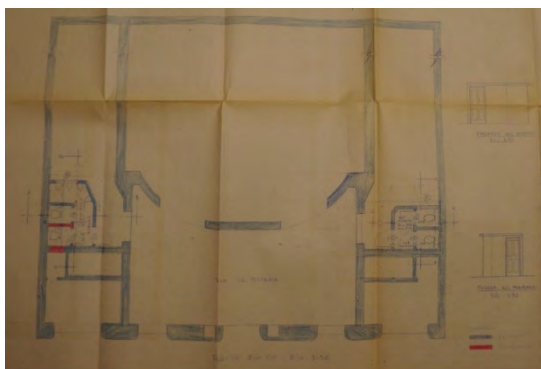


Figura 86 - Detalhe acesso Cine Teatro Imperial
Fonte: Arquivo Municipal de Santa Maria

A sala de projeção possui dezessete metros de largura por vinte e dois metros de comprimento, e pé-direito de dezesseis metros e trinta centímetros, com mezanino, com capacidade para 1.770 usuários. Como acontece no encontro entre sala de projeção e hall, a porção que faz limite com o palco também possui os vértices arredondados com o mesmo raio já citado. As fileiras de poltronas são divididas em três faixas, sendo que as circulações acontecem em rampas constantes com inclinação aproximada de 8%, a partir dos dois acessos descritos. Existem duas saídas de emergência em cada lateral da sala, rebatidas, com medidas de um metro e trinta centímetros por dois metros e cinquenta centímetros, que dão acesso ao corredor lateral de dois metros de largura.



Figura 87 - Plateia Cine Teatro Imperial - 1979, última sessão
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

O palco possui dimensões de nove metros e cinquenta centímetros de profundidade por onze metros e setenta centímetros de largura e desnível de um metro do piso da plateia. Nas duas laterais existem apoios para o palco, que a largura de quatro metros e setenta centímetros alinha externamente com a largura total da sala de cinema.



Figura 89 - Palco Cine Teatro Imperial em solenidade de formatura
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 88 - Palco Cine Teatro Imperial, 1936
Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso

Sob o palco existe um subsolo de mesmas dimensões com pé-direito de dois metros e setenta e cinco centímetros, acessado por uma escada em uma das laterais, que funciona como depósito e apoio para confecção de cartazes. As poltronas eram anatômicas de madeira, a sala de exibição possuía painel de madeira de altura aproximada de um metro e trinta e cinco centímetros, em todo o perímetro. O piso também era de tábuas de madeira. Não foram encontradas informações a respeito do forro da sala de projeção.

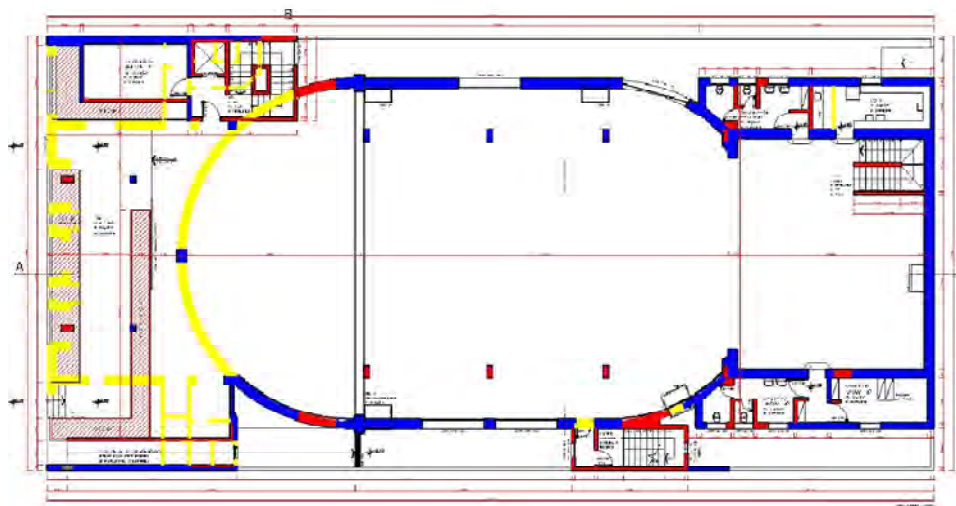


Figura 90 - Planta Baixa Reforma Pavimento Térreo Cine Teatro Imperial
Fonte: A autora a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

No segundo pavimento da porção frontal da edificação localizam-se os halls de acesso para o mezanino, o primeiro pavimento do duplex ocupado pela família Abelin e escritórios do cinema. O acesso ao mezanino poderia ser realizado por qualquer uma das escadas, já o acesso aos escritórios era realizado pela escada da direita enquanto o acesso ao apartamento era realizado pela escada da esquerda.

No terceiro pavimento, seguia o apartamento do gerente do cinema na porção da esquerda da edificação acessado por uma escada interna, enquanto sobre o escritório existia outra unidade residencial ocupada pelo projecionista e também a sala de projeção do cinema, acessadas através do mezanino.

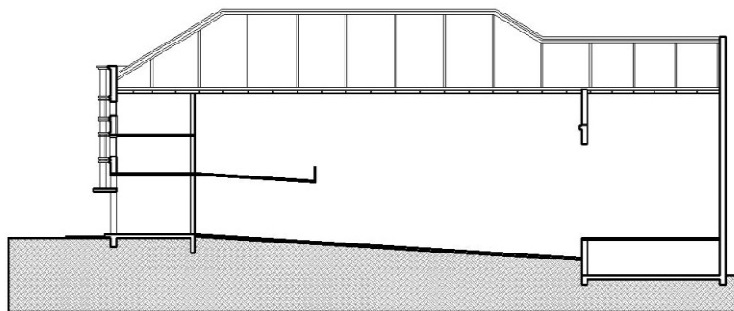


Figura 91 - Corte Esquemático Cine Teatro Imperial
Fonte: A autora a partir de projeto de reforma disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria e depoimentos

3.1.10 CARACTERÍSTICAS ARQUITETÔNICAS

TIPO CINEMA DE CALÇADA ISOLADO

As características arquitetônicas identificadas como definidoras do tipo “cinema de calçada isolado”, elencadas após as análises e o entendimento histórico do momento são:

- **Inserção na malha urbana:** Ocupa áreas centrais das cidades ou centros de bairros. Por se tratar de uma atividade de grande atração de público, a localização central, de fácil acesso e próxima a pontos de transporte urbano, no caminho diário dos trabalhadores e estudantes, era das primeiras escolhas que influenciariam no sucesso de público do cinema a ser instalado.
- **Lotes:** O programa do edifício cinema exige certa regularidade formal do lote de implantação que são, geralmente, retangulares com profundidade duas a três vezes maior que a testada. Essa relação era essencial pela necessidade de acomodar uma plateia para grande número de espectadores e também pelas exigências técnicas de funcionamento da sala, como distância entre projetor e tela de projeção, e sala de exibição livre de obstáculos, recortes ou elementos estruturais. Em ordem de quantidade, os tipos de lotes mais utilizados para edifícios de cinema são os de meio de quadra, de esquina e de quadra inteira.
- **Ocupação:** Geralmente a edificação ocupa a totalidade do lote, deixando afastamentos laterais somente para permitir saídas de emergência, e espaços mínimos de ventilação e iluminação das salas, uma vez que as soluções de conforto ambiental eram feitas de modo natural nesta época.
- **Lotação:** Capacidade sempre acima de 1.000 pessoas, até mesmo nas salas de menor porte, podendo chegar a 4.000 lugares em alguns casos, com o auxílio de mezaninos.
- **Volumetria:** O edifício é geralmente percebido como volume único, impressão reforçada pelo uso de platibanda na fachada voltada para o espaço público, que regulariza e unifica a composição. No entanto, era usual que a faixa do acesso tivesse altura menor que a faixa da sala de exibição, devido às possibilidades de estrutura de cobertura disponíveis para grandes vãos. Muitas vezes, eram resolvidas em duas águas no sentido longitudinal do edifício, o que resultava em altura quase duplicada nesse módulo. Também era comum existirem volumes mais altos e largos sobre a região da tela de projeção,

ocupando toda a dimensão do fundo do lote, uma vez que essa região, muitas vezes, era dotada de palco e preparada para apresentações teatrais no caso dos cine teatros.

- **Fachadas:** A fachada frontal possui marquise demarcando os acessos, que geralmente acontecem por mais de uma porta, sendo comum existirem mais de três portas para o *hall*. As fenestraçãoes são moduladas e ritmadas existindo, na maioria dos exemplares, janelas nos pavimentos acima do térreo. A simetria é uma característica marcante deste tipo. Placas luminosas, letreiros e espaço para divulgação dos filmes ocupam espaço na fachada principal. A ornamentação é presente na maioria dos edifícios projetados e construídos nessa tipologia, variando somente o estilo e a quantidade.
- **Configuração espacial e fluxos:** O acesso ao edifício se dá através de um *hall* com bilheteria e sala de espera. O acesso à sala é feito por antecâmara ligada diretamente com o *hall*. A sala de projeção é única, organizada seguindo a simetria existente na fachada. A plateia desenvolve-se em desnível, geralmente dotada de mezanino e balcão, estando a tela localizada no menor nível do ambiente. A presença de palco é marcante, porém, as relações espaciais da área pública, tendo a sala palco ou não, mantém-se as mesmas. A tela localiza-se na porção mais ao fundo do terreno, estando a sala posicionada “de costas” para a rua na maioria absoluta de casos, o que é um reflexo da necessidade de coordenação dos fluxos do público no interior da edificação. No fundo do lote, junto à porção de palco e tela, são distribuídos os ambientes de apoio para peças teatrais ou espetáculos ao vivo, quando existe essa opção de entretenimento.
- **Elementos figurativos:** Inicialmente os edifícios adotam o estilo eclético da virada do século, apropriando elementos do neoclássico, do barroco e estilos compósitos. Trata-se geralmente do que Robert Venturi definiu muito apropriadamente como *decoratedshed*. Aos poucos os edifícios vão incorporando esses elementos em sua arquitetura interior, configurando-se progressivamente como palácios integrais de entretenimento, em profuso ecletismo *Belle Époque*, com a adoção do *Art Nouveau* e depois dos anos 1920 o *Art Déco*. A partir do precedente do Universum Cinema em Berlim, o programa torna-se objeto da arquitetura moderna, muito apropriadamente, em função da modernidade e movimento vinculados à imagem e natureza do cinema. Entretanto, quando a arquitetura moderna se torna hegemônica nos

anos 1960, inclusive nas edificações de cinema, já estamos próximos à decadência do caso dos cinemas de calçada.

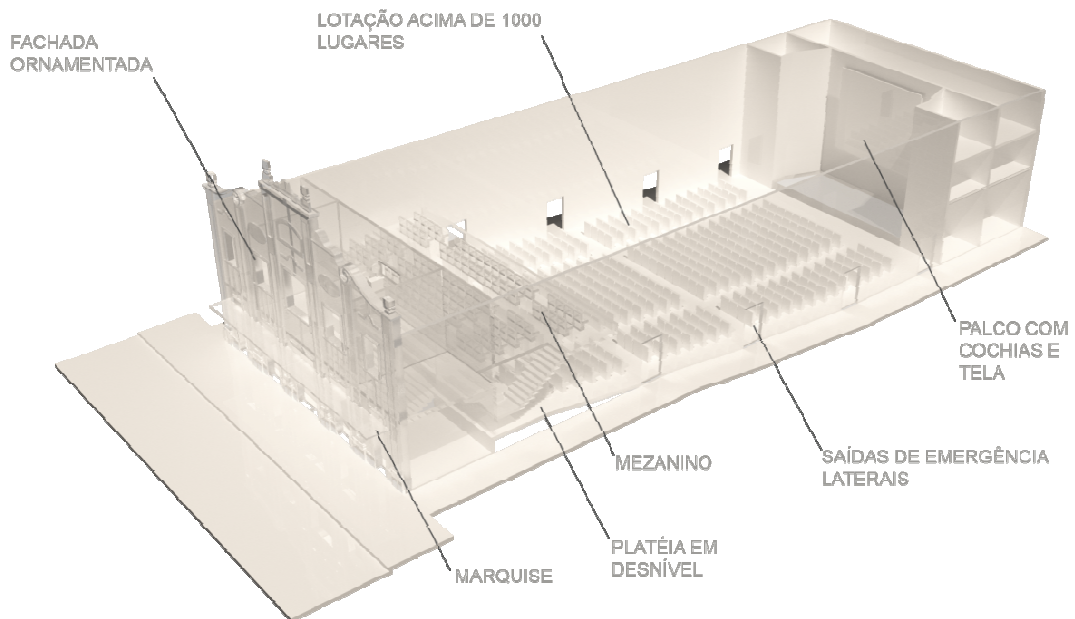


Figura 92 - Modelo Cine-Theatro Independência
Fonte: A autora

3.2 CINEMA DE CALÇADA VINCULADO A EDIFÍCIO EM ALTURA

Conforme as tecnologias construtivas evoluem, vãos estruturais maiores e mais práticos de serem executados são viabilizados pela engenharia e, já na década de 1930, a construção de edificações em altura torna-se uma opção rentável para ocupar o solo urbano. Por ser uma atividade ainda em ascensão, os cinemas passam a ser construídos como parte de conjuntos residenciais ou comerciais, ocupando o térreo de edifícios em altura. O fato de não se tratar mais de uma edificação isolada, de volumetria única, é o que marca a criação do segundo tipo arquitetônico de cinema. Neste momento, o edifício de cinema passa a ser parte de uma composição volumétrica e sua existência está vinculada a outros interesses especulativos.

Não se trata, no entanto, de uma mudança completa, pelo contrário. As relações internas e com a malha urbana mantêm-se praticamente as mesmas do tipo cinema de calçada isolado. Inclusive, os dois tipos coexistem lado a lado e sofrem conjuntamente com a retração de mercado, até que o sistema de exibição e de comercialização cinematográfica inviabilize suas sustentabilidades financeiras.

Em Porto Alegre, este novo tipo de edifício de cinema é conhecido no dia 18 de abril de 1931, data da inauguração do Cine Theatro Imperial, localizado no térreo de uma edificação residencial, na Rua dos Andradas, em frente à Praça da Alfândega. (ZANELLA, 2006 p. 30) As análises dos exemplares em Porto Alegre, partem, portanto, do edifício do Cine-Theatro Imperial, representante da fase inicial deste tipo. O Cine Palace (1947), O Cine São João (1951) e o Cinema Cacique (1957), são apresentados pela importância dentro do contexto urbanístico e arquitetônico da cidade e também por representarem as variadas possibilidades de relação de alturas e usos das torres dos conjuntos.

De São Paulo, dois exemplos são estudados pela relevância arquitetônica para o conjunto destes edifícios de cinema, o UFA Palace, de 1936 e o Cine Ipiranga, de 1941. Projetados por Rino Levi, possuem destacada qualidade interna das salas devido aos estudos sobre conforto e desempenho arquitetônico para interiores de salas de cinema desenvolvidos pelo arquiteto. Além disso, os dois prédios oferecem soluções arquitetônicas para questões de acessos e de composição com a torre residencial.

Único representante do tipo arquitetônico em Santa Maria, o Cinema Glória (1959) é o foco da última análise deste subcapítulo, de modo a oferecer a visão local a que se propõe a presente dissertação.

3.2.1 CINE THEATRO IMPERIAL - PORTO ALEGRE

Inaugurado em 18 de abril de 1931, na Rua dos Andradas, em Porto Alegre, o Cine Theatro Imperial ocupa a base de um edifício de 12 pavimentos, e torna-se marco da verticalização de edificações de uso residencial na cidade. Projetado por Egon Weindorfer e Agnello Nilo de Lucca, é uma referência da arquitetura *Art Decó* no país, com destaque para a sua fachada, que representa a variante marajoara do movimento.

“mais de três mil pessoas assistiram ontem à inauguração do Cine Theatro Imperial, instalado no moderno arranha-céu à Praça da Alfândega (...). O Cine Theatro nas suas linhas elegantes e leves constitui o mais confortável dos cinemas do Estado, o mais luxuoso e moderno, pela riqueza e magnificência de suas instalações.” . O aspecto luxuoso da fachada do prédio era reafirmado pela escadaria da entrada do edifício, pelo granito polido das paredes, em tom marrom e pelos trabalhos arquitetônicos que ornamentavam as paredes e os umbrais das portas e janelas, em estilo gótico. Ainda de acordo com o Correio, tudo na sala dava a “sensação agradável de um ambiente de luxo e comodidade onde se torna delicioso assistir às exhibições cinematográficas. Mas o que mais agrada, o que mais constitui novidade é a distribuição da luz, em cores, pela grande sala.” O jornal completava a reportagem afirmando que o “Imperial é o nosso melhor cinema”. (CORREIO DO POVO apud GASTAL,)

Desde a sua abertura ao público, é tido como representante de cinema de luxo e de qualidade na cidade e no estado, concorrendo diretamente com salas já conceituadas no circuito cinematográfico. Seu auditório possui plateia com 1.632 lugares, palco para apresentações teatrais e qualidade de visibilidade da tela a partir de todos os pontos do seu interior, segundo avaliações publicadas na época.



Figura 93 - Fachada Cine Imperial

Fonte: http://www1.caixa.gov.br/Imprensa/imprensa_release.asp?codigo=5703220&tipo_noticia=0

3.2.2 UFA PALACE – SÃO PAULO

O UFA Palace, situado na Cinelândia Paulista, na Avenida São João, é inaugurado em novembro de 1936. O cinema com capacidade de 3.139 lugares, divididos entre a plateia com 1.860 lugares e o balcão com 1.279 poltronas é parte de uma edificação residencial de seis pavimentos, a qual destaca-se no seu entorno pela qualidade de sua arquitetura moderna. (TAMANINI, 2011)



Figura 94 - Fachada UFA Palace
Fonte: salasdecinemasdesaopaulo.blogspot.com.br

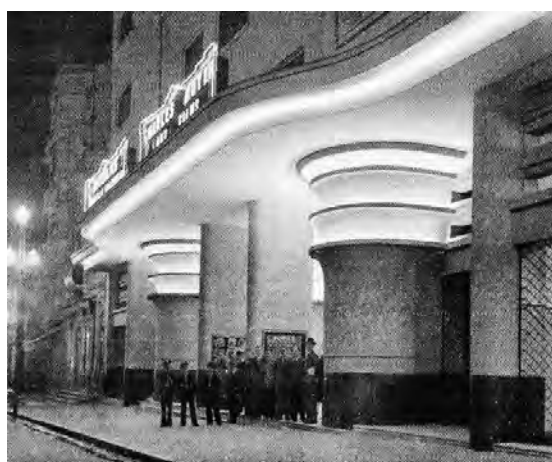


Figura 95 - Marquise UFA Palace Fonte:
salasdecinemasdesaopaulo.blogspot.com.br

Projetado por Rino Levi, é um marco na concepção de salas de cinema no Brasil pois seu desenvolvimento projetual foi baseado em estudos de visibilidade do espectador, “acústica, iluminação, ventilação, acessos, qualidade de projeção, resultando num conjunto funcional e confortável.” (SIMÕES, 1990 p.35)

“O UFA-PALACIO, o novo cinema de São Paulo, parece que saiu de algum livro de Wells. As suas linhas lisas e moderníssimas, o seu sistema de iluminação que, não fazendo sombra nos rostos, torna todo mundo mais bonito e mais jovem. As duas cores escolhidas para a decoração, o creme e o brique, tudo numa harmonia deliciosa torna o UFA uma sala de diversão como antes só fora vista nos próprios filmes. A sessão de ontem, dedicada ao mundo oficial, à imprensa e a um grande número de convidados, foi iniciada com um trecho de Carlos Gomes e causou impressão esplêndida, não só como música, como a orquestra brotando do solo, para em seguida desaparecer, logo terminada a música” (Correio Paulistano, apud SIMÕES, 1990 p.35)

Rino Levi aplica um cálculo de volume interno da sala considerando o tempo de reverberação ideal para o local, para orientar a definição de planos, dos volumes e dos materiais. Além disso, as formas presentes nas paredes, nos pisos e no forro são desenhadas de modo a garantir a distribuição uniforme do som em todos os pontos do auditório.

A iluminação interna é indireta e direciona o olhar para a tela, sendo uma solução que entende a projeção como parte de maior importância. A afirmação anterior refere-se a uma discussão que tem no modernismo e na sua desvinculação com a ornamentação sua base de argumentação, uma vez que a tela de projeção deve ser para onde o espectador deve olhar e não para as superfícies ou os volumes da edificação.

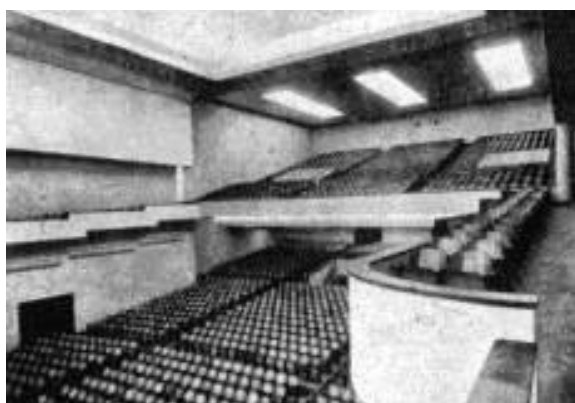


Figura 96 - Interior UFA Palace
Fonte: SIMOES, 1990

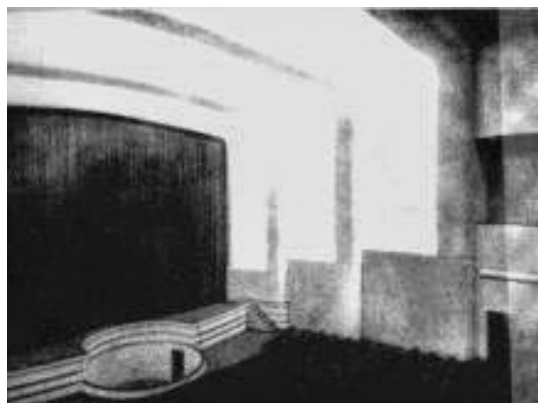


Figura 97 - Interior UFA Palace
Fonte: SIMOES, 1990

A composição volumétrica da edificação utiliza uma solução que oculta o volume da sala de cinema atrás da torre residencial, o que cria uma circulação do *hall* de entrada até a sala de projeções.

Nesse projeto, alguns aspectos técnicos assumem papel de destaque nos detalhes arquitetônicos. Citam-se as linhas sinuosas, com forma paráboloide, encontradas na entrada e no foyer do cinema, cuja inspiração remete ao interior do cinema, onde a presença dessa forma é funcional e técnica, referindo-se à acústica. O sentido figurativo da parábola na entrada do cinema é destacado com o efeito da luz, ressaltando a sinuosidade de suas linhas. (TAMANINI, 2011 p.31)

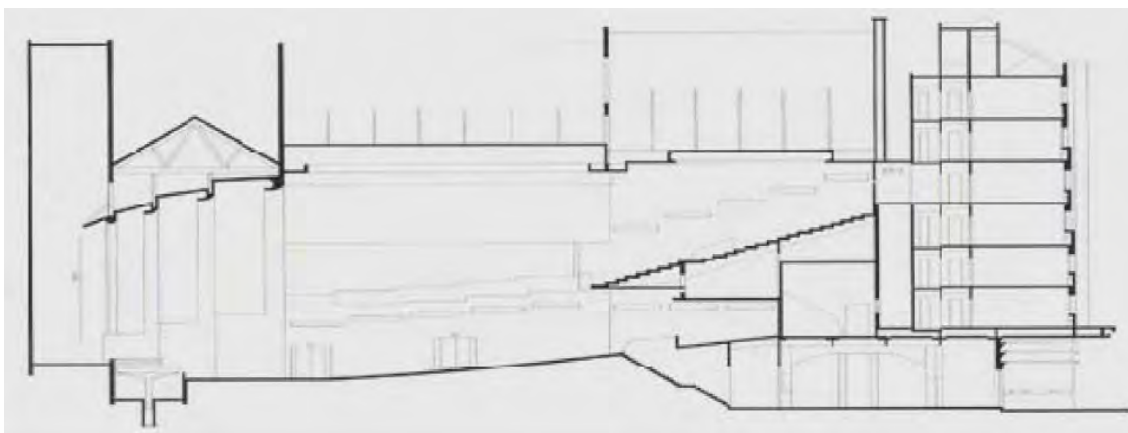


Figura 100 - Corte Longitudinal UFA Palace Fonte: TAMANINI, 2011

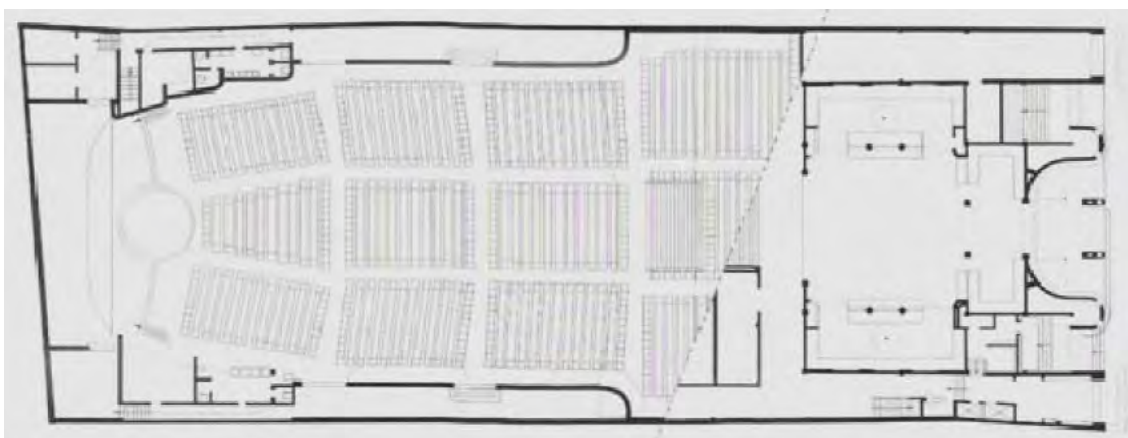


Figura 99 - Planta Baixa UFA Palace Fonte: TAMANINI, 2011



Figura 98 - UFA Palace Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br

3.2.3 CINE IPIRANGA – SÃO PAULO

Projetado em 1941 por Rino Levi, o Cine Ipiranga faz parte de uma edificação que agrupa a área destinada para uso de cinema a uma torre de apartamentos de dezessete pavimentos, utilizada pelo Hotel Excelsior. O cinema tem capacidade para aproximadamente 2.000 pessoas, 1.100 distribuídas na plateia, 400 no primeiro balcão e 500 no segundo balcão.

Este cinema possui particularidades na sua distribuição em planta derivadas de questões estruturais que diferenciam-no dentro do conjunto do tipo, apesar de carregar diversas outras similaridades com os demais edifícios. A solução mais comum em planta é a sala de cinema estar localizada no mesmo nível do acesso (ou somente com alguns degraus de diferença devido à inclinação da plateia) e a tela estar posicionada no lado oposto ao do acesso, ou seja, a entrada geralmente está sob a cabine de projeção e mezanino.

No caso do Cine Ipiranga, a sala de projeção está localizada no segundo pavimento e a tela está posicionada na parede frontal do edifício, sobre o acesso. Desse modo, o usuário entra na edificação e precisa caminhar até o fundo da mesma e subir um pavimento para então ingressar na sala.



Figura 101 - Cine Ipiranga
Fonte: correiogourmand.com.br

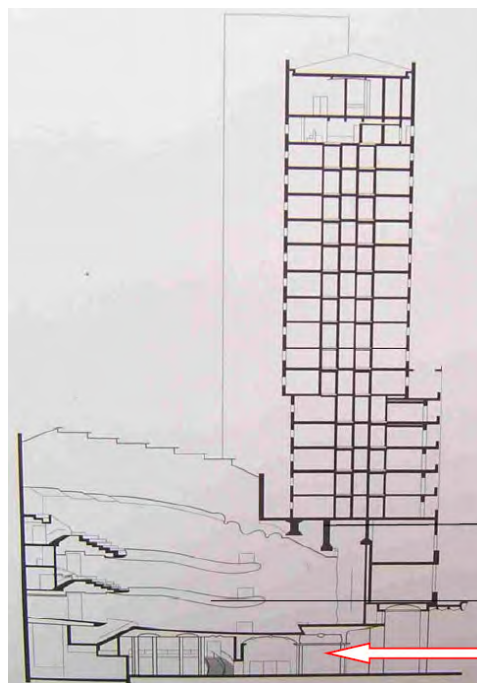


Figura 102 - Corte Cine Ipiranga
Fonte: TAMANINI, 2011

A questão estrutural, a disposição da tela, os acessos e as formas são alguns aspectos que diferenciam a sala do Cine Ipiranga. Em relação à questão estrutural, o emprego de enormes vigas de transição, faz com que os pilares do hotel não atravessem a sala, tornando-se um marco de engenharia da época. A disposição da tela e o acesso do público são os aspectos mais inovadores, pois, ao contrário dos outros cinemas e casas de espetáculo, a tela está colocada na direção da rua e as pessoas acessam a sala passando por baixo da plateia. Essas mudanças foram necessárias por questões estruturais, pois, sendo o proscênio a menor dimensão da sala, reduz o vão a ser vencido. (TAMANINI, 2011 p.77)

O acesso à sala de espera e bilheterias do cinema é realizado diretamente do passeio, a qual é protegida e destacada por uma marquise retangular que ocupa toda a extensão da fachada e que limita a altura em, aproximadamente, oito metros de altura. Existe um recuo da edificação cinema em relação ao volume da edificação hotel, o que permite que a estrutura modulada da torre, com nove pilares de seção retangular, demarque o acesso e confira ritmo à composição.

O IPIRANGA é um monumento ao cinema, repetem os jornais. “A gente se sente achatada, sumida, sob aquela marquise majestosa, cujas luzes insinuantes parecem dizer num convicte: isto não é tudo. entre e veja o que há dentro. E lá dentro há um hall grande como a ‘sala dos passos perdidos’ - os passos porém não se perdem e vão dar direitinho nas escadarias que se cruzam sem nunca se encontrarem porque umas levam à platéia e outras ao balcão; este tem cadeiras tão confortáveis que as pessoas nem se dão conta da existência de aristocráticos ‘pulímans’. Tudo isso dentro de linhas limpas de uma arquitetura moderna, original e honesta. Quem inventou o ‘slogan’ acertou: O IPIRANGA é um monumento ao cinema.” (SIMÕES, 1990 p.47)

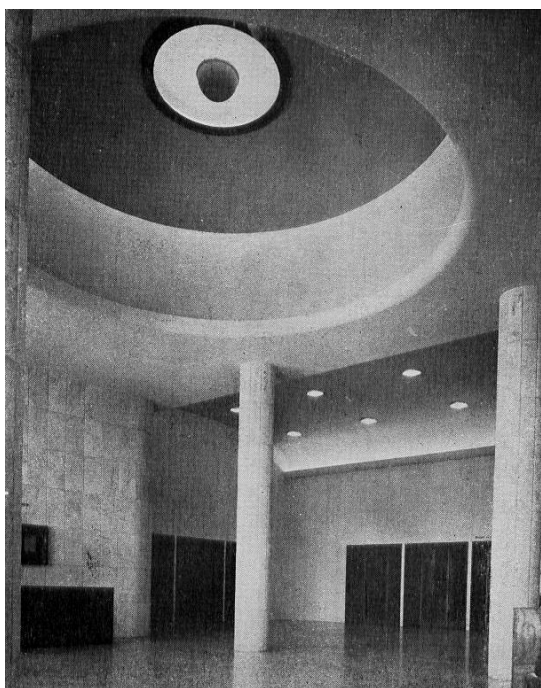


Figura 103 - Hall Cine Ipiranga
Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br

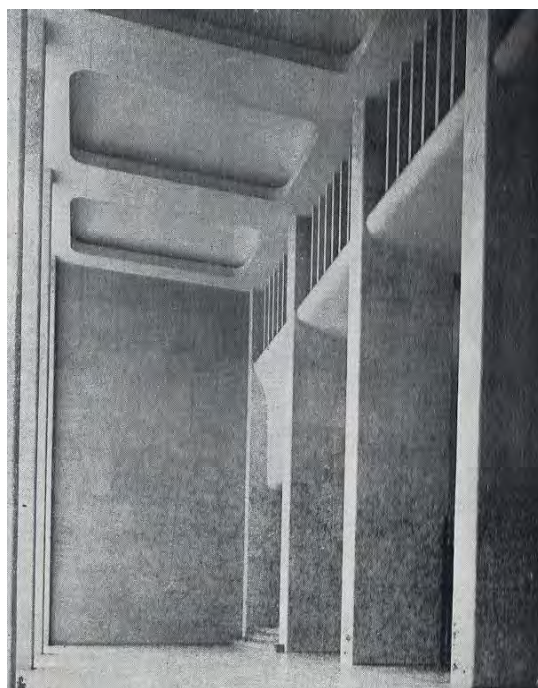


Figura 104 - Acesso Cine Ipiranga
Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br

Internamente, as instalações do cinema possuem acabamentos e desenho comuns ao *Art Déco*, com soluções arredondadas e poucos detalhes, deixando a atenção voltada somente para o espetáculo. A questão das superfícies arredondadas, no entanto, também é uma solução adotada por Rino Levi para melhorar o desempenho acústico da sala, que era preocupação constante do profissional em todos os seus projetos para este fim.

“Ah, estive no IPIRANGA”. Estes templos, erigidos para adoração das divindades cinematográficas provocam de acordo com lógica pragmática do sistema exibidor, um saudável efeito psicológico nos frequentadores, algo como uma gratificação - vivenciar por um certo tempo ambientes de luxo, com mármore, veludos, espelhos, banheiros deslumbrantes – que retempera a energia do paulistano para sua jornada semanal. (SIMÕES, 1990 p.47)

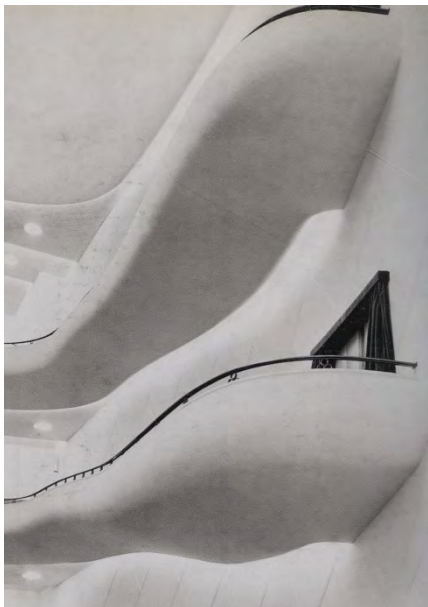


Figura 105 - Balcões Cine Ipiranga Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br



Figura 107 - Hall Cine Ipiranga Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br

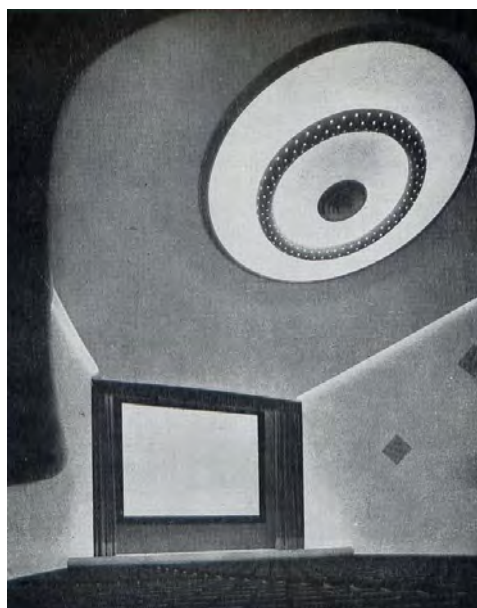


Figura 106 - Sala de projeção Cine Ipiranga Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br



Figura 108 - Mezanino Cine Ipiranga Fonte: salasdecinemadesaopaulo.blogspot.com.br

3.2.4 CINE PALACE – PORTO ALEGRE

O Cine Palace ou Marabá inaugura em março de 1947, na Rua Coronel Genuíno 206, em Porto Alegre. Implantado em lote de meio de quadra com doze metros e quarenta centímetros de testada, profundidade de noventa e nove metros e largura de fundos de dezenove metros e quarenta centímetros, foi projetado pelo arquiteto João Antônio Monteiro Neto. (PEREIRA, 2013 p. 258)

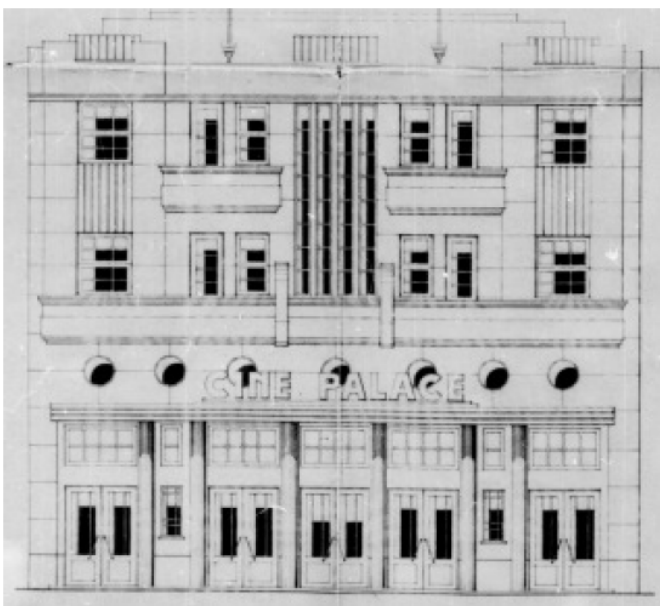


Figura 109 - Fachada Cine Palace
Fonte: PEREIRA, 2013

Trata-se de uma edificação de uso misto, com cinema e sala comercial no pavimento térreo, de pé-direito duplo, e dois pavimentos superiores destinado a uso residencial, com oito unidades autônomas. Conforme é característica deste tipo arquitetônico, o acesso a todas as atividades que o edifício abriga são independentes entre si.

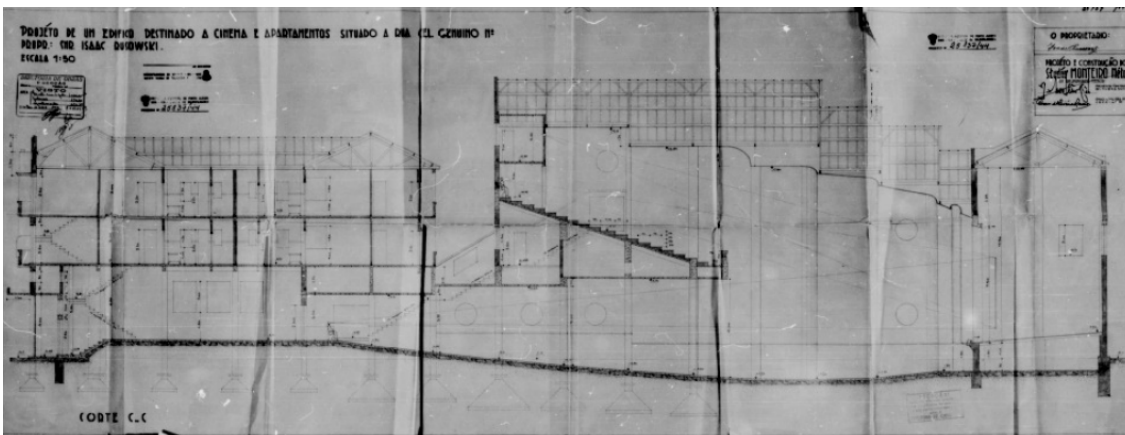


Figura 110 - Corte Longitudinal Cine Palace
Fonte: PEREIRA, 2013

A sala de cinema possui lotação de 1.800 lugares distribuídos entre 1400 na plateia e 400 no mezanino (SILVEIRA NETO, 2001 p.201). Sua forma é mais alongada que o padrão da época devido à pequena largura do lote na testada frontal. É interessante notar pelo corte longitudinal que o volume da sala de projeção possui afastamento da primeira porção do edifício, onde estão localizados as unidades residenciais, de modo a garantir iluminação e ventilação dos ambientes que estão voltados para os fundos do lote.

O acesso ao cinema é demarcado por marquise onde se aplica a programação e por pilotis de seção redonda que estruturavam os pavimentos superiores do edifício. A composição é simétrica, sendo que a placa de identificação do cinema está instalada perpendicularmente à fachada da edificação, no seu eixo.

Aberturas circulares, similares a escotilhas, ocupam uma porção intermediária entre o fim da marquise e o início da ocupação residencial, provavelmente servindo de ponto de ventilação para as dependências do cinema. “As linhas horizontais marcavam a platibanda que escondia o telhado assim como a marquise do acesso. A estas, contrapunham-se linhas verticais decorativas em relevo que se associavam aos demais elementos geométricos aplicados sob a sua fachada.” (PEREIRA, 2013 p. 259)



Figura 111 - Cine Palace
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

3.2.5 CINE SÃO JOÃO - PORTO ALEGRE

O Cine São João, localizado na avenida Salgado Filho esquina com a Rua Vigário José Inácio, em Porto Alegre, ocupa o térreo do Edifício Jaguaribe. O projeto do edifício é de autoria dos arquitetos Fernando Corona e Luís Fernando Corona e inicia em 1951 (SZEKUT, 2008). O edifício é desenvolvido sob os preceitos da arquitetura modernista em uma época de afirmação deste movimento na cidade de Porto Alegre.



Figura 112 - Edifício Jaguaribe em construção e inserido no contexto urbano
Fonte: acervojoaoalberto.blogspot.com.br

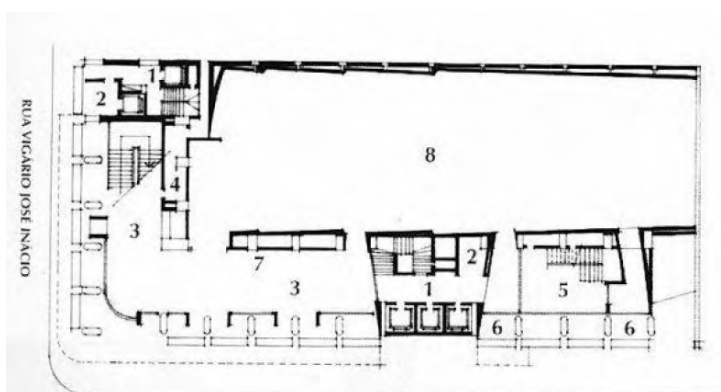
Trata-se de uma torre residencial e comercial com subsolo para estacionamento e vinte e seis pavimentos acima do volume do cinema, que ocupa a altura correspondente a seis pavimentos. Por estar inserido em um terreno de esquina, o cinema desenvolve-se no miolo da área retangular de “frente norte medindo 45,35m e frente leste com 20,28m de extensão” enquanto o restante da edificação é construído no alinhamento das vias, formando uma torre em L, o que deixa a sala de projeção livre de elementos estruturais no seu interior. (SZEKUT, 2008 p. 72)

A sala, de pé -direito muito alto e balcão, ocupava a altura dos seis primeiros pavimentos do edifício. A sala era acessada pela Avenida Senador Salgado Filho, junto à esquina com a rua Vigário José Inácio. Ao ingressar na sala de espera, o público tinha diante de si as bilheterias, em meio a dois acessos à plateia. Ao fundo da sala de espera uma escada conduz à sala de espera superior, por onde é acessado o balcão. Junto ao pavimento térreo, em posição oposta ao acesso e bilheterias, duas portas proporcionavam a saída das sessões, independentemente da entrada. A plateia era decorada, ao longo de suas paredes laterais, por painéis de autoria de Fernando Corona, também escultor. (SILVEIRA NETO, 2001 p. 241)



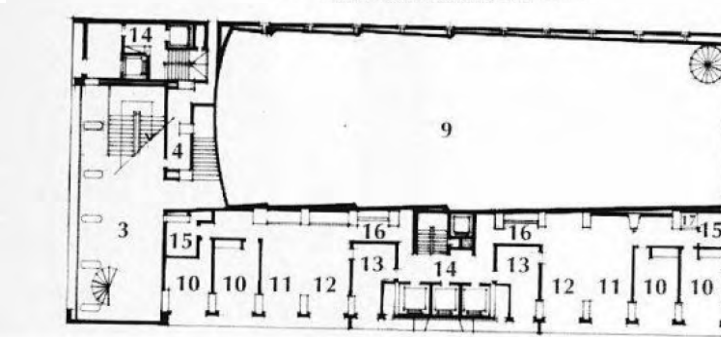
Figura 113 - Edifício Jaguaribe
Fonte: salasdecinemadeportoalegre.blogspot.com.br

Não existe um consenso sobre a capacidade da sala de projeções. Em algumas publicações a lotação consta como sendo de 2.000 lugares, no entanto, no livro de Suzana Gastal, o Cine São João é descrito como anúncio da tendência de redução do número da capacidade das salas. Com plateia e mezanino, Gastal afirma que o cinema soma oitocentos lugares, tendo, portanto, aproximadamente a metade da capacidade usual das salas construídas até o momento. (GASTAL 1999 p.129)



PLANTA BAIXA - PAVIMENTO TÉRREO

Figura 114 - Planta Baixa
Pavimento Térreo
Edifício Jaguaribe
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001



PLANTA BAIXA - 3º PAVIMENTO

Figura 115 - Planta Baixa
Terceiro Pavimento
Edifício Jaguaribe
Fonte: SILVEIRA NETO, 2001

3.2.6 CINEMA CACIQUE – PORTO ALEGRE

O Cinema Cacique é inaugurado em setembro de 1957. Ocupa o pavimento térreo de edifício modernista de mesmo nome que também é destinado a uso residencial e comercial, na Rua dos Andradas, em Porto Alegre. Pelas proporções do prédio, fica conhecido como o gigante da cidade segundo divulgação dos jornais da época (GASTAL, 1999 p.112). Sua lotação é de 1.800 pessoas, divididas entre plateia e mezanino (NETO, 2001 p.227).

O volume da sala de cinema fica posicionado nos fundos do lote em parcela não ocupada pela torre, de modo a garantir que a sala fique livre de elementos estruturais que poderiam prejudicar o seu funcionamento. Esta decisão é muito comum a este tipo de cinema, o que resulta em predomínio volumétrico da torre. O cinema ao fundo gera a necessidade de sinalização visual na fachada, papel desempenhado pelas marquises e placas luminosas.



Figura 116 - Cinema Cacique
Fonte: salasdecinemadeportoalegre.blogspot.com.br

A torre de salas comerciais e de apartamentos “possui 26 pavimentos constituídos por estrutura de concreto armado formada por pilares, vigas e lajes, sendo que a partir do décimo terceiro pavimento as lajes foram construídas com tijolos armados.” No caso do Edifício Cacique “uma das principais características arquitetônicas do imóvel, o escalonamento da fachada frontal. Nesta fachada a edificação apresenta dois recuos, um no décimo segundo pavimento e outro no décimo sexto pavimento.” (MAZZONI, 2010 p.39)

Ele teria ar-condicionado, com refrigeração e calefação, poltronas numeradas no mezanino, maior lotação com visão perfeita, maior tela de projeção, maior distância entre as poltronas totalmente estofadas, corredores com até 2m50cm de largura, três projetores, bilheterias

abertas desde às nove horas, sessões contínuas a partir das quatorze horas, moderna e luxuosa confeitaria, elevando Porto Alegre ao nível cinematográfico das capitais da América. A sofisticação da casa apresenta um requinte extra: nas paredes laterais, murais assinados pelo artista Glauco Rodrigues. (GASTAL, 1999 p. 112)



Figura 118 - Plateia Cine Cacique
Fonte: salasdecinemadeportoalegre.blogspot.com.br

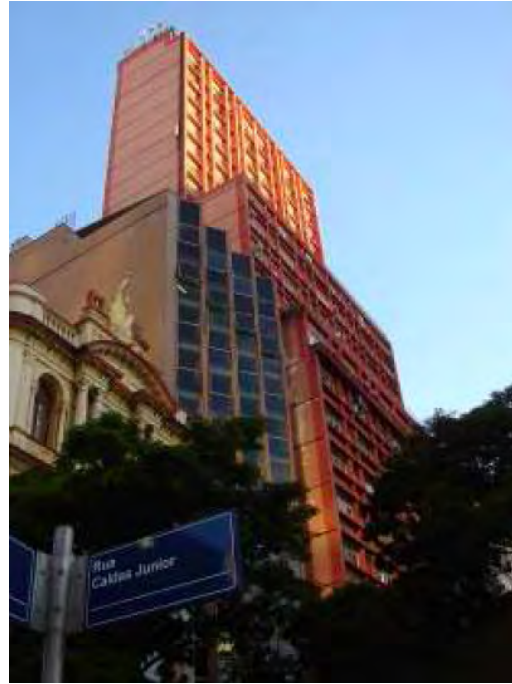


Figura 117 - Edifício Cacique
Fonte: MAZZONI, 2010

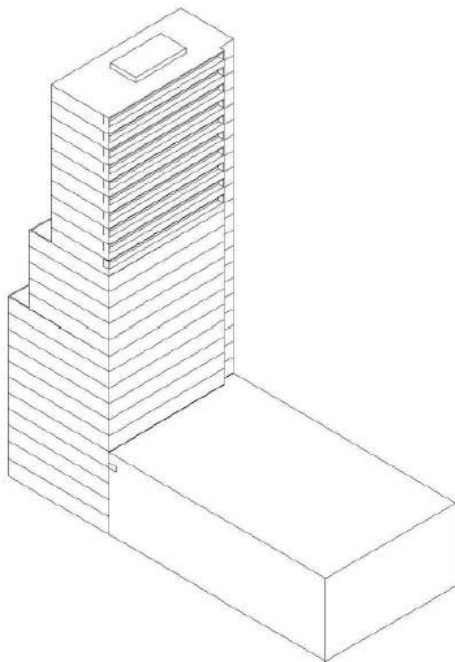


Figura 119 - Perspectiva Isométrica Edifício Cacique
Fonte: MAZZONI, 2010

3.2.7 CINEMA GLÓRIA – SANTA MARIA

Em 11 de agosto de 1959, no mesmo lote do antigo Cine-Theatro Coliseu, é inaugurado o Cine Glória, com capacidade para 1.600 pessoas. Ocupa o térreo de uma edificação residencial e comercial com as seguintes divisões por pavimentos: subsolo ocupado por garagem, térreo e segundo pavimento destinados ao cinema e à lojas comerciais, e mais três pavimentos de uso residencial.

Como tentativa de enfrentar o cenário de crise que começava a afetar o setor de exibição cinematográfica e a gradual mudança de objetivo do público ao frequentar cinemas, em 1984, o mezanino da sala de exibição é desmembrado da estrutura original e passa a se chamar Cinema Glorinha. Esta sala menor é destinada à programação de filmes de arte, deixando para a sala maior os títulos comerciais e de fácil atração de audiência. O Glorinha oferece 300 lugares depois da reforma, mas anteriormente o espaço tinha capacidade para 600 pessoas. Esta redução da capacidade do mezanino foi necessária em virtude de questões ligadas à visibilidade e distância mínima da tela. (CUPELLO, 2014)

Outra ação tomada para manter o público assíduo foi a criação do projeto guarda-chuva Cinema Comunidade, que buscava engajar e conquistar o público consumidor através dos seguintes projetos direcionados: Cupello Cine-Carnê, Disque-Cinema, Cine-Gibi, Cine-ônibus, Cine-recados e Cine-Personal. Os projetos tratavam de manter o público informado do modo que preferisse (Disque-Cinema e Cine-Gibi), pensava na inclusão de pessoas de locais distantes (Cine-ônibus), e incentivava o uso do espaço para socialização (Cine-recados). Os projetos mais comerciais eram o Cine-Personal que permitia anúncios no interior do cinema e o Cupello Cine-carnê. (CUPELLO, 1983)

Este último é uma estratégia de marketing lançada no segundo semestre de 1984, na cidade de Santa Maria, para solucionar três problemas: “filas de espera para aquisição de ingressos, perda do início da sessão e falta de recursos do exibidor para divulgação da programação em cartaz” (CUPELLO, 1983). As vantagens oferecidas pelo sistema são: o público não precisa entrar em filas para compra dos ingressos, sendo necessário somente trocar um dos ingressos padronizados do carnê. Além disso, o usuário recebe em sua residência, por meio de mala direta, a programação dos cinemas conveniados, facilitando a informação. Para o exibidor, as vantagens são a fidelização do público, divulgação gratuita pela cobertura da mídia sobre o lançamento do produto, venda de espaço comercial para anunciantes no material do Cine-carnê, divulgação de baixo custo da programação em cartaz, comprometimento

de parte da renda do público com o cinema e transparecer cuidado e comprometimento dos exibidores com a experiência do espectador. (CUPELLO, 1983)

“Quando do lançamento do Cine-carnê em Santa Maria, após levantamentos de frequência média, determinamos que o número máximo de carnês deveria ser de 1% da frequência média mensal. No caso de Santa Maria, com uma frequência média de 22.000 pessoas por mês, poderíamos emitir no máximo 220 carnês. Este critério foi estendido a todas as praças em que foi lançado o Cine-carnê. A escolha desse índice deve-se ao fato de não ser interessante um comprometimento maior da receita futura.” (CUPELLO, 1983)

O projeto foi estendido para outras cidades do interior do estado, como Rio Grande, que fazia parte do Circuito Cupello e também para Pelotas, que era independente da relação com a empresa. Quando chegou a Porto Alegre, o projeto já estava na 13ª edição em Santa Maria, na sexta edição em Rio Grande e na terceira edição em Pelotas. Apesar dos esforços, em dezembro de 1997, este que era o único cinema tradicional ainda em funcionamento na cidade de Santa Maria, encerrou suas atividades.

Existem dois projetos arquitetônicos desta edificação aprovados no Arquivo Municipal de Santa Maria, um do ano de 1955 sob responsabilidade técnica do engenheiro civil Luiz Bollick, e outro do ano de 1970 sob responsabilidade do engenheiro civil Wilson Aires. O projeto do ano 1955, possui seis pavimentos residenciais e as fenestrações e fechamentos da porção residencial são sensivelmente distintos da edificação que se conhece. Não existe registro sobre os motivos que levaram o projeto a ser alterado, no entanto, a versão de 1970, com menos pavimentos e com elementos arquitetônicos mais simples e econômicos, é a que foi concretizada.



Figura 121 - Fachada Norte Cinema Glória, Projeto de 1955
Fonte: A autora a partir de projeto disponível Arquivo Municipal



Figura 120 - Fachada Norte Cinema Glória, Projeto de 1970
Fonte: A autora a partir de projeto disponível Arquivo Municipal

O terreno para o qual o projeto foi desenvolvido ocupa a esquina de uma quadra, com área superficial aproximada de 1.977,38m² e, conforme informações em projeto arquitetônico arquivado na Prefeitura Municipal, dimensões aproximadas de quarenta e um metros e oitenta e nove centímetros na face sul com a Rua Marquês de Maricá (atual Rua Doutor Astrogildo de Azevedo), formando um ângulo de 99°46'30" com a face leste para a Rua Riachuelo com quarenta metros e sessenta e sete centímetros de comprimento; deste ponto forma o ângulo de 105° 11'10" com a face norte para a Rua Doutor Bozano (atual Rua Angelo Uglione) que tem comprimento de trinta e dois metros e vinte e três centímetros e, fechando o polígono, cinquenta e sete metros e quarenta e cinco centímetros na face oeste com terreno lindeiro, o que resulta em um edifício com três fachadas para vias públicas e uma fachada cega sobre sua divisa com área privada.

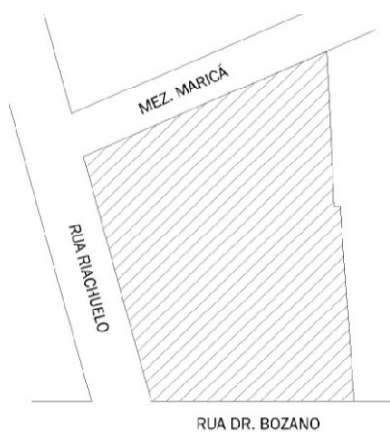


Figura 123 - Planta de localização Cinema Glória
Fonte: A autora a partir de projeto disponível
Arquivo Municipal



Figura 122 - Cinema Glória na cidade
Fonte: A autora, 2015

O edifício tem forte influência do lote. A forma deriva diretamente da geometria descrita, uma vez que o volume está construído sobre os alinhamentos com as vias públicas, logo, as arestas seguem o arco das esquinas. Outra peculiaridade do terreno que se reflete no projeto arquitetônico é a presença de desnível nas três testadas com as vias públicas, logo, subsolo e salas comerciais abertas diretamente para o passeio acompanham o perfil natural e não conflitam com o acesso para o cinema e para os pavimentos residenciais. Uma característica própria desta edificação, por possuir três fachadas para as vias públicas, é que os fundos da sala do cinema possui uma fachada aparente, sendo esta uma exceção do tipo arquitetônico em questão.

Na fachada da Rua Doutor Bozano, uma escadaria com número de degraus variado acompanha o desnível do terreno e possibilita o acesso ao hall do cinema. Duas bilheterias limitam a área referente ao cinema e, de cada uma delas no alinhamento frontal, partem pilares de seção redonda de cinquenta e cinco

centímetros. Entre esses elementos, mais dois pilares de mesma seção definem o primeiro plano do hall aberto, seguindo modulação de três metros e trinta centímetros de eixo a eixo. Outra linha de pilares idênticos, seguindo o mesmo espaçamento, localiza-se dois metros e setenta e cinco centímetros para dentro da edificação. Essa linha define a transição entre espaço aberto e espaço fechado, uma vez que entre esses pilares estão localizadas as portas de acesso do hall, as quais são de estrutura metálica com módulos de vidro incolor. Todos os pilares possuem revestimento de pedra irregular, assim como as paredes que definem as bilheterias. O piso do acesso e os degraus da escadas são revestidos com pedra de basalto natural irregular.

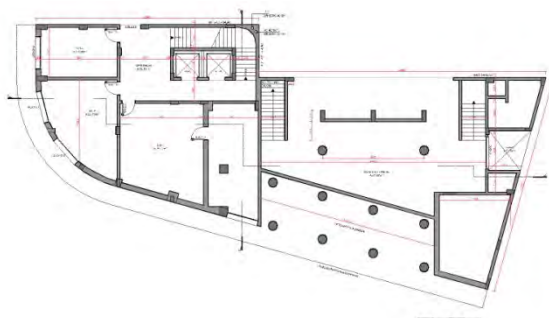


Figura 124 - Planta Baixa acesso Cinema Glória
Fonte: A autora a partir de projeto disponível
Arquivo Municipal

Analisando os projetos arquivados na Prefeitura Municipal, percebe-se que a criação das áreas de venda de ingressos com apropriação dos pilares foi uma decisão posterior, visto que estes espaços aparecem como continuação dos pilotis, que seriam compostos por quatro pilares independentes.

Os *halls* interno e externo possuem pé-direito de, aproximadamente, quatro metros e quarenta e cinco centímetros de altura. No hall externo, uma marquise projeta-se um metro e vinte centímetros além do alinhamento do prédio no térreo e corta os pilares a uma altura de dois metros e oitenta centímetros (nível do acesso), ficando, aproximadamente, um metro abaixo do corpo dos pavimentos superiores, reforçando visualmente o acesso do cinema. Analisando a composição geral do edifício, percebe-se a intenção arquitetônica de destaque do acesso ao cinema, uma vez que este é o único ponto onde existe uma subtração volumétrica, criando um hall externo. Nesta porção da edificação, tanto a estrutura aparente de pilares quanto o fechamento do hall interno seguem o ângulo da rua. Já no interior do hall, as paredes limítrofes do volume do auditório passam a ser ortogonais, gerando algumas zonas de áreas residuais.



Figura 126 - Acesso Cinema Glória
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 125 - Hall Interno Cinema Glória
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

Duas portas laterais dão acesso à antecâmara da sala de cinema. Duas escadas rebatidas estão posicionadas nas extremidades do *hall* e dão acesso ao mezanino. A simetria do acesso é quebrada pela existência dos sanitários localizados na porção direita do espaço, que ocupam área residual entre a sala de cinema e o ângulo do limite do lote.

A sala possui dimensões de vinte e sete metros e treze centímetros por vinte e cinco metros e cinco centímetros, com poltronas distribuídas em três faixas, sendo a faixa central mais larga que as laterais. Existem oito saídas nas laterais, que se conectam a corredores que saem na rua Marquês de Maricá, solução que permite independência entre os fluxos de entrada e de saída das sessões.

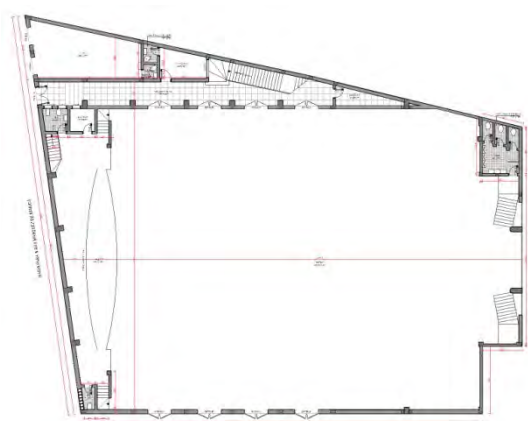


Figura 128 - Planta Baixa plateia Cinema Glória
Fonte: A autora a partir de projeto disponível
Arquivo Municipal

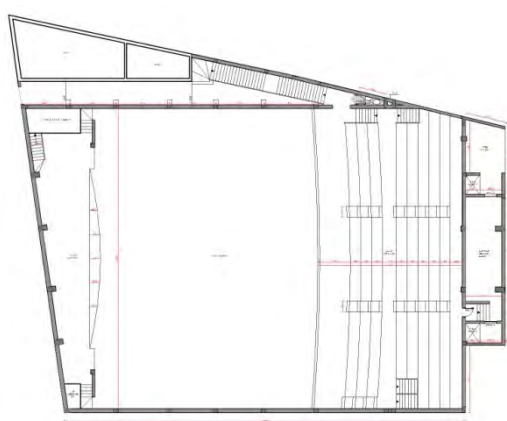


Figura 127 - Planta Baixa Mezanino Cinema Glória
Fonte: A autora a partir de projeto disponível
Arquivo Municipal

A plateia desenvolve-se em desnível de aproximadamente um metro e noventa centímetros. Entre o palco e a plateia, nos projetos arquitetônicos, constam poço para orquestra. Por imagens e relatos de frequentadores, também se sabe que a porção em frente à tela de projeção possuía um chafariz com águas dançantes.



Figura 130 - Palco e tela Cinema Glória
Fonte: Neusa Abelin, Acervo Pessoal



Figura 129 - Plateia Cinema Glória
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

O palco está a um metro e dez centímetros acima do nível da plateia, a tela de projeção utilizada era do tipo Cinemascope com dimensões aproximadas de quinze metros de largura por oito metros de altura. O pé-direito livre do auditório é de aproximadamente doze metros e meio, o mezanino acontece em desnível e possui pé-direito de três metros e quarenta e cinco centímetros no ponto mais desfavorável.

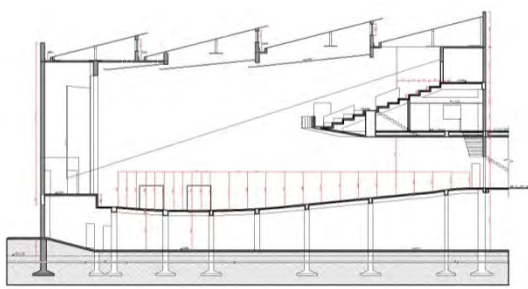


Figura 131 - Corte auditório e mezanino Cinema Glória
Fonte: A autora a partir de projeto disponível

As paredes possuem revestimento interno de madeira, com painéis de lambris verticais de madeira até a altura de um metro e vinte centímetros. A partir desta altura, dependendo da parede, o revestimento de madeira muda de cor ou de padrão, alternando entre lambris verticais mais claros nas paredes laterais e colmeias de madeira nas paredes de fundo e da frente. Além do fim estético, esses revestimentos possuem função acústica. O acesso ao mezanino acontece através de um hall no segundo pavimento, que oferecia área de estar com bancos, com acabamentos das superfícies iguais aos já encontrados em outros pontos da edificação – madeira e pedra irregular.



Figura 133 - Plateia Cinema Glória vista do palco
Fonte: Neusa Abelin, Acervo Pessoal



Figura 132 - Plateia Cinema Glória e painel
Fonte: Neusa Abelin, Acervo Pessoal

3.2.8 CARACTERÍSTICAS ARQUITETÔNICAS

TIPO CINEMA DE CALÇADA ISOLADO

As características arquitetônicas identificadas como definidoras do tipo Cinema de calçada vinculado a edificação em altura, após pesquisa histórica e análise de exemplares arquitetônicos são:

- **Inserção na malha urbana:** Localização em áreas centrais das cidades ou nos centros dos bairros, em suas avenidas de acesso. O uso cinema passa a ser parte de um conjunto de condicionantes para a escolha do lote, ao lado dos interesses pertinentes à habitação e ao comércio. Mesmo assim, o foco ainda segue sendo as áreas com acesso direto ao transporte público e com proximidade de comércio e serviços e equipamentos públicos.
- **Lotes:** Do mesmo modo que o tipo Cinema de Calçada Isolado, o programa do edifício cinema exigia certa regularidade formal do lote de implantação. O diferencial deste tipo, é que a área do lote deveria permitir que a sala de cinema fosse localizada fora da projeção da torre, independente dos constrangimentos dos outros usos.
- **Ocupação:** Enquanto a edificação em altura desenvolve-se na faixa frontal do lote, de frente para o logradouro público, a sala de cinema ocupa o miolo do mesmo, ficando assim, livre de elementos estruturais e com maior liberdade de altura e volume edificado. Novamente, a área superficial do lote é praticamente toda ocupada pelo edifício.
- **Lotação:** acima de 1.000 pessoas, até mesmo nos de menor porte, comportando plateia e um ou mais níveis de mezanino.
- **Volumetria:** O edifício possui base, geralmente conformada por dois ou três pavimentos, e torre. Existem edifícios desse tipo que possuem somente mais dois ou três andares acima do térreo, o que ainda matem uma volumetria prismática única. No entanto, a maioria dos exemplares possui mais do que três pavimentos, logo, existe uma verticalização da volumetria do edifício junto ao alinhamento, em forma de L nos lotes de esquina, relativamente frequentes.

A sala de cinema não se destaca dentro da composição, uma vez que ocupa o miolo do lote, ou seja, localiza-se atrás da torre, ficando sua presença, muitas vezes, demarcada somente pelo acesso e pela sinalização visual, que passa a ser preponderante na identidade.

- **Fachadas:** Na fachada principal desse tipo, o que se encontra de indicação sobre a existência do cinema no edifício são marquises projetando-se do volume da base e demarcando os grandes vãos de acesso no nível do pedestre, com colunatas e muitas vezes com pé-direito duplo.

Comunicação visual desenvolvida com letreiros e placas luminosas, e áreas de publicidade para os cartazes dos filmes em exibição, complementam as características do cinema em contato com a via pública.

- **Configuração espacial e fluxos:** Internamente, o tipo mantém-se muito parecido com seu predecessor: acesso ao edifício por um *hall* com bilheteria e sala de espera. O acesso à sala é feito por antecâmara ligada diretamente com o hall. A sala de projeção é única, organizada simetricamente.

A plateia desenvolve-se em desnível, geralmente dotada de mezanino e balcão, estando a tela localizada no menor nível do ambiente. A presença de palco é pouco expressiva, existindo mais nos primeiros exemplares do tipo. A tela localiza-se na porção mais ao fundo do terreno, estando a sala posicionada de costas para a rua na maioria absoluta de casos, o que é um reflexo da necessidade de coordenação dos fluxos do público no interior da edificação. Apesar da sala de exibição estar localizada em um edifício com outros usos, os acessos a ela e aos demais pavimentos são sempre independentes.

- **Elementos figurativos:** No início do desenvolvimento, nos anos 1920 e 1930, os edifícios são predominantemente ecléticos, e passam a incorporar o estilo *Art Déco* na década de 1930, progressivamente hegemônico e diretamente identificado com a arquitetura do tipo. No início dos anos 1950, com a disseminação e progressiva hegemonia da arquitetura moderna da escola carioca, os cinemas adotam elementos figurativos, de arquitetura e de composição nitidamente modernos identificados com os novos edifícios que os abrigam.

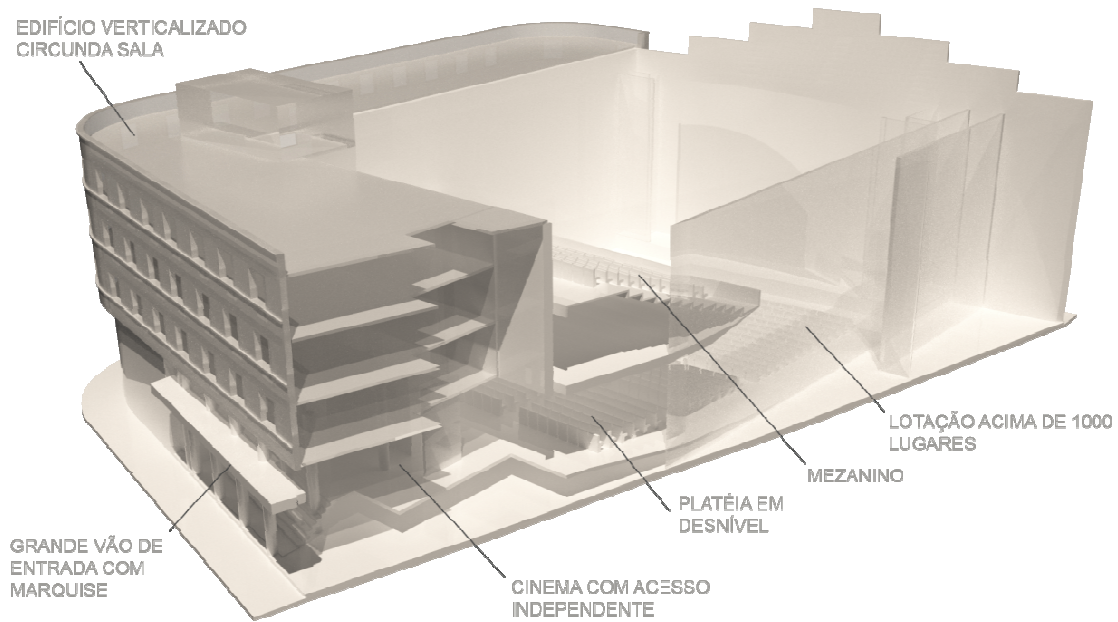


Figura 134 - Modelo volumétrico Cine Glória
Fonte: A autora

3.3 CINEMA NO INTERIOR DE EDIFÍCIOS COMERCIAIS

Influenciado pelas transformações sociais e de mercado, os edifícios de cinema precisam adaptar-se aos novos hábitos e desejos de entretenimento do seu público. Este tipo é o resultado da gradativa diminuição de público, da crescente exigência de qualidade (tanto do espaço físico, quanto dos filmes exibidos) e da necessidade de segurança que a população urbana passa a ter.

Trata-se de uma manifestação arquitetônica menos complexa, no que diz respeito ao cinema propriamente dito, tendo em vista que questões volumétricas já não existem. O cinema é uma porção interna de um edifício maior e com foco em atividades comerciais. Também pode ser considerada uma alteração importante que o arquiteto responsável pelo projeto do edifício do centro comercial torna-se o responsável pela definição da área do cinema e do posicionamento das salas. Por sua vez, o profissional que vai projetar as dependências do cinema trabalha exclusivamente com questões de arquitetura de interiores. Suas exigências são voltadas para a sala de exibição e a qualidade que ela oferece.

Urbanisticamente, os edifícios de cinema se sobressaíam na paisagem mais por questões figurativas e simbólicas do que por dimensões volumétricas. Um movimento curioso é que, com o passar dos anos e das transformações tipológicas, quanto menor destaque o cinema tem individualmente na cidade, maior é o edifício que o incorpora. Uma ilustração desta afirmação, utilizando os modelos dos cinemas de Santa Maria desenvolvidos para esclarecer as questões de tipo que tratamos, pode representar com mais precisão essa afirmação.

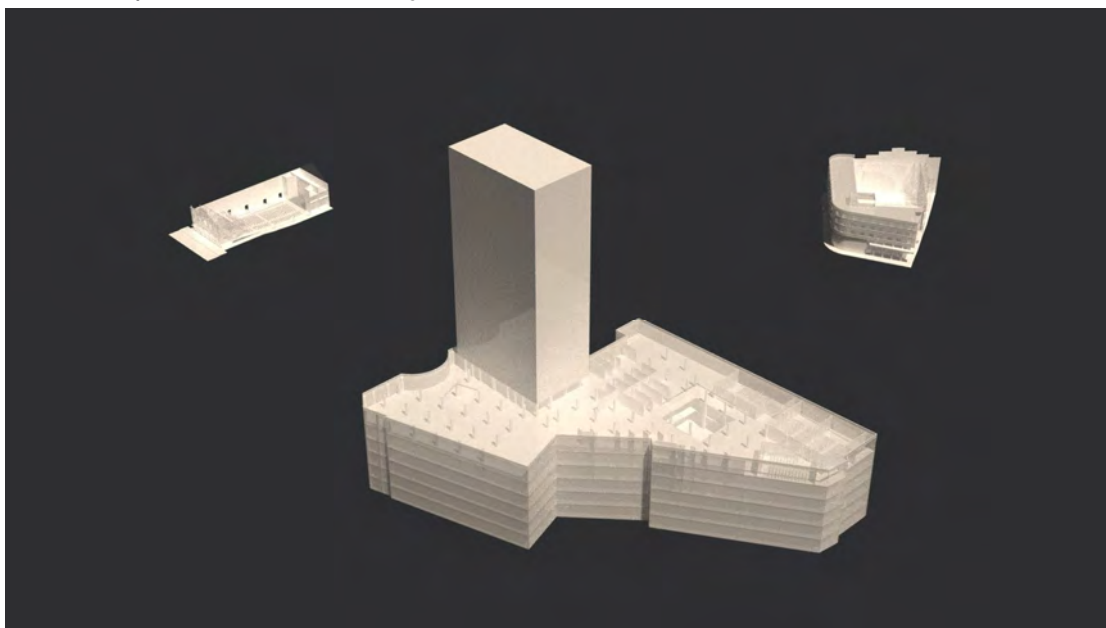


Figura 135 - Comparação entre volumes dos prédios de cinema de Santa Maria
à esquerda, Cine Independência (capacidade de 2.000 pessoas), ao centro Royal Plaza Shopping (capacidade de 652 pessoas), à direita, Cine Glória (capacidade de 1.600 pessoas)

Fonte: A autora

3.3.1 BIG SHOPPING CENTER

No ano de 1997, inaugura em Santa Maria o seu primeiro *shopping center*, o Big Shopping Center. Edifício térreo, possui um supermercado como âncora para as atividades e cinema composto por dois auditórios.

Segundo projeto arquitetônico cedido pela administração do *shopping center*, as duas salas - Cine 1 e Cine 2 - posicionadas de costas uma para a outra, dividem o hall de entrada e a cabine de projeção. As dimensões desta porção são quatro metros e meio de largura por quatorze metros e setenta centímetros de comprimento, gerando uma área de 69,02m².



Figura 137 - Bilheteria e acesso externo
Cinema Big Shopping Center
Fonte: A autora, 2008



Figura 136 - Hall de entrada e balcão bomboniere
Cinema Big Shopping Center
Fonte: A autora, 2008

No *hall* de acesso para as salas existe uma pequena bomboniere à direita, escada centralizada e rampa da lateral à esquerda, vencendo desnível de noventa centímetros. Após patamar de um metro e oitenta centímetros, duas antecâmaras separadas dão acesso às salas. Ocupando a mesma área do *hall*, um segundo pavimento acessado pela antecâmara da sala Cine 1 aproveita o pé-direito livre nessa área. Seu espaço é dividido entre sala de máquinas do equipamento de ar-condicionado, sala de projeção comum, sanitários para funcionários e escritório.

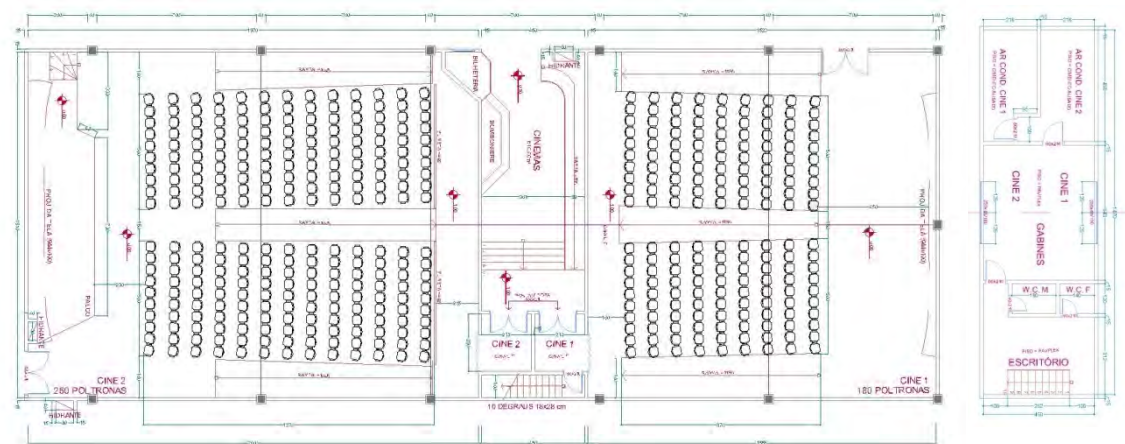


Figura 138 - Planta Baixa Cinema Big Shopping Center e Planta Baixa Mezanino Técnico
Fonte: Monet Plaza Shopping

O auditório Cine 1 possui 180 lugares, com 229,90m² de área, enquanto o auditório do Cine 2 possui lotação de 260 pessoas, com 295,10m². O acesso às salas acontece pelo fundo, por antecâmaras. A plateia é dividida em duas porções de poltronas de cinco metros e quarenta e cinco centímetros, ficando três faixas livres para circulação em rampa (laterais e centro) com largura média de um metro e trinta centímetros cada. A saída das salas acontece pela porção frontal, próxima à tela.

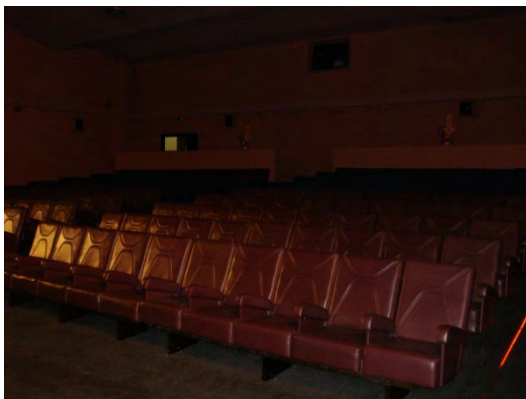


Figura 140 - Plateia Cine 1
Cinema Big Shopping Center
Fonte: A autora, 2008



Figura 139 - Plateia Cine 1
Cinema Big Shopping Center
Fonte: A autora, 2008

Apesar da variação da lotação dos auditórios, a única diferença entre eles é o comprimento dos espaços e a existência de palco no Cine 2. Até mesmo a tela de projeção tem a mesma dimensão nos dois auditórios, nove metros e quarenta e quatro centímetros de comprimento por quatro metros de altura.

O cinema permanece em funcionamento durante dez anos, encerrando as atividades no ano de 2007. As fotos realizadas pela autora são do ano de 2008, com o cinema já fechado por alguns meses. Apesar da pouca oferta de salas de cinema na cidade, este espaço não foi mais utilizado para este fim.

3.3.2 SANTA MARIA SHOPPING

Em 1998, inaugura o segundo *shopping center* de Santa Maria, o Santa Maria Shopping. Localizado no centro da cidade, o prédio do centro comercial possui cinco pavimentos e três subsolos de estacionamento. As duas salas de cinema estão localizadas no quarto pavimento, junto com a área de recreação do *shopping center*. As salas possuem lotação de 101 e 96 poltronas.

O projeto arquitetônico aprovado na Prefeitura Municipal não foi encontrado, portanto, os dados aqui registrados foram levantados *in loco*. O hall de acesso fica desvinculado da circulação do *shopping center*, sendo que, após a bilheteria, o cliente percorre uma circulação independente até chegar no átrio que direciona para as salas e onde está localizada a bomboniere e um conjunto de sanitários para o público.

As salas estão posicionadas paralelamente, ficando o hall descrito acima entre elas. Sobre a circulação de acesso aos cinemas, desenvolve-se o pavimento técnico, dando acesso às salas de projeções. A sala maior fica ao fundo, ocupando toda a largura do cinema. O acesso à sala se dá pelo fundo do auditório, através de uma escada. A circulação em rampa é centralizada na sala e a saída acontece pela porção frontal da sala. Na sala menor o acesso acontece pela lateral frontal esquerda, sendo necessário que os usuários subam o desnível do auditório por uma rampa centralizada entre as poltronas. A saída acontecia na porção frontal direita, direto na praça de circulação dos cinemas.

Este cinema foi fechado em 2007, quando passou por reformas para ser reinaugurado em março de 2008, sob administração da rede Movie Arte, após a cidade permanecer 252 dias sem nenhuma sala de cinema em funcionamento. Apesar da pequena lotação das salas, o fluxo de público não foi suficiente para mantê-las em funcionamento e, desde novembro de 2014, o espaço está fora de uso.



Figura 141 - Hall externo
cinema Santa Maria Shopping
Fonte: Diário de Santa Maria, novembro 2014

3.3.3 ROYAL PLAZA SHOPPING

Em abril de 2009, inaugura o terceiro *shopping center* de Santa Maria, o Royal Plaza Shopping. Localizado em um bairro caracteristicamente residencial, o shopping possui três pavimentos destinados ao comércio, somando área total de 40.808m² e quatro pavimentos de subsolo destinados à estacionamento, oferecendo seiscentas vagas para seus clientes. Além do uso comercial, o complexo conta com um condomínio residencial distribuído em duas torres, totalizando cento e vinte e quatro apartamentos disponibilizados.

A área de comercial do *shopping center* possui 115 lojas e um complexo de cinema, composto por quatro salas, espera e *bomboniére*. Segundo projeto arquitetônico cedido pela administração do Royal Plaza Shopping, o cinema ocupa área de 1.078,35m² ao fundo do terceiro pavimento do edifício, conformando uma zona levemente à parte dentro do sistema de circulação do *mall*.

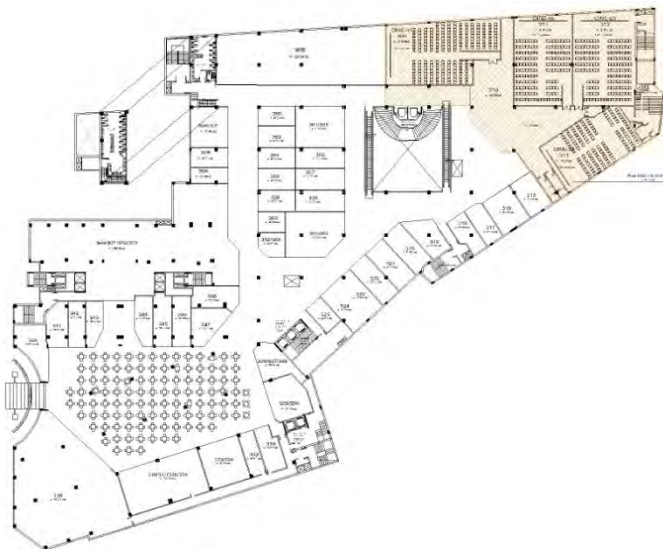


Figura 142 - Planta Baixa Terceiro Pavimento Royal Plaza Shopping
Fonte: Royal Plaza Shopping, destaque da autora

Pode-se perceber, através da análise da planta geral do pavimento, que as salas foram organizadas dentro de área resultante interna do edifício, não exercendo qualquer influência sobre o volume externo final ou sobre o restante da organização do andar.

Na organização pontual, bilheteria e *bomboniére* ocupam os espaços residuais do posicionamento das salas individualmente dentro da área maior.

O complexo de cinema envolve quatro salas, as Salas 1 e 2 possuem capacidade de 176 poltronas cada, com áreas de 190,30m² e 183,23m², cada. A Sala 3 comporta 199 pessoas com uma área de 196,34m² e, por fim, a Sala 4 recebe até 101 pessoas e possui área de 183,96m². Existem dois blocos de escadas de emergência vinculados diretamente às salas e à circulação geral do cinema.

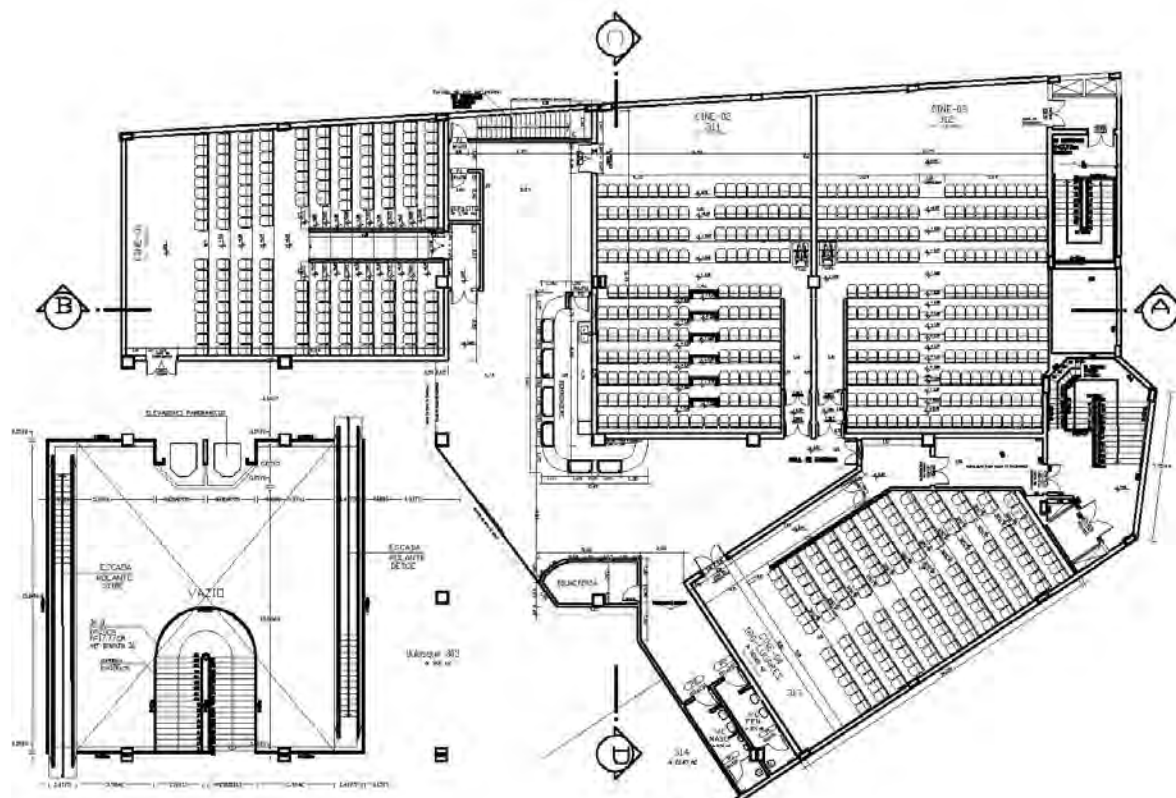


Figura 143 - Planta Baixa Setorial Cinemas
 Fonte: Royal Plaza Shopping

A lógica de acesso de cada sala é definida pelas possibilidades de circulação e de desnível. Exceto pela Sala 4, que o acesso é no nível da circulação do *mall*, para subir dentro do auditório, o acesso das demais salas já inicia com rampas que levam o usuário a entrar na sala em um nível intermediário, aproximadamente sessenta centímetros acima do nível da circulação, de onde pode subir ou descer para a poltrona de preferência.

É importante destacar a questão do desnível do auditório nesse tipo arquitetônico, que se dá de modo mais expressivo que nas antigas salas. Utilizando este estudo como referência, o desnível interno das salas é de, aproximadamente, dois metros e quarenta centímetros. Esta diferença acentuada é uma tendência nos cinemas mais atuais. Pelo corte é possível entender como acontecem os desníveis.

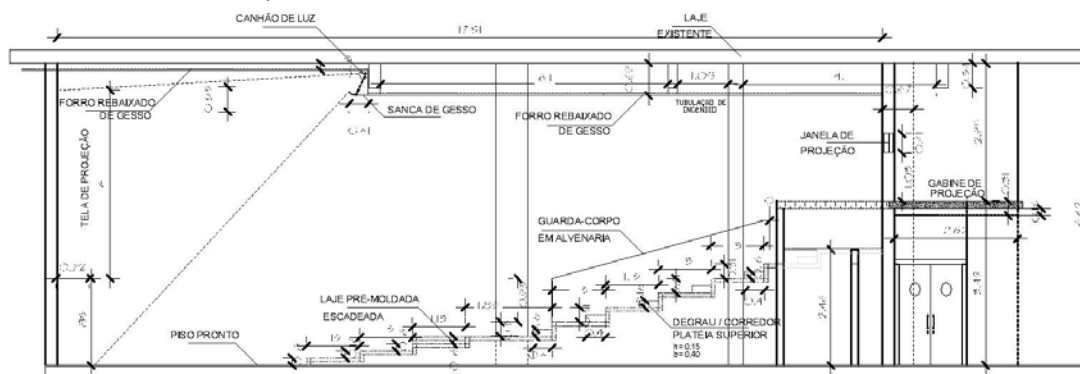


Figura 144 - Corte CD Cinemas
 Fonte: Royal Plaza Shopping

Estas salas são administradas pela rede de exibição Arcoplex - Arco-íris, o que influencia e define o tratamento de arquitetura de interiores aplicado tanto às áreas comuns do cinema como bilheteria, *foyer* e *bomboniére*, quanto ao interior dos auditórios.

Não vamos tratar especificamente sobre os detalhes da comunicação visual e das escolhas de interiores mas, para esclarecer a ideia de padronização desses projetos, vamos apresentar uma série de salas de cinemas da mesma rede buscando compará-las diretamente com a realidade existe no Royal Plaza Shopping.



Figura 146 - Foyer Royal Plaza Shopping
Fonte: A autora, 2015

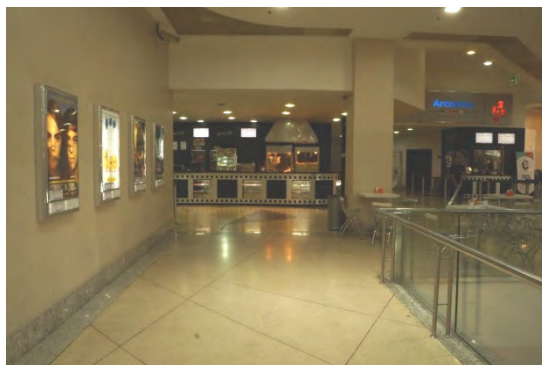


Figura 145 - Chegada ao Foyer Royal Plaza Shopping
Fonte: A autora, 2015



Figura 147 - Foyer Shoppin Rua da Praia, POA
Fonte: ruadapraiashopping.com.br/lojasarco-ris-cinemas#.VaXXV_kiWc4



Figura 148 - Foyer Shopping Rio Claro, SP
Fonte: canalrioclaro.com.br/noticia14882



Figura 149 - Foyer Shopping Presidente Prudente, SP
Fonte: kekanto.com.br/bizcinemas-arco-iris

Independente da cidade e da cultura local, o cinema de shopping center oferece soluções padronizadas. Não existe preocupação de adaptação de linguagem de criação de uma identidade personalizada, uma vez que a relação atual do cinema com o público não contempla mais esse tipo de vínculo.

3.3.4 CARACTERÍSTICAS ARQUITETÔNICAS

TIPO CINEMA NO INTERIOR DE EDIFÍCIO COMERCIAL

As características deste tipo arquitetônico estão elencadas abaixo, conforme pesquisa e análise arquitetônica dos exemplares:

- **Inserção na malha urbana:** dependendo do foco ou da escala do centro comercial, o edifício pode ocupar áreas centrais das cidades ou dos bairros. É comum que os *shopping centers* estejam localizados em amplos espaços em áreas mais retiradas das cidades.
- **Lotes:** na maioria dos casos os lotes são extensos, para permitir a implementação de todo o programa de necessidades. O cinema não é mais o principal condicionante para a definição do lote e as possibilidades estruturais oferecem liberdade de projeto e de localização dentro do edifício.
- **Lotação:** lotações variam de abaixo de 100 a 600 pessoas, aproximadamente, por sala.
- **Volumetria:** O cinema não possui volume independente ou destacado na composição do edifício, está inserido dentro do edifício do centro comercial.
- **Fachadas:** O cinema não possui fachada para o espaço público. Sua fachada agora é conformada pelo espaço composto pela bilheteria, *foyer* e *bomboniére* do complexo de salas.
- **Configuração espacial e fluxos:** Internamente, as principais novidades do tipo são a supressão do mezanino como opção de plateia e também o desuso de palco ou qualquer estrutura para apresentações ao vivo. Os auditórios tem inclinação muito superior à inclinação usual nos tipos anteriores, para oferecer melhores opções de visibilidade. As poltronas estofadas e revestidas com tecidos são maiores, mais altas e mais robustas, oferecendo conforto para o espectador.

A organização dos fluxos de circulação no conjunto é o grande desafio deste tipo devido à quantidade de salas e alta rotatividade das sessões.

Da praça conformada pela bilheteria e pela *bomboniére*, os espectadores são distribuídos para as salas independentes. Geralmente a organização do pavimento técnico conta com compartilhamento das cabines de projeção.

- **Elementos figurativos:** O projeto está focado na resolução de interiores. Revestimentos, acabamentos de superfície, iluminação e comunicação visual são desenvolvidos em conjunto, de modo a criar uma identidade visual de cada rede exibidora. Essa identidade visual repete-se de um modo muito parecido em todas as salas administradas pela mesma cadeia, logo, existe uma intensa padronização de todo esse conjunto de espaços.

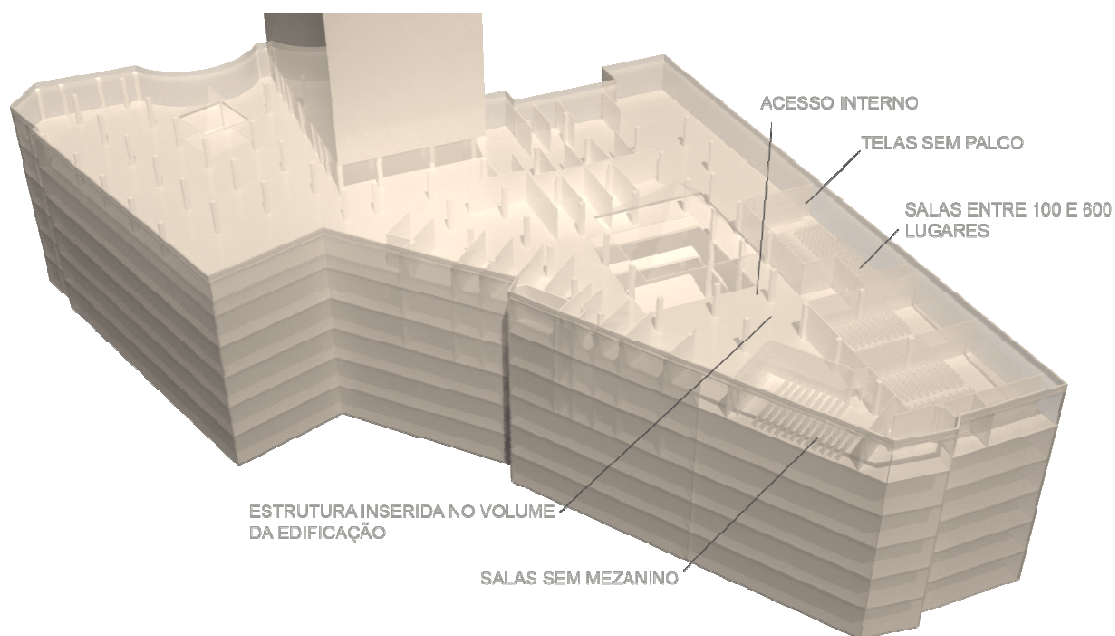


Figura 150 - Esquema volumétrico Royal Plaza Shopping
Fonte: A autora

Nada no cinema é estático, nem sua essência, nem suas manifestações culturais, mercadológicas e arquitetônicas. O cinema, ainda hoje, é um modo de arte e uma opção de entretenimento em constante transformação e evolução, tanto no que diz respeito às questões técnicas de produção, quanto em relação à distribuição e exibição.

A sociedade assistiu às transformações arquitetônicas pelas quais os edifícios de cinema passaram ao longo dos anos. Essas alterações refletem as exigências do público e da indústria. Do uso de espaços improvisados à criação de edifícios próprios que possuem forte apelo social e emocional, a sociedade aprendeu a consumi-lo. O que varia é a frequência, conforme momentos culturais e econômicos. O posto que o edifício de cinema ocupa na vida urbana muda, e pode-se dizer que a arquitetura reflete essas alterações de modo expressivo.

Para se chegar a conclusões sobre o futuro do edifício de cinema e das práticas culturais e sociais que se relacionam diretamente com ele, precisamos entender as práticas do passado e valorizá-las dentro do seu contexto histórico. A maioria dos discursos que se disseminam sobre as transformações arquitetônicas remetem às décadas de ouro do cinema e aos hábitos de então e suas argumentações desenvolvem-se, muitas vezes, no campo sentimental. Tratam-se, portanto, de percepções de lugar. Utilizando o conceito desenvolvido por Lineu Castello, “pode-se então enunciar que lugar é um espaço qualificado, ou seja, um espaço que se torna percebido pela população por motivar experiências humanas a partir da apreensão de estímulos ambientais”. (CASTELLO, 2007 p. 14)

As relações entre as pessoas e os espaços, além da evidente correspondência física que forçosamente entre eles se estabelece, tem um forte componente psicológico. As pessoas se sentem melhor em certos espaços. Ou, em outras palavras, certos espaços se distinguem dentro do Espaço maior onde se situam as pessoas e, ao se distinguirem, se tornam percebidos de maneira diferente. Em geral, são espaços percebidos como detentores de qualidade. Diz-se, então, que esses espaços são percebidos como lugares por seus usuários. Suas qualificações habilitam-nos a serem percebidos como um lugar, delimitado dentro do espaço maior que constitui a todo da cidade. Isto é: permitem distinguir um lugar de um espaço. (CASTELLO, 2007 p. 12)

Ao enfrentar a destruição e o abandono dos palácios cinematográficos e das grandes salas de cinema de calçada, é comum que se avalie a situação como uma morte parcial da atividade. O que causa a comoção sobre o fechamento dos cinemas de rua é a perda dos lugares que existiam neles ou ao redor deles e que, por diversos

motivos sociais e arquitetônicos, não conseguem ser reproduzidos nos *multiplexes* dentro dos *shopping centers*.

Pensando nas questões subjetivas e emocionais que envolvem estes cinemas, pode-se caminhar para uma análise negativa das salas de cinema em espaços comerciais e dos *multiplexes*. No entanto, é importante retomar a noção econômica que envolve o cinema, uma vez que a justificativa dos mais variados investimentos é o retorno financeiro. No gráfico abaixo, indica-se o consumo cinematográfico na França (milhões de ingressos vendidos por ano), mas pode-se adotá-lo como uma visão geral do mercado.

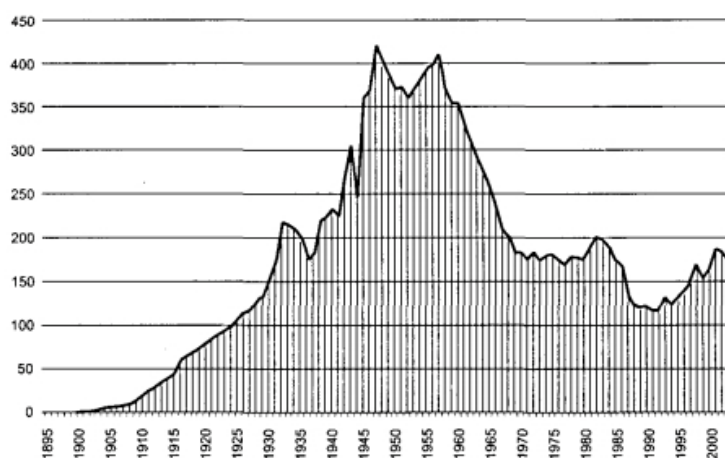


Figura 151 - Evolução da frequência cinematográfica (em milhões de ingressos) França 1895 - 2000
Fonte: CRETON, 2004 p.43

O gráfico mostra que o consumo cinematográfico teve crescimento desde o surgimento da atividade e atingiu o ápice entre as décadas de 1950 e 1960, para depois iniciar queda. Após atingir a menor abrangência de público entre 1980 e 1995, a atividade começa a se recuperar nos anos seguintes, devido a um conjunto de impactos positivos formado pelo interesse do público e pelos investimentos em qualidade das salas. Sobre o gráfico, o autor Laurent Creton comenta:

Se nos recolocarmos em 1992, compreenderemos melhor a representação que provavelmente prevalecia entre os profissionais do cinema quanto ao futuro das salas após vários anos de declínio: extrapolando a tendência, poderíamos efetivamente concluir que o cinema — ao menos o cinema nas salas — nascera com o século XX e com ele morreria. Tendo em conta a longa escala de tempo da história, poderíamos então pensar que o "teatro cinematográfico" não passaria de uma espécie de parênteses com um século de duração, que se abrisse com as tradições das artes do espetáculo e se fechasse com os ulteriores avanços no domínio audiovisual. (CRETON, 2004 p.43)

Apesar da previsão negativa, o cinema consegue se manter como entretenimento com suporte físico. Claro que a atividade não apresenta as mesmas

características da época de ouro, "o que temos na contemporaneidade é outro tipo de cinema, voltado para outro tipo de público e com um tipo de prática ritualística que pouco lembra o hábito cinema de décadas anteriores." (SOUSA, 2013 p.54)

Frente a todas essas mudanças, a arquitetura responde ao novo conceito e à nova forma de consumir cinema, e, em função disso, a migração das salas de exibição para os *shoppings centers* é um movimento essencial para a continuidade da atividade.

Em primeiro lugar, obviamente, os filmes e as salas de exibição não desapareceram. Por outro lado, examinando com cuidado o comportamento do mercado nos últimos 20 anos, pode-se perceber importantes mudanças nos rumos do setor. A integração crescentes das salas de exibição a prédios de apartamentos ou escritórios e a condomínios exclusivamente comerciais preservou muitas delas da destruição pura e simples. Para entender exatamente o que aconteceu e ainda está acontecendo com o circuito carioca, deve-se considerar melhor o destino dos três tipos de cinemas forjados nos últimos 60 anos: a grande ou média sala autônoma, a integrada a prédios e a de shopping. Os pertencentes à primeira categoria desapareceram quase todos, mas muito mais os poeiras do que os palácios, muito mais as casas suburbanas do que as dos bairros de classe média. Os enquadrados na segunda, se não eram muito antigos ou muito grandes, sobreviveram em maior número. É, porém, preciso destacar que as reaberturas contínuas, típicas desse segmento, expõem suas limitações. A sala perdura, mas o empreendimento não se firma. O público comparece por proximidade, o que não é suficiente, ou em função de algum atrativo específico, que se esgota logo. Passada a curiosidade, vem o fechamento. O grupo ligado à terceira amplia-se continuamente, não tendo sofrido por enquanto nenhuma baixa. (GONZAGA, 1996 p.243)

Não se constroem mais palácios, porque a sociedade não os comporta mais. O novo conceito de exibição e a sua manifestação nos espaços físicos deve ser avaliado à luz da contemporaneidade, e não levando em consideração hábitos e cenários de mercado que não são mais praticados. Sendo assim, não se trata de um abandono deliberado de estruturas físicas, mas outro movimento na história do cinema, que hoje possui um recente passado glorioso na cidade e na memória de quem viveu.

Interessa-nos, da mesma forma, registrar os fenômenos presentes na formação da percepção de lugar, que, no caso peculiar do lugar "palácio cinematográfico" da primeira metade do século XX, se manifestam por um processo de criação de uma aura em torno do lugar, aura gerada pelas experiências realizadas pelas pessoas ao usarem aquele lugar. (...) Já agora, no século XXI, o lugar-cinema é evocado através da memória cultural da cidade, tornando-se ele próprio, um provável lugar da memória nos novos tempos da cidade. (CASTELLO, 2007 p.68)

Assim como os palácios cinematográficos e seus sucessores têm um ciclo de vida que hoje já está encerrado na maioria dos países, salvo raras exceções, é

possível supor que as salas de cinema da contemporaneidade também vão sofrer alterações com o passar dos anos. Atualmente, a relação entre arquitetura e cinema é mais influenciada por questões de evoluções e novidades tecnológicas, que é justamente o campo que sugere mais possibilidades de alterações espaciais.

Além das relações da própria indústria cinematográfica, o modelo de cinema de multissalas e *multiplexes* sofrem influência do campo urbanístico e das relações sociais, e talvez seja dessa influência que um novo ciclo arquitetônico para os cinemas se inicie. Nos últimos anos, casos de recuperação de antigos cinemas de calçada tornam-se mais frequentes. Em Porto Alegre, por exemplo, no ano de 2015, o Cine Capitólio volta a funcionar como cinema e centro cultural após passar por uma reforma arquitetônica. Enquanto isso, os *shopping centers* começam, lentamente, a enfrentar o declínio do seu ciclo. Nos Estados Unidos, onde esse conceito comercial surge e de onde se dissemina para o restante do mundo, diversos edifícios são fechados e encontram-se abandonados ou estão sendo remodelados para atenderem outras atividades, inclusive residenciais.

Talvez o cinema se reinvente novamente e volte para as ruas. Talvez se mantenha dentro de espaços comerciais, ou ainda é possível que o hábito de consumir cinema fique restrito à exibição particular. Em vez de tentar traçar uma previsão de futuro arquitetônico para qualquer tipo de edifício, o que se pretende com essa explanação é chamar a atenção para o constante movimento da sociedade e dos seus hábitos em geral. A arquitetura, como se sabe, oferece respostas a esses movimentos, ou ainda, orienta-os. Portanto, pode-se esperar por mudanças. Certamente o cinema não termina nos *multiplexes*, mas esse capítulo ainda vai ser escrito fora da academia.

4.1 A VIDA APÓS O CINEMA

Atualmente, convive-se com os edifícios de cinema que não foram demolidos, mas que já não funcionam há décadas e permanecem na malha urbana e na paisagem da cidade. Essa permanência das edificações mantém alguns vestígios simbólicos do que elas representam para a sociedade.

Como a maioria dos cinemas ocupavam áreas de destaque nas cidades ou nos bairros onde estavam inseridos, a desocupação das salas deixa grandes áreas livres para novas ocupações e investimentos. Assim como a arquitetura desses edifícios de cinema segue tendências internacionais, as reformas também têm um padrão disseminado no que diz respeito aos usos.

Por se tratar de espaços amplos, que não precisam de iluminação natural e que possuem saídas de emergência para atender grande número de pessoas, a transformação de cinemas em clubes noturnos foi expressiva (ALVES, 2013). Um dos casos mais famosos é a transformação do *Gaumont Cinema* de Londres, após seu fechamento em 1974, na boate *Rotters*. O clube ocupa o edifício até o encerramento de suas atividades em 1990 e é demolido anos depois.



Figura 153 - Boate Rotters
Fonte: photoree.com



Figura 152 - Boate Rotters
Fonte: flickr.com/photos/stagedoor/364937183/in/photo/stream/

Não é à toa que apelidos como Catedral do Cinema (*New York's Theatre*) são utilizados para os grandes palácios cinematográficos. Focadas nessa atmosfera deixada pelos elementos decorativos, na facilidade de acesso e boa visibilidade na malha urbana, diversas igrejas ocupam os cinemas abandonados. (NAYLOR, 1991 p.201)

Já a oferta de espaços amplos, livres de obstáculos estruturais, com pé-direito alto, que permite o aproveitamento da área em mais níveis, leva muitos investidores a montarem lojas nesses edifícios. Um dos usos mais impactantes de salas de cinema como espaço comercial é encontrado em Detroit, nos Estados Unidos. O palácio cinematográfico *Michigan Theater*, projetado pelo escritório Rapp & Rapp's em 1926,

tem rampas instaladas no seu interior para funcionamento de um estacionamento rotativo. Muitos elementos são mantidos no local, inclusive a tela de projeção. (NAYLOR, 1991 p.177)



Figura 154 - Michigan Theater
Fonte: NAYLOR, 1995 p.181

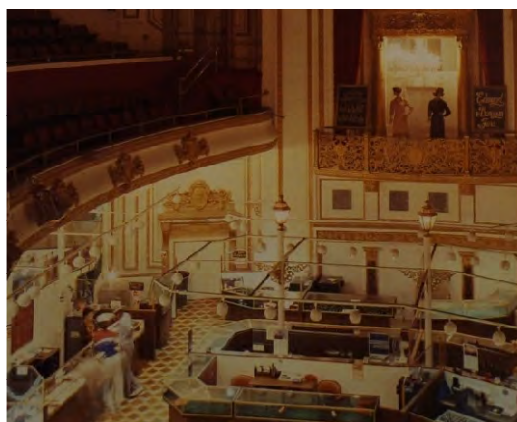


Figura 155 - Pantages Theater
Fonte: NAYLOR, 1995 p. 192

Casos mais extremos também podem ser encontrados, como, por exemplo a ocupação de salas de cinema para fins residenciais. Em São Paulo, o Cine América, localizado na Avenida Rio Branco, é dividido internamente pelo movimento social Frente de Luta por Moradia (FLM) e ocupado por centenas de famílias.



Figura 156 - Printscreens de vídeo reportagem - Interior Cine América
Fonte: TV Carta [youtube.com/watch?v=NQRt1PF0cmE](https://www.youtube.com/watch?v=NQRt1PF0cmE)

Como encerramento do trabalho, será apresentada uma complementação que insere os edifícios de cinema de Santa Maria no contexto arquitetônico de novos usos e práticas. Esta apresentação do que aconteceu com os edifícios após o encerramento das atividades cinematográficas para os quais foram projetados tem como objetivo fortalecer o enfoque histórico e cultural a que esta dissertação se propôs inicialmente.

Cabe explicar que o histórico do prédio do Cine Independência é mais amplo que os demais, não por preferência ou facilidade de pesquisa, mas porque este exemplar teve mais momentos na sua trajetória, sendo objeto, inclusive, de uma tentativa de processo de tombamento arquitetônico a nível municipal.

4.1.1 CINE INDEPENDÊNCIA

A diminuição gradativa do público interessado em sessões de cinema torna inviável a manutenção do negócio no Cine Independência, que tem sala única e de grande capacidade. Um meio encontrado para se manter em atividade é estimular formaturas, festivais de música e shows musicais independentes. É notável, apesar da situação, como a memória desses eventos abrigados pelo Cine Independência divide espaço com as memórias específicas de cinema neste período.

Tenho lembranças de 1982 e 1983 não como cinema, mas como a Tertúlia Musical Nativista. Nesta época, apesar de já estar em decadência, os eventos no Cine eram muito requintados. O prédio mantinha as mesmas características, no hall sofás e móveis antigos, baleiros, o Lanterninha Aurélio. (SCHAFER, Vadson. 2014)

Na década de 1990, no entanto, as atividades são encerradas. A última sessão do Cine exibe o filme Força em Alerta 2, na noite do dia 27 de setembro de 1995, para uma plateia de 6 pessoas, segundo matéria publicada no jornal A Razão de 30 de setembro de 1995. Ainda nesse ano, a edificação é alugada para a Igreja Universal do Reino de Deus e inicia-se o processo de descaracterização pelo qual passaria.



Figura 157 - Fachada Cine Independência quando ocupado pela Igreja Universal
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso

Quando a igreja desocupa a edificação, no início de 2003, os proprietários colocam-na à venda. Um marco cultural e histórico da cidade passa a estar à mercê de interesses e investimentos econômicos e a população começa a se manifestar de diferentes formas. No campo emocional, o jornalista santa-mariense Marcelo Canellas publica a crônica Cine Independência, externalizando o que deveria ser o sentimento de diversas pessoas naquele momento.

O VENDE-SE em letras enormes na fachada do Cine Independência me fustigou por dias a fio. Até que me ocorreu: será que o proprietário não aceitaria um escambo? Como não tenho dinheiro no banco, eu poderia dar em troca o sítio onde moro. Não, quatro hectares de cascalho e mato não seduziriam um negociante de imóveis. [...] Penso, então, em oferecer toda a fortuna que o próprio Independência me legou ao longo dos anos. [...] Vou pedir um bom desconto pelos anos que o Independência virou igreja evangélica. Mas nem por isso vou deixar de orar para que, em caso de recusar

minha proposta, o proprietário só venda o cinema a quem veja naquele espaço algo mais do que um prédio velho. Que conveniência financeira vale a cicatriz de uma cidade sem rosto? (CANELLAS, 2013 p.109)

No âmbito político, um grupo interessado em defender a integridade do cinema e impedir que sua edificação seja alterada ou demolida, realiza uma manifestação pública dois dias após a edificação ter sido colocada à venda. Assinaturas são recolhidas para solicitar o tombamento do imóvel, buscando preservar a memória coletiva do Cine. Esse documento, contando com 150 assinaturas, é apresentado ao Conselho Municipal de Patrimônio Histórico e Cultural (COMPHIC-SM) que, no dia 16 de junho de 2003, inicia oficialmente o processo de tombamento a nível municipal. (SILVA, 2013 p.14)



Figura 158 - Manifestação pelo tombamento do Cine Independência, abril de 2003. Fonte: Luiz Alberto Cassol, Acervo Pessoal.

No artigo denominado Apontamentos sobre motivações para valorização da arquitetura de Santa Maria, especialmente a do Cine Independência, de autoria de Vani Foletto, então presidente do COMPHIC-SM, que está anexado ao processo de tombamento disponível no arquivo da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano de Santa Maria, a defesa de sua preservação passa por seus elementos arquitetônicos:

Quanto ao Cine Independência, a sua preservação permite que percebamos como os materiais, os processos e as formas foram elaboradas dentro da concepção de mundo dos anos, época de sua construção, e dos anos cinquenta de sua reforma, esses métodos e técnicas diferem dos nossos, pois os materiais e os conhecimentos tecnológicos são diferentes, o modo de utilizá-los também. Como ignorar o que aquele lugar representou na formação do caráter, da cultura e da percepção de mundo de todas aquelas pessoas, de várias gerações, que circularam em seu interior, exterior, ou na sua proximidade? Certamente isso influenciou no que somos hoje, na nossa auto-estima, no nosso modo de perceber o mundo. A sua singularidade está nos detalhes construtivos, na decoração, na volumetria, na relação entre elementos, e expressam a sua peculiaridade pelo prédio no seu conjunto. Mesmo que, individualmente o prédio não carregue singularidades estilísticas, ele

se impõe e torna-se importante como parte de um todo que dá identidade à cidade. (FOLETTTO, 2004)

Nesse mesmo texto, a autora segue argumentando sobre a relação da edificação com a população, mesmo entendendo que não se trata da arquitetura original da mesma.

É importante salientar que a população atual já conheceu o prédio em sua aparência atual, mesmo que tenha havido uma reforma modificando a sua aparência. Mas, apesar da reforma, o prédio ainda mantém elementos originais da década de vinte, algumas paredes, talvez suas colunas, a proporcionalidade, a volumetria como um todo e a sua concepção de espaço cultural. A população do futuro merece conhecer e reconhecer naquele a sua história, a história da cidade. (FOLETTTO, 2004)

Juntamente com o processo de tombamento consta a ata da reunião do COMPHIC-SM, ocorrida no dia 14 de janeiro de 2004, que relata para o prefeito as providências e decisões do Conselho acerca do processo de Tombamento Definitivo do Cine Independência. Nesse documento ficam registrados como elementos tombados da edificação a fachada, o saguão e o uso cultural do espaço. A fachada deveria ter reconstruído parte do letreiro que havia sido danificada, demais elementos como esquadrias e brises, platibanda, piso e escadaria interna, teto, paredes laterais, telhado, volumetria e as alturas deveriam ser preservados.

A intenção do tombamento de partes da edificação é explicada pelo diretor de cinema Luiz Alberto Cassol, participante do movimento que defende seu tombamento, em crônica publicada no jornal Diário de Santa Maria em junho de 2010.

Lutávamos para que esse processo fosse, talvez, parcial para não engessar o processo por completo. Por exemplo: se fosse transformado em um centro cultural, benfeitorias poderiam ser realizadas. Recordo que desejávamos o tombamento do hall de entrada, incluindo as escadarias que davam acesso à sala. Nossa ideia era que o local fosse transformado em um grande espaço artístico, mantendo a entrada principal. E nós, apaixonados por aquele ambiente, sofriamos reveses constantes. Um deles foi quando, de uma hora para outra, começaram a retirada da letra “C” na palavra Cine na fachada. Mesmo sabendo que o prédio pertencia à iniciativa privada, mais uma vez fomos nos manifestar contra aquela arbitrariedade.(CASSOL, 2010)



Figura 159 - Fachada Cine Independência
com parte do letreiro removido
Fonte: Marcus Schleder, Acervo pessoal, 2003

Os motivos do tombamento do Cine Independência encerram a ata do COMPHIC-SM, esclarecendo e documentando a importância história da edificação para a cidade de Santa Maria.

O tombamento se justifica por se tratar de um bem de valor simbólico e afetivo para a comunidade. Representa uma época de efervescência cultural ligada ao cinema em Santa Maria. Foi, também, local de espetáculos culturais e acontecimentos sociais e políticos. É ponto de referência e permanece como identificação do centro da cidade na memória dos moradores antigos, assim como dos mais novos. Ressaltamos que o que justifica o tombamento não é o valor arquitetônico do prédio, e sim sua importância como depositário de valores afetivos decorrentes de sua importância história ligada à cultura e ao cinema de Santa Maria. Entendemos que estes motivos são relevantes para a preservação das partes indicadas. (SANTA MARIA, 2004)

Apesar dos esforços e do parecer favorável ao tombamento local emitido pelo COMPHIC-SM, para que o processo fosse efetivado seria necessária a homologação do pedido pelo prefeito, conforme especificado na Lei Municipal nº 3999, D.E. 29/09/1996 que Dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e cultural do município de Santa Maria, e dá outras providências, o que não acontece. Sendo assim, o processo de tombamento a nível municipal não é concretizado.

A partir desse ponto, a edificação fica desprotegida e, em abril de 2005, é anunciada pelo prefeito Valdeci Oliveira a intenção de compra do imóvel pelo município para a instalação do Shopping Popular no local. A Prefeitura enfrentava problemas com a ocupação dos canteiros da Avenida Rio Branco e parte da Praça Saldanha Marinho por comerciantes informais, os camelôs. A oferta de espaço nobre na malha urbana parece uma boa solução para a questão. Para viabilizar a implantação do camelódromo na edificação, no entanto, são necessárias severas alterações, sendo que a proposta de reforma inclui a reconstrução da fachada original de 1922. Frente à essas declarações, o COMPHIC publica carta aberta à comunidade santa-mariense, onde declara:

Como o projeto, amplamente divulgado pela imprensa local prevê a reelaboração de uma fachada anterior, esclarecemos que o tombamento da fachada atual se deu em defesa da memória cultural da cidade que viu, naquele prédio, e na aparência atual, um monumento à importância do cinema para Santa Maria. Não é copiando uma fachada antiga que isso se fará, mas, preservando a atual, que é a que está na memória da população. (A RAZÃO, 15/7/2005, p.10)

Apesar das manifestações contrárias, o prédio é comprado pelo município e o projeto é implementado. Nada além do perímetro da edificação é preservado, segundo o arquiteto Pepe Reyes, responsável pelo projeto. Novamente, portanto, o

Cine Independência se ergueria como um estranho para a comunidade, visto que a maioria da população não teve contato com a fachada que seria resgatada. Dessa vez, porém, o uso cultural também é abandonado e acaba com a possibilidade de manter e incentivar essa relação simbólica da população com o local. A reforma se inicia em 2007 e, aos poucos, os elementos que lhe conferem identidade, tanto interna quanto externamente, são retirados.

Em 2010, enfim, inaugura-se o Shopping Popular Independência, como é nomeado. A fachada, como anunciado, tenta remontar a fachada original, porém, as proporções e a ornamentação são adaptadas às necessidades espaciais e de altura da nova atividade. Arquitetonicamente, a perda com essa reconfiguração é ainda maior do que a que ocorreu com a reforma de 1956, visto que essa alteração é uma tentativa frustrada de cópia, descontextualizada temporalmente das influências de estilo e das técnicas construtivas da década de 1920.

É facilmente perceptível, quando colocamos lado a lado as imagens da edificação nos dois momentos discutidos, que a reforma de 2007 trata-se de uma distorção arquitetônica do que um dia foi o Cine-Theatro Independência. Pode-se dizer que portas, janelas e elementos decorativos são inspirados pela edificação original. As janelas do segundo pavimento, inclusive, não podem ser abertas, pois estão dentro dos boxes de vendas, ou seja, não existe conexão entre interior e exterior. Sendo assim, a reconstituição da fachada pode ser considerada uma manobra política para permitir a desejada ocupação do lote do cinema.



Figura 161 - Fachada Cine-Theatro Independência, década de 1920
Fonte: Casa de Memória Edmundo Cardoso



Figura 160 - Shopping Independência, 2014.
Fonte: A autora

4.1.2 CINE IMPERIAL

Em 1984, a edificação do Cine Imperial é comprada pela empresa Casas Eny, importante rede de lojas de sapatos de Santa Maria. A edificação é reformada para acomodar o programa de necessidades da nova atividade. A descrição que segue possui como fonte o projeto arquitetônico aprovado na Prefeitura Municipal em janeiro de 1983, sob responsabilidade técnica dos arquitetos Antônio Peczentj e Janer L.P. Coelho.

A porção da sala de exibição foi dividida em três pavimentos, seguindo os níveis originais do volume frontal. A configuração final executada tem no térreo a loja propriamente dita, no subsolo o estoque e nos andares superiores as atividades administrativas.

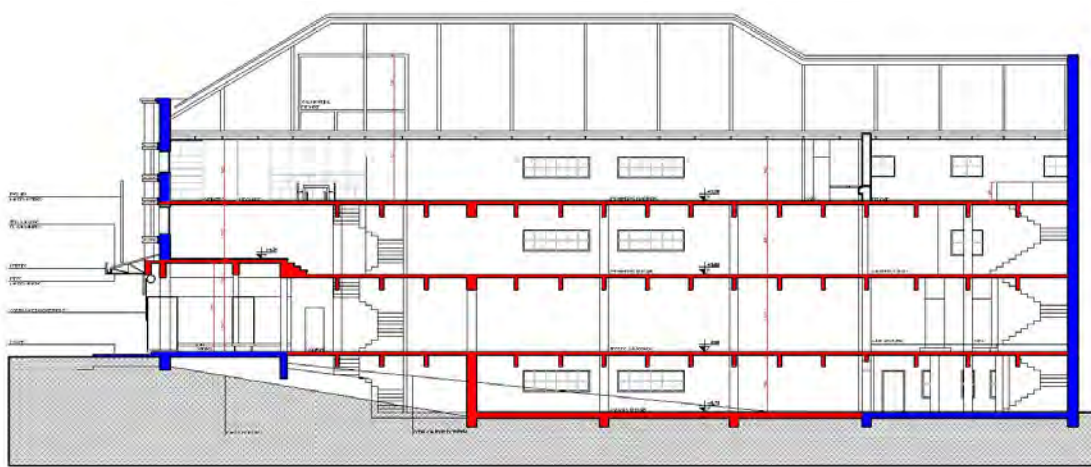


Figura 162 - Corte AA Reforma do Cine Imperial
Fonte: A autora a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

As paredes externas que delimitam a fachada do térreo são removidas e a porção frontal é transformada em uma extensa vitrine com dois acessos e fechamento por cortinas metálicas de enrolar. A sala de exibição tem o piso nivelado e os balcões de atendimento ocupam seu perímetro, ficando o centro do espaço destinado a bancos para prova de sapatos e alguns expositores.



Figura 163 - Interior Eny
Infanto-Juvenil
Ocupação da sala de exibição Cine Imperial
Fonte: eny.com.br

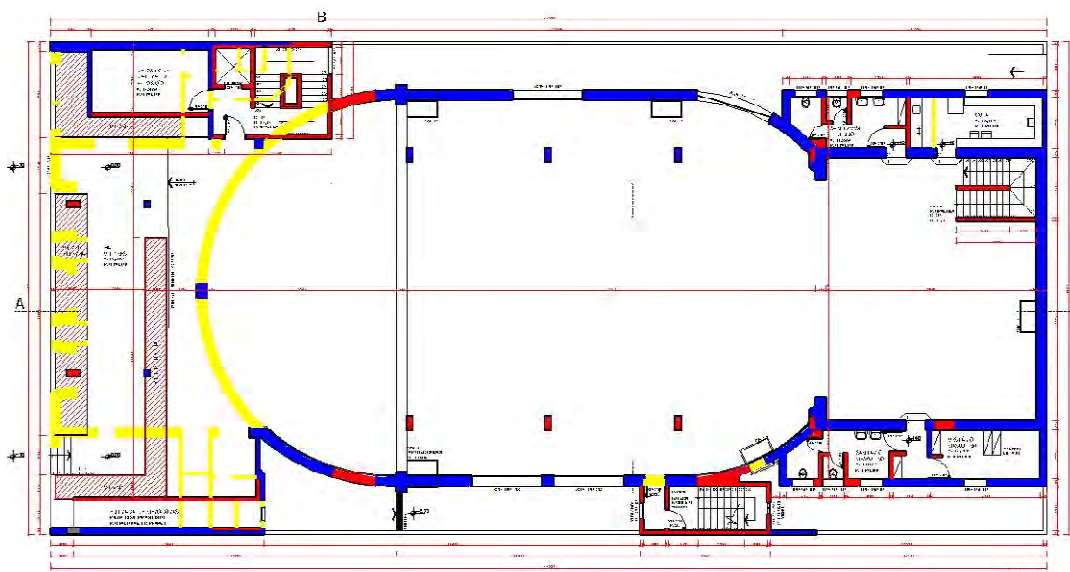


Figura 164 - Planta Baixa Reforma Eny

Fonte: A autora a partir de projeto disponível no Arquivo Municipal de Santa Maria

O pequeno subsolo que existe na edificação original é ampliado para receber o estoque da loja, as circulações verticais são alteradas e um elevador é instalado no conjunto para facilitar a locomoção.

Na fachada, um painel metálico cobre os pavimentos acima da marquise da edificação, permanecendo desse modo por 24 anos. Essa decisão cria uma curiosa relação dos habitantes da cidade com a edificação, visto que o painel encobre também um pedaço da história cultural de Santa Maria.



Figura 165 - Fachada Eny Infanto-Juvenil

Fonte: Acervo Eny



Figura 166 - Fachada Eny Infanto-Juvenil

Fonte: Acervo Eny

No ano de 2008, o painel metálico é removido e a fachada original é reformada, ficando novamente à vista. São realizadas algumas alterações, como substituição das esquadrias, e fechamentos de fenestrações. Apesar disso, a percepção volumétrica se manteve. A edificação ainda recebe uma escultura do artista Juan Amoretti intitulada Uma Janela Através do Passado, composta pela imagem de uma moça espiando por uma das janelas do cinema.



Figura 167 - Fachada Reformada Eny Infante-Juvenil
Fonte: A autora, 2014

4.1.3 CINE GLÓRIA

Após o encerramento das atividades do cinema em dezembro de 1997, a sala permanece desocupada até dezembro de 1999, quando é alugada e reformada para abrigar uma casa noturna que recebe o nome de Cinema. A boate, com lotação aproximada de 1.300 pessoas, inaugura em março do ano 2000 e mantém atividades até dezembro de 2004.

No projeto aprovado na Prefeitura Municipal no ano de 2000, sob responsabilidade técnica da empresa DGI Engenharia LTDA, existe memorial descritivo com as intervenções a serem realizadas no ambiente e seus desenhos técnicos.

O auditório do cinema torna-se a sala principal da boate, sendo que a plateia dá lugar à pista de dança. As poltronas são removidas, restando somente algumas fileiras em uma porção definida como *lounge* e, segundo memorial descritivo, a pista de dança com área de 185,04m² mantém o piso de parquet existente no cinema. São executados dois nivelamentos nas laterais esquerda e direita da sala de projeção, com áreas de 122,50m² e 125,27m² respectivamente, com piso de cimento queimado, protegidos com guarda-corpo metálico em toda a extensão do desnível e acessados por duas escadas.

A estrutura de palco e camarins fica posicionada sobre a projeção do antigo palco e área de apoio. Os sanitários existentes são adaptados para o novo uso, mantendo-se quatro ambientes para uso público (masculino e feminino) e um para uso exclusivo da região do palco.

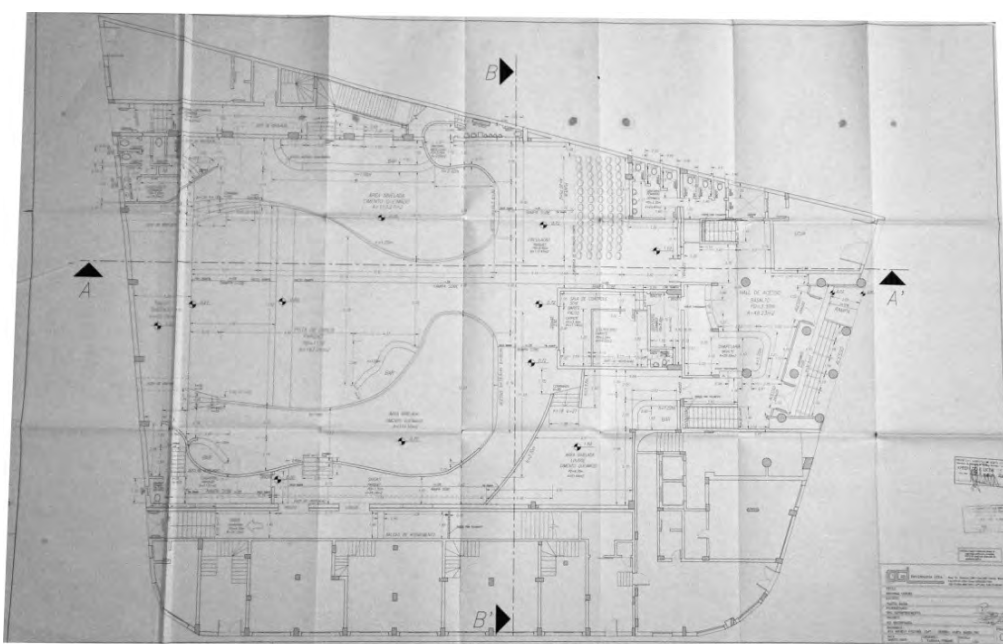


Figura 168 - Foto da Planta Baixa da Reforma Boate Cinema
Fonte: Arquivo Municipal de Santa Maria

O *hall* distribui a circulação para dois acessos laterais à pista, mantendo o funcionamento como no projeto do cinema. No centro do ambiente, há um balcão com chapelaria e acesso para funcionários. As esquadrias de acesso e os fechamentos dos vãos são alterados, por questões de segurança e isolamento acústico.



Figura 170 - Interior boate Cinema, 2001
Fonte: Arquivo pessoal - Zica Schmidt



Figura 169 - Palco boate Cinema
Fonte: Zica Schmidt

Após o fechamento da boate, a sala é alugada pela Igreja Universal do Reino de Deus, e passa por nova reforma. A Igreja funciona no local até hoje. Não existe aprovação do projeto atual na prefeitura e o acesso ao prédio para visita não é permitido, sendo as imagens apresentadas somente da área externa do edifício.



Figura 173 - Fachada
Rua Angelo Uglione
Fonte: A autora



Figura 172 - Fachada Rua Riachuelo
Fonte: A autora



Figura 171 - Fachada
Rua Astrogildo de Azevedo
Fonte: A autora

Conforme apresentado ao longo da dissertação, a invenção da técnica cinematográfica impactou fortemente diversos outros interesses econômicos e práticas sociais e culturais. O cinema nunca ficou limitado à sua função primordial de projetar imagens em movimento capturadas em um suporte físico. Seu sucesso e consolidação como forma de arte e entretenimento dependeram do momento cultural da sociedade em que surgiu, assim como de pesquisas e investimentos em variados setores.

Nos anos iniciais, o cinema é uma atração itinerante apresentada em locais improvisados. No entanto, já na primeira década do século XX, a atividade passa a ter edifícios construídos especificamente para esse fim. Em poucos anos, a arquitetura desses edifícios passa a envolver muito mais do que respostas a questões funcionais e práticas exigidas pela atividade.

O cinema é o representante de entretenimento da sociedade moderna. A vida urbana, agitada e movimentada impôs alterações no modo das pessoas se relacionarem com a cidade e entre si. Essas alterações são profundas e generalizadas, e em poucos anos o cinema se dissemina do centro da indústria e do capitalismo até o interior do Rio Grande do Sul, adotando os mesmos padrões funcionais e espaciais.

Desde o princípio, o cinema atrai pela fantasia e influencia o comportamento das audiências. O escritor norte-americano John Charyn, declarou que Hollywood arruinou sua vida, pois o deixou “procurando pelo tipo de amor que foi inventado por Louis B. Mayer”, fazendo referência ao seu encantamento pela atriz Rita Hayworth (VALENTINE, 1994 p.1). Nesse contexto, a arquitetura é utilizada não somente para atender questões funcionais e de conforto, mas para reforçar as ideias de espetáculo e de fantasia que circundavam os cinemas. Era importante atrair, distrair e encantar o espectador, e os esforços para atingir esses objetivos não eram poucos.

Para remontar a trajetória dos edifícios destinados à exibição cinematográfica, no entanto, foi necessário reconstituir também outros percursos, do cinema como indústria, como técnica e como arte, das alterações urbanísticas e das mudanças nas relações culturais ao longo das décadas.

Após construir um entendimento geral sobre as diversas facetas do cinema e da sua existência como hábito social, passou-se à etapa que tratou de sua arquitetura propriamente dita. A pesquisa realizada permitiu a montagem de um histórico dos edifícios de cinema, que foi essencial para compreender os períodos e para tornar

claros os agentes e fatores que influenciam a arquitetura em suas transformações ao longo dos anos.

O levantamento histórico buscou entender essa manifestação arquitetônica nos Estados Unidos e na Europa, pois esses foram, e ainda são, os pontos de irradiação das tendências e das tecnologias de cinema. O foco das análises, no entanto, foi o reflexo dessas orientações arquitetônicas nas edificações locais do estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre e especialmente na cidade de Santa Maria.

As reflexões elaboradas neste trabalho buscaram contribuir para elucidar a relação da arquitetura com a indústria cinematográfica, aprofundar o conhecimento a respeito dos tipos arquitetônicos através da análise de exemplares representativos, além de compreender as transformações pelas quais esses edifícios passaram e suas perspectivas.

A presença do cinema nas cidades modernas era tão expressiva que, muitas vezes, permitia que grande parcela da população estivesse sentada ao mesmo tempo assistindo a alguma projeção animada. Na Grã-Bretanha, por exemplo, em 1949, havia 4.800 cinemas em operação simultânea, o que resultava em uma poltrona para cada dez cidadãos (GRAY, 2011 p.138). Com a oferta de novas tecnologias para entretenimento, reforçadas por alterações políticas, culturais e urbanísticas, os cinemas de rua foram, aos poucos, fechando e sendo substituídos por salas em *shopping centers*.

De espaços aglutinadores da população e referências de identidade cultural e urbana, os cinemas passam a ser somente mais uma opção de entretenimento dentro do que as cidades contemporâneas oferecem, de forma segmentada e isolada da vida urbana pública. É através dessa drástica mudança, ainda não totalmente concluída, que se quis retratar a trajetória dos edifícios de cinema, compondo um registro histórico através do olhar arquitetônico.

Aliado ao estudo tipológico e arquitetônico específico, por fim, o principal objetivo desta dissertação era preservar parte da história dos edifícios de cinema da cidade de Santa Maria, através da criação de um corpo documental organizado e objetivo sobre o assunto, a partir do contexto arquitetônico. A intenção é de que este material possa servir à comunidade como fonte de informação e como registro do seu patrimônio arquitetônico e cultural.

Sabe-se que muito da história desses edifícios de Santa Maria está perdida, como memórias, fotos ou mesmo seus vestígios arquitetônicos remanescentes. No

entanto, a ampla pesquisa documental e as análises que foram realizadas resultam em um material que apresenta e organiza novas informações sobre o tema. De alguma maneira, o resgate e a documentação do que ainda está disponível servirá para a divulgação desse nicho do patrimônio edificado em Santa Maria.

Tudo vazio. Salão principal e mezanino. A tecnologia do novo século apontava grandes surpresas e inovações, e aquilo bem poderia ser um filme de terror em três dimensões. Não era. Fiquei absorto naquela pálida imagem de um dos mais importantes espaços culturais da cidade totalmente vazio, sem graça, sem nada. [...]. Até hoje, minha impressão é que ninguém que presenciou ou protagonizou aquilo parou para pensar no que representou cada cadeira retirada para deixar o legado de um imenso espaço vazio. Fúnebre. Logo ali, onde aconteceram tantas histórias. Filmes na telona! Teatro! Tertúlias nativistas! Shows! Formaturas! Emoções que só um cinema e o cinema podem permitir. São sorrisos, lágrimas, apertos de mão e abraços que foram calados. Talvez os pais dos que tentaram barrar minha entrada tenham começado suas histórias ali... Sentados nas cadeiras retiradas, sem que ninguém pudesse fazer nada. (CASSOL, 2010)

Algumas transformações são impossíveis de serem impedidas, devido ao amplo contexto e às circunstâncias que as motivam. Se ninguém pode fazer nada a respeito da permanência do Cine Independência como sala de cinema, como o relato de Luiz Alberto Cassol sobre sua última visita ao edifício demonstra, este trabalho se propôs a fazer algo pela permanência de sua memória, deste e dos demais edifícios de cinema que marcaram tantas gerações e cidades.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ópera de Paris	51
Figura 2 - Academy of Music	52
Figura 3 - Auditorium Building	53
Figura 4 - Colonial Theatre	54
Figura 5 - Orpheum Theatre	54
Figura 6 - Nickelodeon.....	55
Figura 7 - Chicago Theater	60
Figura 8 - New York's Roxy Theatre	60
Figura 9 - New York's Radio City Music Hall	62
Figura 10 - Chicago Squire	63
Figura 11 - Ilustração Cinema Metro.....	64
Figura 12 - Cinema Universum	64
Figura 13 - Fachada Cine-Theatro Guarany	76
Figura 14 - Cortes Cine-Theatro Guarany.....	77
Figura 15 - Planta Baixa Cine-Theatro Guarany	77
Figura 16 - Cortes Cine-Theatro Guarany.....	77
Figura 17 - Fachada Cine Universo	78
Figura 18 - Interior sala Cine Universo.....	78
Figura 19 - Clarabóia Cine Universo	79
Figura 20 - Interior da sala do Cine Universo.....	79
Figura 21 - Detalhe do forro Cine Universo.....	79
Figura 22 - Plantas Baixas Cine Thalia	80
Figura 23 - Fachada Cine-Theatro Riviera	80
Figura 24 - Fachada Cine Thalia.....	81
Figura 25 - Corte Transversal	81
Figura 26 - Plantas de situação e localização	82
Figura 27 - Fachada e plantas setoriais	82
Figura 28 - Corte AB Cinema América.....	83
Figura 29 - Corte CD Cinema América	83
Figura 30 - Corte EF Cinema América	84
Figura 31 - Fachada Cinema Ritz	85
Figura 32 - Plantas baixas Cine Ritz	85
Figura 33 - Corte Longitudinal.....	86
Figura 34 - Facha Cinema Ritz	86
Figura 35 - Fachada Cine Marrocos.....	87
Figura 37 - Interior Cine Marrocos	87
Figura 36 - Interior Cine Marrocos	87
Figura 38 - Corte transversal Cine Marrocos	88
Figura 39 - Fachada Cine Marrocos.....	88
Figura 40 - Cine-Theatro Coliseu.....	89
Figura 41 - Vista Aérea Praça Saldanha Marinho e Rua Doutor Bozano.	90
Figura 42-PlateiaCine-Theatro Coliseu	90
Figura 43 - Palco Cine-Theatro Coliseu	90
Figura 44 - Cine-Theatro Independência, década 1920	91
Figura 45 - Foto de anúncio de inauguração veiculado no Jornal A Razão, 1922	92
Figura 46 - Fachada Cine Independência após reforma de 1956	93

Figura 47 - Planta de Situação Cine-Theatro Independência	94
Figura 48 - Cine-Theatro Independência, década de 1920	95
Figura 49 - Fachada Cine Independência	95
Figura 50 - Cine-Theatro Independência (à direita), Congresso Eucarístico de 1935 Fonte: Acervo Casa de Memória Edmundo Cardoso	96
Figura 51 - Cine-Theatro Independência (ao fundo), Congresso Eucarístico 1935	97
Figura 52 - Plateia original Cine-Theatro Independência	98
Figura 53 - Planta Baixa Pavimento Térreo, Reforma 1947	99
Figura 54 - Planta Baixa Mezanino,	99
Figura 55 - Corte AB e Corte CD, Cine Independência, Reforma 1947	99
Figura 56 - Fachada Cine-Theatro Independência, inserção marquise, Reforma 1950	100
Figura 57 - Corte Transversal palco	100
Figura 58 - Projeto de construção de palco e camarins	100
Figura 59 - Cobertura Cine Independência	101
Figura 60 - Tesouras da cobertura Cine Independência	101
Figura 61 - Cobertura Cine Independência	101
Figura 62 - Cobertura Cine Independência	101
Figura 63 - Fachada Cine Independência, Reforma 1956	102
Figura 64 - Fachada Cine Independência, 1956	103
Figura 65 - Fachada Cine Independência	103
Figura 66 - Planta Baixa Pavimento Térreo Cine Independência	104
Figura 67 - Corte Transversal	104
Figura 68 - Estrutura de piso do mezanino em demolição	105
Figura 69 - Escada de acesso à sala de projeção	105
Figura 70 - Planta Baixa Mezanino Cine Independência	105
Figura 71 - Plateia Cine Independência	106
Figura 72 - Plateia Cine Independência	106
Figura 73 - Corte Longitudinal Cine Independência	106
Figura 74 - Corte Longitudinal Cine Independência com indicações a demolir / a construir, , Reforma 1956	106
Figura 75 - Planta Baixa parcial Cine Independência com indicações a demolir / a construir, Reforma 1956	107
Figura 76 - Cortes AB e CD Cine Independência, Reforma 1956	107
Figura 77 - Cine Teatro Imperial	108
Figura 78 - Manchete sobre fechamento do Cine Imperial	109
Figura 79 - Cine Teatro Imperial	110
Figura 80 - Planta de Situação Cine Teatro Imperial	110
Figura 81 - Planta de Localização Cine Teatro Imperial	111
Figura 82 - Acesso Cine Teatro Imperial	111
Figura 83 - Cine Teatro Imperial e Rua Doutor Bozano	112
Figura 84 - Fachada Cine Teatro Imperial	112
Figura 85 - Fachada Cine Imperial	113
Figura 86 - Detalhe acesso Cine Teatro Imperial	113
Figura 87 - Plateia Cine Teatro Imperial - 1979, última sessão	114
Figura 88 - Palco Cine Teatro Imperial, 1936	114
Figura 89 - Palco Cine Teatro Imperial	114
Figura 90 - Planta Baixa Reforma Pavimento Térreo Cine Teatro Imperial	115

Figura 91 - Corte Esquemático Cine Teatro Imperial	115
Figura 92 - Modelo Cine-Theatro Independência	118
Figura 93 - Fachada Cine Imperial.....	120
Figura 94 - Fachada UFA Palace.....	121
Figura 95 - Marquise UFA Palace	121
Figura 96 - Interior UFA Palace	122
Figura 97 - Interior UFA Palace	122
Figura 98 - UFA Palace	123
Figura 99 - Planta Baixa UFA Palace.....	123
Figura 100 - Corte Longitudinal UFA Palace	123
Figura 101 - Cine Ipiranga	124
Figura 102 - Corte Cine Ipiranga.....	124
Figura 103 - Hall Cine Ipiranga	125
Figura 104 - Acesso Cine Ipiranga.....	125
Figura 105 - Balcões Cine Ipiranga.....	126
Figura 106 - Sala de projeção Cine Ipiranga.....	126
Figura 107 - Hall Cine Ipiranga	126
Figura 108 - Mezanino Cine Ipiranga.....	126
Figura 109 - Fachada Cine Palace.....	127
Figura 110 - Corte Longitudinal Cine Palace.....	127
Figura 111 - Cine Palace	128
Figura 112 - Edifício Jaguaribe em construção e inserido no contexto urbano.....	129
Figura 113 - Edifício Jaguaribe	129
Figura 114 - Planta Baixa	129
Figura 115 - Planta Baixa	129
Figura 116 - Cinema Cacique	129
Figura 117 - Edifício Cacique.....	129
Figura 118 - Plateia Cine Cacique	129
Figura 119 - Perspectiva Isométrica Edifício Cacique	129
Figura 120 - Fachada Norte Cinema Glória, Projeto de 1970.....	129
Figura 121 - Fachada Norte Cinema Glória, Projeto de 1955.....	129
Figura 122 - Cinema Glória na cidade	129
Figura 123 - Planta de localização Cinema Glória	129
Figura 124 - Planta Baixa acesso Cinema Glória.....	129
Figura 125 - Hall Interno Cinema Glória.....	129
Figura 126 - Acesso Cinema Glória	129
Figura 127 - Planta Baixa Mezanino Cinema Glória.....	129
Figura 128 - Planta Baixa plateia Cinema Glória.....	129
Figura 129 - Plateia Cinema Glória.....	129
Figura 130 - Palco e tela Cinema Glória	129
Figura 131 - Corte auditório e mezanino Cinema Glória	129
Figura 132 - Plateia Cinema Glória e painel.....	129
Figura 133 - Plateia Cinema Glória vista do palco	129
Figura 134 - Modelo volumétrico Cine Glória	129
Figura 135 - Comparação entre volumes dos prédios de cinema de Santa Maria.....	129
Figura 136 - Hall de entrada e balcão bomboniere	129
Figura 137 - Bilheteria e acesso externo.....	129

Figura 138 - Planta Baixa Cinema Big Shopping Center e Planta Baixa Mezanino Técnico.....	129
Figura 139 - Plateia Cine 1	129
Figura 140 - Plateia Cine 1	129
Figura 141 - Hall externo	129
Figura 142 - Planta Baixa Terceiro Pavimento Royal Plaza Shopping	129
Figura 143 - Planta Baixa Setorial Cinemas.....	129
Figura 144 - Corte CD Cinemas.....	129
Figura 145 - Chegada ao Foyer Royal Plaza Shopping	129
Figura 146 - Foyer Royal Plaza Shopping.....	129
Figura 147 - Foyer Shoppin Rua da Praia, POA	129
Figura 148 - Foyer Shopping Rio Claro, SP	129
Figura 149 - Foyer Shopping Presidente Prudente, SP.....	129
Figura 150 - Esquema volumétrico Royal Plaza Shopping.....	129
Figura 151 - Evolução da frequência	129
Figura 152 - Boate Rotters.....	129
Figura 153 - Boate Rotters.....	129
Figura 154 - Michigan Theater	129
Figura 155 - Pantages Theater	129
Figura 156 - Printscreen de vídeo reportagem - Interior Cine América.....	129
Figura 157 - Fachada Cine Independência	129
Figura 158 - Manifestação pelo tombamento	129
Figura 159 - Fachada Cine Independência	129
Figura 160 - Shopping Independência, 2014.	129
Figura 161 - Fachada Cine-Theatro Independência,	129
Figura 162 - Corte AA Reforma do Cine Imperial.....	129
Figura 163 - Interior Eny	129
Figura 164 - Planta Baixa Reforma Eny.....	129
Figura 165 - Fachada Eny Infanto-Juvenil.....	129
Figura 166 - Fachada Eny Infanto-Juvenil.....	129
Figura 167 - Fachada Reformada Eny Infanto-Juvenil	129
Figura 168 - Foto da Planta Baixa da Reforma Boate Cinema.....	129
Figura 169 - Palco boate Cinema.....	129
Figura 170 - Interior boate Cinema, 2001.....	129
Figura 171 - Fachada.....	129
Figura 172 - Fachada Rua Riachuelo	129
Figura 173 - Fachada.....	129

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A RAZÃO Arquivos

ABEL Richard Os perigos da Pathé ou americanização dos primórdios do cinema americano [Seção do Livro] // O cinema e a invenção da vida moderna / A. do livro CHARNEY Leo, SCHWARTZ, Vanessa. - São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

ABREU FILHO Silvio Belmonte de; DREBES Fernanda Jung A esquina do moderno
In: Arqtexto n5 p. 82-97 , il., 2004

ABELIN Neusa Memórias dos cinemas de Santa Maria [Entrevista]. - São Paulo : [s.n.], agosto de 2014.

ALVES Joana Gouveia The re-use of modern cinema theatres: the relationship between theatre and cinema. IV Colóquio Internacional de Doutorandos do CES, 2013

Architechural Record A new architecture for the movie theater [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of filme exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

ARGAN, Giulio Carlo Sobre el Concepto de Tipologia Arquitectonica. Proyecto y Destino. Venezuela, 1969.

ARÍS Carlos Martí Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura. Ediciones del Serbal, 1993

BAKKER Gerben Entertainment Industrialised: The Emergence of the International – Film Industry, 1890-1940 [Livro]. - New York : Cambridge University Press, 2008.

BECKER Tuio Cinema no Rio Grande do Sul - Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1995.

BENJAMIN Walter Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura [Livro]. - São Paulo : Brasiliense, 1994.

BOBLITZ K. Sherwood Where "movie playing" needs reform [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

BUENO Marcos Flávio Teitelroit A obra do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça. Porto Alegre, UFGRS, 2012

BULLOCK E. C. A. Theater entrances and lobbies [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

CANELLAS Marcelo Províncias, crônicas da alma interiorana - São Paulo : Editora Globo, 2013

CARDOSO, Edmundo 1917-2002. Santa Maria: vivências e memórias de Edmundo Cardoso. Organizado por Therezinha de Jesus Pires Santos e Gilda May Cardoso Santos. Santa Maria : Editora Ana Terra, 2008.

CASSOL Luiz Alberto Cine Independência, a fábula. Santa Maria, Diário de Santa Maria, 19 de junho de 2010.

CASTELLO Lineu A percepção de lugar. Porto Alegre, PROPAR, 2007.

CHARNEY Leo Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade [Seção do Livro] // O cinema e a invenção da vida moderna / A. do livro CHARNEY Leo e SCHWARTZ Vanessa. - São Paulo : Cosc&Naify, 2004.

COLIN Silvio O cinema Metro Passeio, 2010.

CORREA 2000

COSTA Flávia Cesarino O primeiro cinema [Seção do Livro] // História do Cinema Mundial / A. do livro MASCARELLO Fernando. - Campinas : [s.n.], 2006. - Vol. Papyrus.

COLQUHOUN, Alan Typology and Design Method, 1967.

CRETON Laurent O cinema na cidade: Centralidade e Proximidade In: Novos Estudos n.70 p. 41-53, il. 2004

CUPELLO Cinemas org. Cinema Comunidade. Relatório. Santa Maria, 1983. (Arquivo pessoal Roberto Machado Cupello)

CUPELLO Roberto Machado Entrevista sobre experiência com o mercado cinematográfico [Entrevista]. - Rio de Janeiro : [s.n.], agosto de 2014.

LUCA Luiz Gonzaga Assis de A hora do cinema digital. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.

EMBRURY II Aymar Architectural treatment of the moving picture theatre [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

FISCHER Boyd The regulation of motion picture theaters [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

FRANKLIN Harold B. Motion picture theater management [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

FREIRE, Rafael de Luna Cinematographo em Nictheroy. Niterói - RJ, Niterói Livros, 2012

FOLETTO Vani Apontamentos sobre motivações para valorização da arquitetura de Santa Maria, especialmente a do Cine Independência. Santa Maria, 2004. (Arquivo Municipal)

GASTAL Susana Salas de Cinema: cenários porto-alegrenses [Livro]. - Porto Alegre : Unidade Editorial Porto Alegre, 1999.

GONZAGA Alice Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro [Livro]. - Rio de Janeiro : Record, 1996.

GRAY Richard Cinemas in Britain. A History of Cinema Architecture. Lund Humphries, 2011.

HULFISH David Motion-Picture Work [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

KEIM Norman O. Our movies houses: a history of film and cinematic innovation in Central New York [Livro]. - Syracuse, New York : Syracuse University Press, 2008.

MACHADO Arlindo Apresentação [Seção do Livro] // O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. / A. do livro COSTA Flávia Cesarino. - Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2005.

MACHADO Arlindo Pré-cinemas & Pós-cinemas [Livro]. - Campinas : Papyrus, 1997.

MARCHIORI José Newton Cardoso e Filho, NOAL Valter Antônio. Santa Maria: relatos e impressões de viagem. Santa Maria: Editora da UFSM, 1997.

MASCARELLO Fernando (org.) História do cinema mundial - Campinas: Papyrus Editora, 2006.

MAZZONI Filipe Simulação computacional de incêndios : aplicação no caso do condomínio edifício cacique em Porto Alegre. Porto Alegre, UFRGS, 2010

MENINATO Pablo (dis)assembling. Duchamp and Architecture. D3 dialog International Journal of Architecture + Design, Volume 1.

MONEO Rafael On Typology. Oppositions n.13. MIT, 1978.

NAYLOR David American Picture palaces: the architecture of fantasy [Livro]. - New York : Prentice Hall Press, 1991.

PERUZZOLO Adair Caetano A comunicação como encontro [Livro]. - Bauru : EDUSC, 2006.

PEREIRA Cristiano Zluhan Entre Textos e Projetos. O arquiteto João Antônio Monteiro Neto em Porto Alegre. Porto Alegre, UFRGS, 2013.

PEREYRON, Daniel

PFEIL Antonio Jesus O cinematógrafo e o cinema dos pioneiros [Seção do Livro] // Cinema no Rio Grande do Sul / A. do livro BECKER Tuio. - Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1995.

ROTHAFEL Samuel L. What the public wants in the picture theater [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

SANDBERG Mark B. Efígie e narrativa: examinando o museu do folclore do século XIX [Seção do Livro] // O cinema e a invenção da vida moderna / A. do livro CHARNEY Leo e SCHWARTZ Vanessa. - São Paulo : Cosac &Naify, 2004.

SCHILLING Getúlio. A arte fotográfica e o teatro em Santa Maria. Santa Maria: Editora Pallotti, 2005.

SILVA Amanda da Costa Era uma vez um cinema: o caso do Cine-Theatro Independência e os mecanismos de preservação do patrimônio de Santa Maria (RS). Pelotas, UFPel, 2013.

SILVEIRA Dagoberto da Laudo técnico sobre estrutura de cobertura do Cine Independência. Santa Maria, 2004. (Arquivo Municipal)

SILVEIRA NETO, Olavo Amaro da Cinemas de Rua em Porto Alegre. Porto Alegre, UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2001.

SIMÕES Inimá Salas de Cinema em São Paulo. São Paulo, 1990.

SINGER Ben Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular [Seção do Livro] // O cinema e a invenção da vida moderna / A. do livro CHARNEY Leo e SCHWARTZ Vanessa. - São Paulo : Cosac &Naify, 2004.

SOUSA Márcia Cristina da Silva Entre Achados e Perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2013

STONES Barbara Modern Times [Seção do Livro] // Moviegoing in America: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

SZEKUT Alessandra Rambo Vertentes da Modernidade no Rio Grande do Sul: A obra do Arquiteto Luís Fernando Corona. Porto Alegre, PROPARG, 2004.

TAMANINI Carlos Augusto de Melo Reconstrução acústica das salas de cinema projetadas pelo arquiteto Rino Levi. São Paulo, USP, 2011.

TODESCHINI Cláudio O cinematógrafo numa ilha de civilização [Seção do Livro] // Cinema no Rio Grande do Sul / A. do livro BECKER Tuio. - Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura, 1995.

TWOMEY John E. Some considerations on the rise of the art-film theater [Seção do Livro] // Moviegoing in america: a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

VALENTINE Maggie The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theatre, starring S. Charles Lee [Livro]. - [s.l.] : Yale University, 1994.

WALLER Gregory Albert. Moviegoing in america:a sourcebook in the history of film exhibition - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

WARNER Harry M. Future Developments [Seção do Livro] // Moviegoing in america:a sourcebook in the history of film exhibition / A. do livro WALLER Gregory Albert. - Malden : Blackwell Publishers Inc., 2002.

ZANELLA Cristiano The End - Cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005) [Livro]. - Porto Alegre : Idéias a Granel, 2006