

CINEMA REX
ENTRE AS IMAGENS

CINEMA REX
entre as imagens

Tomás Vasconcelos



Universidade Autónoma de Lisboa
Departamento de Arquitectura
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Orientadores
Arquitecta Inês Lobo
Arquitecto Joaquim Moreno

2020

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, ao meu irmão, aos meus tios e toda a minha família.

Ao Mauro, à Madalena, ao Mário, e todos os meus amigos.

À Professora Inês Lobo, ao Professor Joaquim Moreno, ao Professor Telmo Cruz,
ao Professor Manuel Graça Dias, a todos os professores.

Obrigado.

Para o meu avô Fernando, tio Diogo e tio Pedro.

Aqui a luta continua,

até Lopes.

RESUMO

Esta tese consiste na tentativa de exploração de um conjunto de imagens em movimento como instrumento para o conhecimento dos espaços relevantes na implantação do cinema e o seu papel de proximidade social e cultural.

Construindo uma relação entre as imagens e o contexto urbano da Avenida Almirante Reis, desde a configuração inicial de Teatro-Circo em finais do séc. XIX - nomeadamente o Real Coliseu de Lisboa, sendo este o primeiro espaço relevante na implantação do cinema na cidade - até a evolução dos recintos para tipologias arquitetónicas que plasmaram o lado moderno da vida cidadina, inserindo um novo conjunto de edificios neste sistema.

No entanto, a profunda mudança do contexto do cinema no tecido urbano, com o surgimento dos primeiros multiplex nos grandes centros comerciais das periferias da cidade, expressa, com poucas exceções, o abandono ou a reconversão das salas tradicionais no centro da cidade, deixando marcas da sua presença urbana apenas identificáveis pela sua fachada.

A interligação entre as histórias dos edificios e as imagens que retratam o estilo de vida quotidiano, que por si só fazem parte da História da cidade de Lisboa, são também o reflexo da própria vida em ação e em movimento, afirmando-se assim como agentes de mudança social e cultural.

Na tentativa de “ler” entre as imagens a realidade projetada da cidade, através de argumentos cinematográficos, surge a intenção de reativar uma parte da malha urbana adjacente ao eixo Martim Moniz/Areeiro. A proposta consiste na reconversão do cinema Rex (e área adjacente) enquanto cinema de bairro. Em comunhão com as linhas de intervenção levadas a cabo na mesma zona, o projeto pretende devolver o espaço público ao cinema e vice-versa.

Palavras-Chave: imagem; cinema; Lisboa; identidade; Almirante Reis; cinema Rex.

ABSTRACT

This thesis is an attempt to explore a set of moving images as an instrument to the knowledge of the relevant spaces in the implementation of cinema and its role of social and cultural proximity.

Building a connection between the images and the urban context of Avenida Almirante Reis, from the initial structure of Circus-Theatre at the end of the XIX century, - namely the Real Coliseu de Lisboa, being the first relevant space in the implementation of cinema in the city - to the evolution of the spaces to architectonic typologies that shaped the modern side of the urban life, inserting a new group of buildings in this system.

However, the profound shift of the cinema's context in the urban fabric, with the uprising of the first multiplexes in the shopping malls of the city's outskirts, expresses, with little exceptions, the abandonment or the reconversion of traditional movie theatres in the city centre, leaving traces of its urban presence only identifiable by their façade.

The interconnection between the buildings' history and the images that portray daily life, that is by themselves part of the History of the city of Lisbon, is also the reflection of life itself in action and movement, establishing themselves as agents of social and cultural change.

In the attempt of “reading” the projected reality of the city amidst the images, through film screenplays, emerges the intention of reactivating a part of the urban mesh adjacent to the axis Martim Moniz/Areeiro. The proposal consists of the reconversion of Cinema Rex (and adjacent area) as a neighbourhood cinema. Alongside with lines of intervention carried out in the same area, the project aims to give the public space back to the cinema and vice-versa.

Keywords: image; cinema; Lisbon; identity; Almirante Reis; cinema Rex.

*“(...) a cidade é um texto de leitura pronta,
para quem citadino dia a dia o defronta (...) a cidade é a frase e
o contexto.”¹*

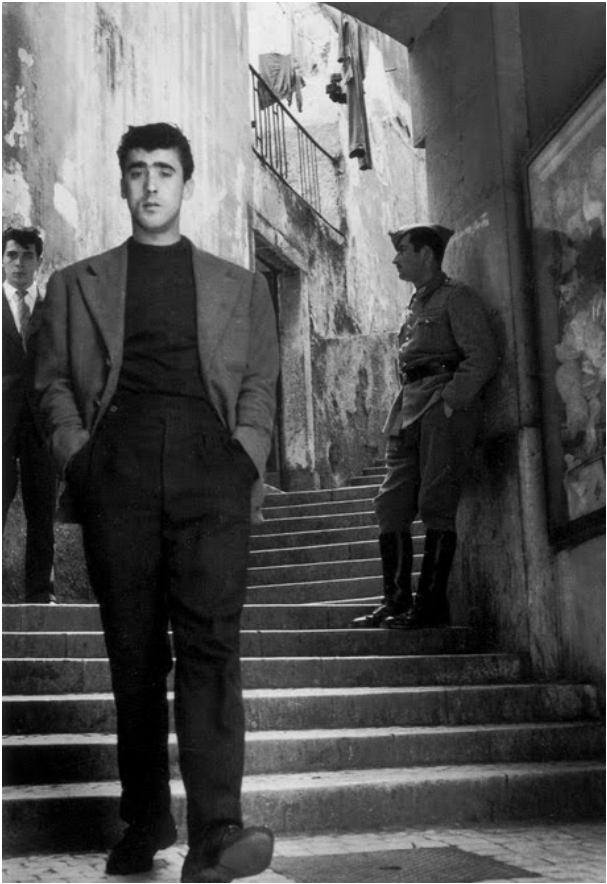
¹ O'NEILL, Alexandre. *Verde, Amarelo e Vermelho*. 1966, 12m, Fernando Lopes

ÍNDICE

	Resumo / Abstract	7
	Introdução	15
	<i>(Gérard Castello Lopes)</i>	
A “MÁQUINA” DE EDISON		17
	La Sortie de L`usine / À saída da Fabrica	19
	<i>(Lumiere / Aurélio Paz dos Reis)</i>	
	Imagem-Movimento	27
	<i>(Real Coliseu de Lisboa / Teatros-Circo)</i>	
VIDA MODERNA		35
	<i>(neo-realismo / nouvelle vague)</i>	
	Verdes Anos	37
	<i>(Paulo Rocha)</i>	
	Belarmino	43
	<i>(Marçano Precisa-se, Fernando Lopes)</i>	
	Cinemas - O plasmar da vida moderna.	47
	<i>(Salas de cinemas no sistema da Av., cinemas de bairro, locais de agregação social que plasmam a vida moderna)</i>	
CINEMA NOIR		63
	A “face” do cinema.	65
	<i>(Multiplex - desaparecimento dos cinemas na malha urbana da cidade)</i>	
	O quarto da Vanda	71
	<i>(A vida nos subúrbios)</i>	
CINEMA REX		73
	Cinema de Bairro	79
	Bibliografia	109
	Filmografia	111
	Índice de Imagens	113
	Índice de Desenhos	117

“O olhar é qualquer coisa de muito misterioso (...) o olhar é o utensílio privilegiado da libertação, é a espada que corta o nó, a mão que parte o ovo, a asa que sobrevoa o dédalo. Apliquei-me a olhar com “olhos de ver” e menos para corroborar maquinalmente certas ideias alienadas do real. Não é tão fácil tarefa quanto parece; o olhar de um adulto é diferente do de uma criança: perdeu-se a pureza, a inteireza, a inocência.(...) calcorreei as ruas de muitas cidades, as veredas de muitos campos para aprender a “ver” os outros. Intercalar uma objectiva entre os olhos e o sujeito foi excelente pedagogia e, se os resultados não trouxeram fama ou notoriedade, é certo que a fotografia me ensinou a ver melhor.”²

² CASTELLO-LOPES, Gérard (2004) Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia, os outros. Lisboa: Assírio & Alvim



INTRODUÇÃO

(Gérard Castello Lopes)

A experiência que temos do mundo passa também pelo olhar, sendo assim cabe à imagem o papel de o representar. A sua função é reproduzir uma realidade que remete para uma representação da primeira - aquela que captamos com o nosso olhar. Tem portanto um duplo papel, na medida em que reproduz a forma “semelhante” de um dado objecto e é igualmente estímulo de um sistema de referências codificadas. Podemos então qualificar a imagem como existência material - enquanto objecto - e como representação mental do sujeito.

Desta forma falamos de realidade e não de real, porque se trata de uma representação tratada por mediador entre nós e o mundo. Se fosse uma imagem do real absoluto, seria comum a todos, podendo ser imposta a todos como verdade. Sendo uma realidade, trata-se de uma representação do real construída a partir da experiência social e individual de quem a criou. Essa imagem irá certamente ressoar em quem a vê, remetendo assim para a realidade que a originou (se partirmos do princípio de que estamos a falar de indivíduos com o mesmo sistema de referências culturais e sociais) ao mesmo tempo que cria também uma série de outros micro-reais, equivalentes ao olhar de cada um que observa a imagem - cada olhar acarreta consigo a sua própria visão do mundo, milimetricamente diferente do olhar de quem está ao seu lado.

Nesta fotografia tirada em 1957 nas escadinhas de São Cristóvão, em Lisboa, Gérard Castello Lopes regista entre luz e sombra e sob o olhar subjugador do regime salazarista, um momento representativo da vivência quotidiana no Estado Novo. A linguagem corporal é cúmplice na construção da imagem, sendo fruto imediato da cena instaurada e do seu enquadramento social e político. Mas mais do que qualquer efeito plástico, este momento capta a multiplicação dos significados. Castello Lopes procura o confronto de significados, construindo assim uma micronarrativa que amplifica o campo da percepção visual. Testemunho do meio cultural e social de Portugal nos anos 50 e 60, manifesta uma intuição e sensibilidade pela verdade, para lá do que é visível, questionado o sujeito/objecto na sua busca de uma representação da realidade.



La Sortie de L`usine / À saída da Fabrica
(Lumiere / Aurélio Paz dos Reis)

*“Fotografia é verdade. Cinema é verdade vinte e quatro vezes por segundo.”*³

Na segunda metade do século XIX, após o aparecimento da fotografia, diversos cientistas e fotógrafos constataram que havia a possibilidade de dar um passo mais à frente rumo à reprodução da realidade em movimento. O Kinetograph desenvolvido por Thomas Edison foi dado a conhecer a 20 de maio de 1891, sendo que os filmes eram apenas uma curiosidade de feira, observados individualmente, tendo o espetador que “espreitar” para o interior do Kinetoscope. A raiz etimológica da própria palavra o nome do Kinetoscope provém do grego kineto (“movimento”) e scopos (“ver”).

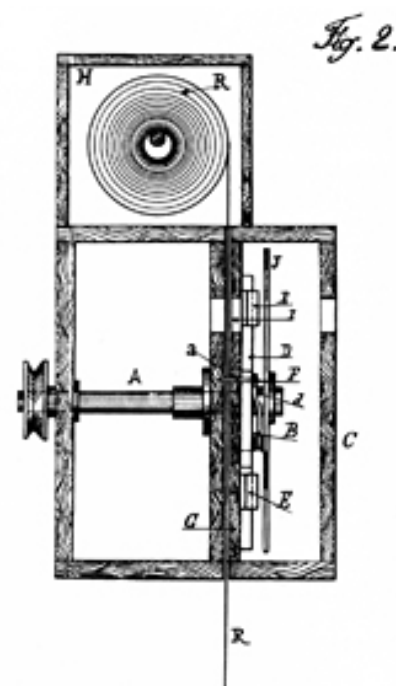
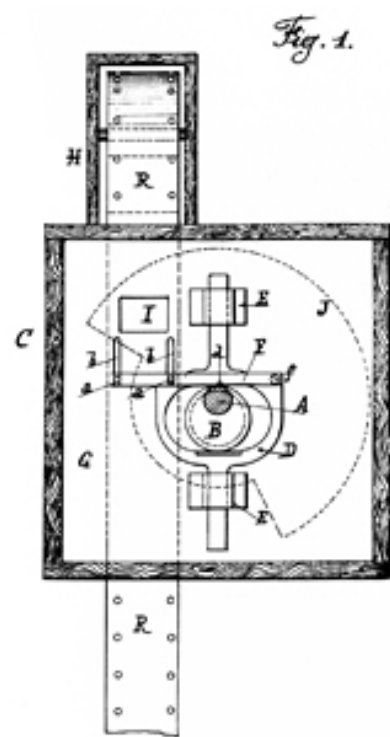
Em setembro de 1894, o Kinetoscope de Edison foi apresentado em Paris. O dispositivo que permitia fixar pessoas, lugares e o próprio tempo, partilhando assim num mesmo sítio um conjunto de experiências com diversas pessoas, despertou o interesse dos irmãos Lumière, Auguste e Louis, fabricantes de equipamentos fotográficos. Esta curiosidade fez com que os irmãos Lumière quisessem levar os filmes para fora da caixa de Edison, dando assim a oportunidade de acesso a uma público mais vasto, tendo começado a trabalhar nesta façanha no final de 1894. A 13 de Fevereiro do ano seguinte, Louis Lumière patenteou uma nova câmara “cronofotográfica” que, à posteriori, foi designada como cinematógrafo, ou seja, “a escrita do movimento”.

O cinematógrafo era uma câmara de filme que funcionava, igualmente, como revelador e projetor de fotos: as lentes e as revistas precisavam ser trocadas para alternar entre as três funções. O filme usado tinha a mesma largura que o de Edison - 35 mm - mas as perfurações eram diferentes: um orifício redondo em cada lado da imagem. Os filmes não tinham mais de 20 m de comprimento. Em 28 de dezembro de 1895, o público poderia pagar para assistir a uma exibição organizada no Salon Indien do Grand Café, localizado em Paris, no 14 Boulevard des Capucines.

Pela primeira vez, era possível ver reproduzida numa tela a vida em movimento. Ficou famoso o episódio da exibição de *L’Arrivée d’un Train à la Ciotat*, onde o público, estupefato com o realismo da projeção, foge em pânico da sala com medo de ser esmagado pelo comboio que se aproxima.

³ Jean Luc-Godard, *Le Petit Soldat*, 1963

02 Fotograma do filme *L’Arrivée d’un Train à la Ciotat* de Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895.



*Donné le 10 Février 1855
Par le Dr de Médecine et P. Lamine
V. Rabillard*

No mecanismo do cinematógrafo, uma câmara excêntrica girava dentro de uma moldura com duas garras. O quadro teve um movimento alternado, parando em cada extremidade do percurso. As garras deslizaram para trás e para a frente com a ajuda de uma rampa sinuosa. Todo o mecanismo foi conectado a um obturador circular com uma abertura ajustável. Este sistema inspirou-se em máquinas de costura e ensaios sobre cinemática. O mecanismo era perfeito para filmar, no entanto apresentava dificuldades para projetar. Em 1897, Louis Lumière criou equipamentos para uso apenas como projetor. Após este feito, os irmãos Lumière enviaram dezenas de operadores de câmara para filmar e exibir filmes em todo o mundo e criaram um catálogo com 1.400 filmes para venda.

Se por um lado, os irmãos Lumière ficaram conhecidos como os inventores do cinema, não deixa de ser igualmente importante os filmes de 50 segundos produzidos por eles, que retratam um cinema documental e realista. O primeiro filme da história do cinema, *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, rodado em Março de 1895, que segundo Frémaux faz “do povo, da multidão”, a primeira personagem da história do cinema, demonstra a curiosidade dos irmãos Lumière em relação ao mundo circundante, registando-o em todas as suas vertentes.

Desde o espaço doméstico captado no seio da família até às imagens recolhidas nas áreas metrópoles dos EUA onde se captavam os arranha-céus, passando por uma aldeia no coração do Vietname, um desfile na Turquia, soldados dançarinos em Espanha ou ainda Lyon e toda a França: o grande tema das “lentes” dos irmãos Lumière é o múltiplo, inesgotável e misterioso espetáculo da realidade e o frenesim do movimento.

Como afirma Morin, “(..) por sua própria natureza, e desde o seu aparecimento, o cinematógrafo era essencialmente espetáculo: ele exhibia suas cenas a espectadores, para espectadores, e implicava assim a teatralidade que ele desenvolveria em seguida através da direção, da mise-en-scène. De resto, os primeiros filmes do cinetoscópio já apresentavam lutas de boxe, atrações de music-hall e pequenas cenas. O próprio cinematógrafo, desde seu primeiro dia, já mostrava o homem que regava as plantas sendo regado pela mangueira. A ‘espetacularidade cênica’ aparece assim ao mesmo tempo que o cinematógrafo.” ⁴

⁴ MORIN, Edgar. *O cinema, ou O Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia Sociológica*. trad.: Luciano Loprete. São Paulo, É Realizações. pp. 69-70. 2014





05

O sucesso acontece e no ano seguinte aparecem, em diversos países, os primeiros pioneiros que registam e projetam vários acontecimentos do quotidiano. Esta “sede” de retratar a realidade, o frenesim das massas e a vida social reporta-nos para uma outra dimensão do papel do cinematógrafo e dos filmes que se encontra patente no lugar onde estes últimos são projetados.

Portugal é um desses países que vê chegar o cinema na pegada da projeção dos Irmãos Lumière. Segundo registos da Cinemateca do Porto, seriam “*projetados (...) a 12 de Novembro de 1896, alguns filmes do comerciante e amador fotográfico Aurélio Paz dos Reis*”.

Floricultor de profissão, Aurélio da Paz dos Reis tinha também carteira de jornalista, publicando com frequência as suas fotografias na revista *Ilustração Portuguesa*. Viajava com frequência para França e para o Brasil e aproveitava estas deslocações para fotografar. Gostava de retratar o ambiente dos teatros, mas era também um fotógrafo de rua. Explorava essencialmente a estereoscopia, uma fotografia com relevo que cria uma sensação de tridimensionalidade.

Homem dos sete ofícios, Paz dos Reis vendia também película da marca Lumière & Joula, assim como máquinas de escrever Yast e automóveis da marca Minerva. No verão de 1896, tentou comprar um cinematógrafo aos irmãos Lumière, mas a resposta foi negativa. Não aceitando esse não como resposta definitiva, acabou por conseguir comprar um aparelho cronofotográfico aos irmãos Werner (donos de um concessionário que fazia a exploração comercial de máquinas “inspiradas” na patente original de Edison). Apesar de ser mais limitado do que o cinematógrafo, este aparelho cumpria a função pretendida por Paz dos Reis: filmar. No entanto, a influência dos Lumière não é abandonada e de aparelho cronofotográfico em punho, Aurélio Paz dos Reis filma *A Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (a Camisaria Confiança, do seu amigo António da Silva Cunha) uma réplica do *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*, dos irmãos Lumière.

É esta a obra que será projetada a 12 de Novembro de 1986 na Cinemateca do Porto, apenas um ano depois da projeção dos Lumière em Paris.

Com a mesma rapidez que se instalou, passados dois anos o cinema parece estar confinado a um fim: o público está cansado da novidade das imagens em movimento. É nesta altura que surge a montagem como possibilidade de juntar dois planos com a filmagem do combate de boxe entre Corbett e Fitzsimmons, nos USA. Ao mesmo tempo, Georges Méliès constata as múltiplas possibilidades do cinematógrafo e utiliza pela primeira vez uma “trucagem” no filme Escamotage d'une dame. Contrariamente aos irmãos Lumière, fixados no documentário (o único dos seus filme encenado é L'arroseur arrosé) e considerando que o “*cinematógrafo era uma invenção sem futuro*” (frase que se pode ler em rodapé na sala de projeção numa cena do filme de Godard, Le Mépris, de 1963), Méliès encontra no cinema diversas narrativas e fantasias que irá explorar.

Como diz Louis Delluc, “o cinema é um encaminhamento para esta supressão da arte que excede a arte, sendo a vida”.⁵ Por isso, importa vê-lo como um fenómeno social que se constituiu, se instituiu e se institucionalizou, fazendo parte dos usos e costumes da população. O advento do cinema foi a realização de interlocutores que pertenciam a culturas diferentes e é numa “miscelânea” cultural que ele eclode. No entanto, o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas um meio de representação. Através de um filme representa-se uma realidade percebida e interpretada ou um mundo imaginário, sendo a obra cinematográfica, por vezes, um meio de representação ou um veículo interpretante de realidades históricas específicas.

Não menos importante é o formato da projeção. A disposição dos locais em que esta ocorre é um “chamamento” para o público em geral, esbatendo as barreiras sociais e posteriormente transformando o Cinema numa arte de massas em pleno século XX. É estabelecida uma forte relação entre o(s) cinema(s) e a vida social, nomeadamente como lugar de encontro, de vivências reais e imaginárias de uma (in)consciência coletiva e de um espaço de partilhas.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. Historicity of cinema. Trad.: André Fabiano Voigt e Maurício José de Sousa Júnior. A Historicidade do Cinema. São Paulo, Significação, jul-dez 2017, v. 44, n. 48, p. 252

04 Fotograma do filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* dos irmãos Lumière. 1895

05 Fotograma do filme *A Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* de Aurélio da Paz dos Reis, 1896, réplica do filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*

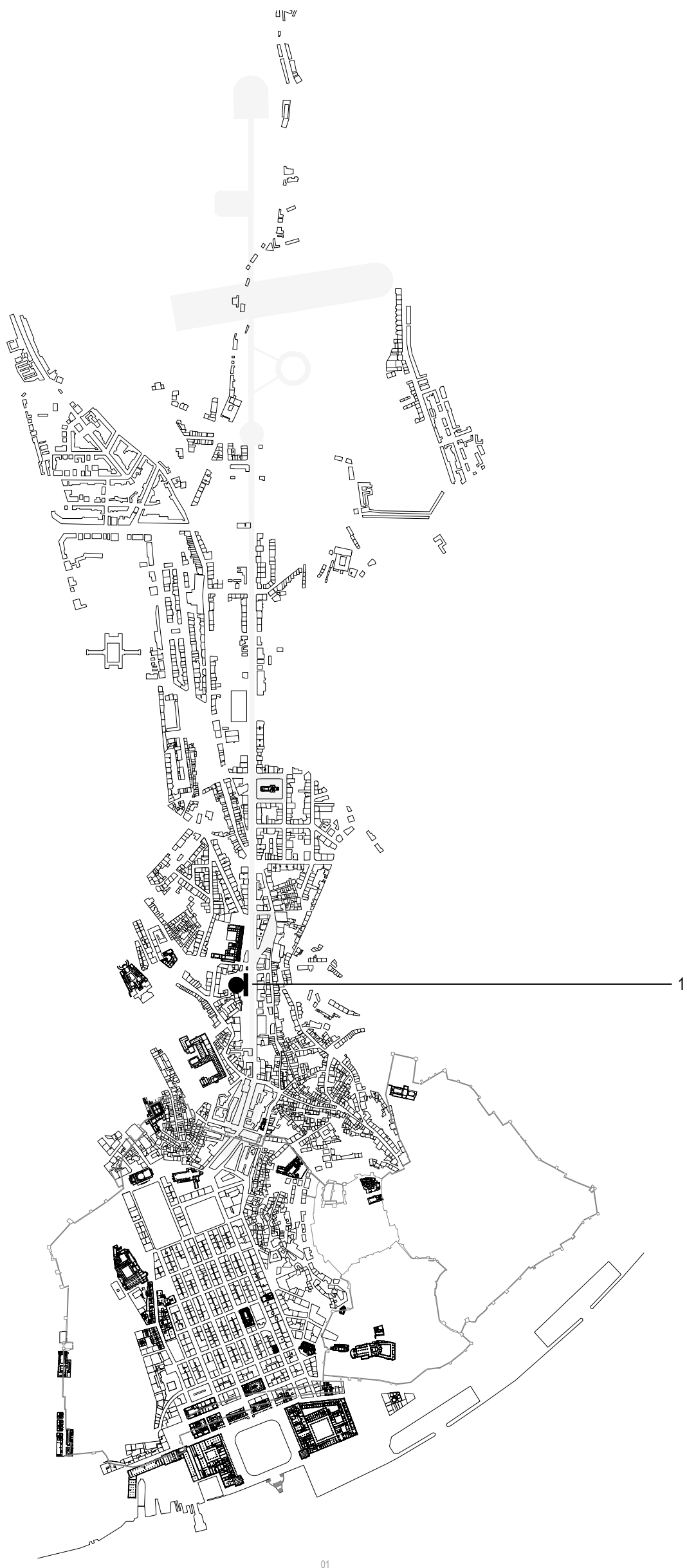
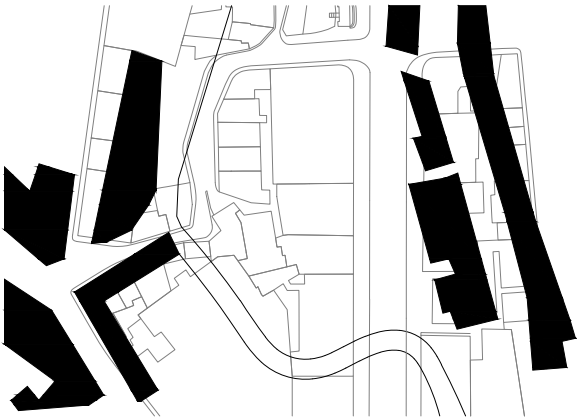


Imagem-Movimento

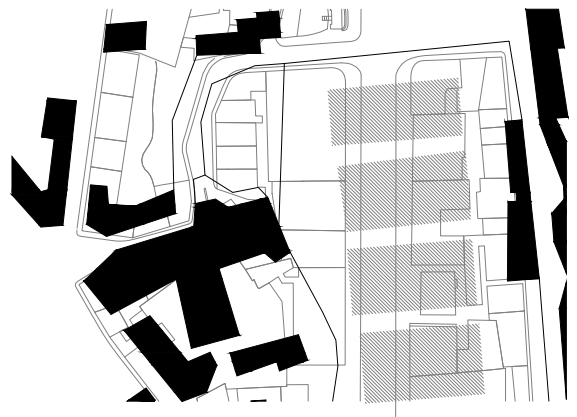
(Real Coliseu de Lisboa / Teatros-Circo)

1 - Real Coliseu de Lisboa

01 Desenho do eixo Avenida Almirante Reis, segundo o levantamento da planta de 1904-11, Silva Pinto (em que aparece o Real Coliseu de Lisboa).



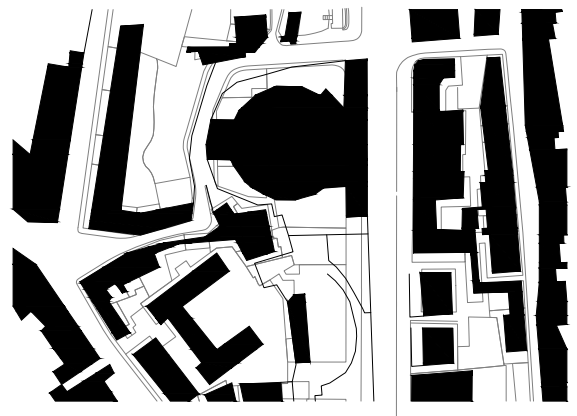
06



07



08



09

- 06 Levantamento c.1780 - Planta topografica da cidade de Lisboa
- 07 Levantamento 1807 - Carta topographica de Lisboa e seus Suburbios, Duarte Fava
- 08 Levantamento 1856-58 - Carta topografica de cidade de Lisboa, Filipe Folque
- 09 Levantamento 1904-11 - Levantamento da planta de Lisboa, Silva Pinto



10



11



12



13

Olhar para os cinemas de Lisboa - os edifícios, as fachadas na paisagem urbana que vão aparecendo e desaparecendo - é “*um modo de compreender a cidade e, sobretudo, de ler - literalmente - o imaginário que, através do cinema e dos seus espectadores, ela sobre si própria criou*”, diz João Mário Grilo no prefácio de Os Cinemas de Lisboa, de Margarida Acciaiuoli ⁶. Nesse sentido, o Real Coliseu de Lisboa é uma espécie de porta de entrada para esse imaginário lisboeta.

Inaugurado em 1887, na Rua da Palma, o Real Coliseu de Lisboa era arquitetonicamente herdeiro dos Recreios Whittoyne, um espaço inaugurado dez anos antes no parque do palácio do Marquês de Castelo Melhor, hoje em dia conhecido como Palácio Foz, nos Restauradores. Embora seja considerado um dos edifícios fundamentais para implementação do cinema em Lisboa - a par com o Coliseu dos Recreios, inaugurado três anos depois, em 1890 - o Real Coliseu de Lisboa não apresentava diferenças significativas em relação à arquitetura dos recintos de espectáculos que existiam anteriormente. Citando uma passagem do livro de Margarida Acciaiuoli, o Real Coliseu era “*um barracão desprovido de comodidade, com paredes de madeira e cobertura assente em pilares de ferro que disseminavam por toda a sala*”⁷. Ainda assim, a estreia do animatógrafo em Lisboa foi feita ali. Porquê? Porque o Real Coliseu era um teatro-circo.

Por esta altura, em França, as definições de teatro e circo estavam bem demarcadas, afirmando que o espaço específico que é um circo - em termos arquitetónicos e do tipo de espectáculos apresentados - jamais se poderia transformar num teatro. Ou seja, operava-se sobre a teoria de que era a estrutura dos espaços a definir os espectáculos lá apresentados. Em Lisboa, o Real Coliseu apresentava-se como um local híbrido, “palco” para atividades tão variadas como espectáculos de companhias equestres e acrobáticas com ginastas e palhaços, óperas cómicas, operetas e zarzuelas. A título de exemplo, antes da estreia do animatógrafo, a sala tinha acolhido a opereta em forma de comédia de costumes, O Comendador Ventoinha, de Baptista Diniz e Freitas Gazul.

⁶ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - um fenómeno urbano do século XX*. 2013, Bizâncio

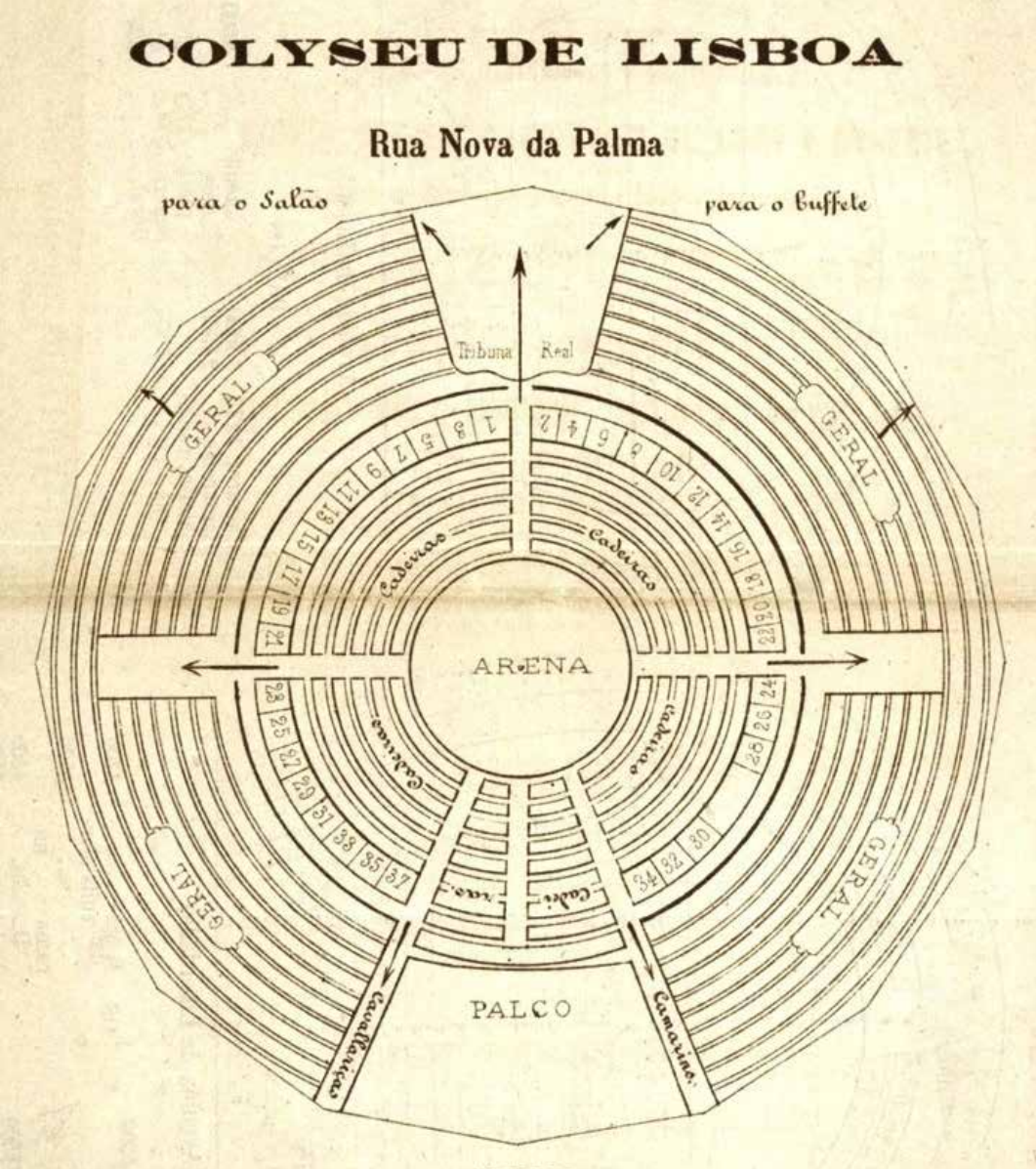
⁷ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - um fenómeno urbano do século XX*. 2013, Bizâncio, p. 26

10 Panorâmica de Lisboa. Real Coliseu de Lisboa. 1940

11 Real Coliseu de Lisboa, Rua Nova da Palma.

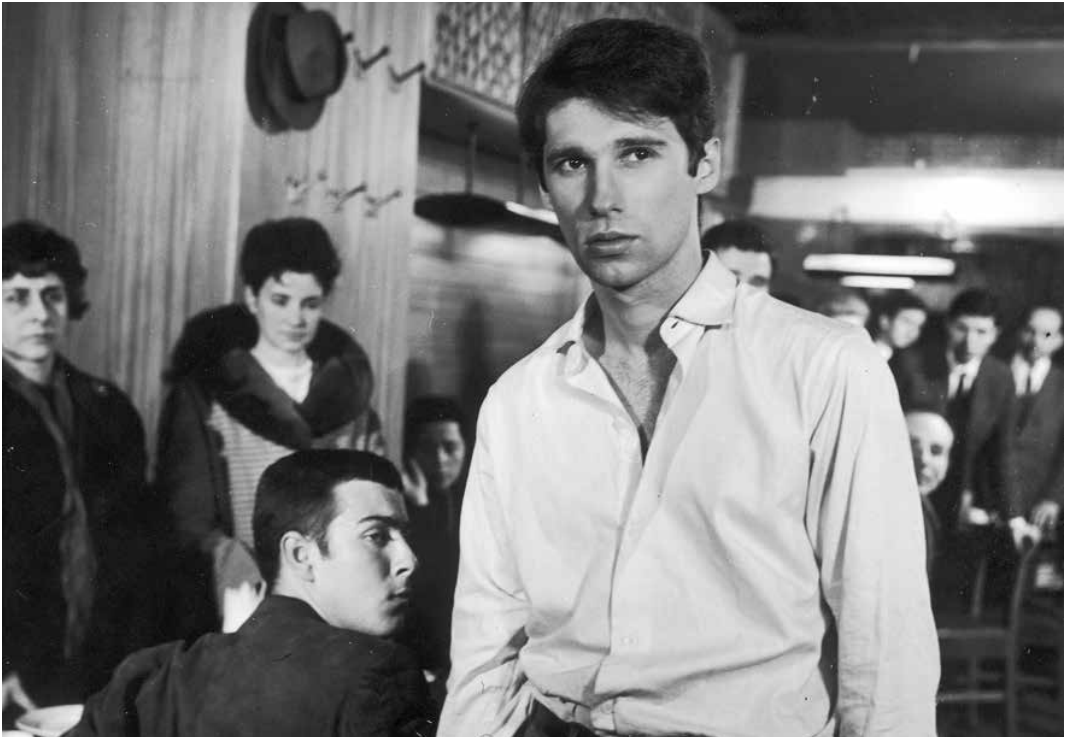
12 Fachada do Real Coliseu de Lisboa, Rua Nova da Palma. 1929

13 Interior do Real Coliseu de Lisboa, posteriormente utilizado como armazém de postais dos Correios. 1926



Esta multiplicidade de usos não era exclusiva do Real Coliseu, refletindo assim a forma diferente como Lisboa - em oposição a Paris, por exemplo - olhava para os locais de divertimento. A maior parte destes recintos eram improvisados e abriam e fechavam repetidamente. Enquanto existiam, eram as necessidades que se apoderavam dos lugares, fazendo com que a flexibilidade em acolher uma programação variada fosse uma característica comum e até apreciada. Esta realidade dos recintos de espectáculo está diretamente ligada ao contexto social e político de uma Lisboa que durante o segundo terço do século de Oitocentos e até aos anos 80 do mesmo século pouco se desenvolvera. Sem a pressão da industrialização que se fazia sentir noutras capitais europeias, com uma contagem demográfica que, segundo os recenseamentos, pouco ou nada se alterou entre 1835 a 1879, e uma construção quase paralisada desde 1807 pela sucessão de várias crises económicas, Lisboa não tinha a necessidade (nem os meios, caso houvesse necessidade) de alterar ou repensar as suas estruturas. Embora depois de 1840 tenha existido um ligeiro boom na construção, com a edificação do Teatro Nacional D. Maria II (13 de Abril 1946) e o início das obras na Avenida da Liberdade nos anos 70, a par com o aparecimento de locais - normalmente circos - onde se exibiam dioramas, teatros mecânicos e ciclорamas, o Real Coliseu de Lisboa é ainda, à data da sua inauguração, um herdeiro das circunstâncias descritas.

No entanto, a estreia do animatógrafo concretiza um interesse renovado pela vida urbana e pelos locais de divertimento como elemento agregador dessa vivência comum que já se fazia sentir desde meados dos anos 40 (contemporâneo do tal boom na construção, mostrando como estes dois elementos podem ser espelho um do outro neste período). O fascínio pela imagem em movimento, pela novidade, parece ser um símbolo desse apetite que estava dormente e agora acordou: a vida que pulsa nas ruas, o barulho e o frenesim das multidões que se juntam para olhar para o ecrã e ver o mundo acontecer à sua frente.



Verdes Anos
(Paulo Rocha)

“Só à superfície é que Os Verdes Anos eram um amável filme juvenil e lisboeta. Há nele um desespero suicida quase expressionista que lhe dá um peso e um negrume que vêm da minha experiência artística directa das pessoas e dos lugares” ⁸

O cinema português dos anos sessenta não foi conservador, materializando um programa estético vanguardista. Apesar da opressão cultural da face marcelista para extinguir o movimento cineclubista, o “novo cinema” ⁹ conseguiu proliferar por todos os lugares do Cinema, produzindo, ensinando e criticando. Como afirma Monteiro (2000), “O novo cinema nasceu, em Portugal, quase a partir do nada.” ¹⁰, remetendo para o ano de 1955 em que não se produziu nenhuma longa metragem.

A conquista desta geração foi feita a partir dos escombros de movimentos que o Estado Novo considerava perigosos, nomeadamente o cineclubismo e o neorrealismo. Os cineclubes exibiam e produziam filmes em pequeno formato, fazendo duras críticas ao estado do cinema português. Após a realização do seu primeiro encontro nacional em agosto de 1955, em Coimbra, solicitaram a necessidade de uma legislação que regulamentasse o “Estatuto do Cinema Não Comercial” e a possibilidade da criação de uma Federação Portuguesa dos Cineclubes. A resposta do Estado foi negativa e em 1957 foi proibida a exibição livre dos filmes em pequeno formato. A ofensiva feita pelo Estado Novo propagou-se à contratação de filmes, à censura e intervenção policial, levando à diminuição do movimento dos cineclubes. A destruição dos cineclubes de forma prematura levou a que não fosse possível chegar à produção de grande formato e o único filme que “vingou”, sendo considerado o filho do movimento cineclubista, é *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa, realizador neorrealista e dirigente cineclubista que consegue financiar e rodar o filme sem qualquer apoio estatal, rompendo assim com tudo o que tinha sido produzido anteriormente. No entanto, a maioria dos críticos e historiadores do cinema português consideram que não foi com este filme que se iniciou o novo cinema, vendo em *Dom Roberto* um vestígio do neorrealismo que este rejeitava.

⁸ ROCHA, Paulo. *A vida em Lisboa nunca mais foi a mesma*. Joana Stichini Vilela, Leya, pág.114. 2012

⁹ É um movimento vanguardista do cinema português que, em pleno Estado Novo, nos anos 1960, rompeu com a vinculação à ideologia vigente e se assumia como vanguarda, iniciando um movimento que vingaria nos anos seguintes

¹⁰ MONTEIRO, Paulo Filipe. *Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema*, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Círculo de Leitores, pp. 306-338. 2000

15 Fotografia do filme *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha, 1963.



A nível da receção do público, os primeiros filmes do novo cinema não conseguem obter sucesso. No Jornal de Letras e Artes (nº275, Abril de 1970), assinado por diversos jornalistas escreve-se: *“No jovem cinema português verifica-se uma atualização de processos narrativos, um apuramento final a que não será estranha a revelação de quadros técnicos de nível internacional, bem como a sincera adesão à realidade portuguesa. [...] Pena é que o público, desiludido, anos a fio, com os filmes portugueses e um tanto alheio às preocupações estéticas vanguardistas que animaram grande parte dos jovens realizadores, não tivesse respondido significativamente, levando, a curto prazo, o cinema português a uma nova derrocada.”*¹¹

O símbolo do impulsionamento do novo cinema português é o filme Os Verdes Anos, de Paulo Rocha. Numa entrevista, Paulo Rocha explica: “ (...) *normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à mise-en-scène. N’ Os Verdes Anos tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre o décor e a personagem, o tratamento da matéria cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância*”¹². Há assim uma diferenciação entre o novo cinema e Dom Roberto, filme em que a história, o guião, os diálogos e os atores têm maior importância. O novo movimento trabalha os espaços, os décors, as cores, as matérias, sendo explorado por esse lado e não pela intriga e pelos atores.

O filme Os Verdes Anos mostra a diferença entre o campo e a cidade. Desenvolvendo a ação numa necessidade de mostrar essa dualidade no que concerne ao território, à geografia e à própria arquitetura. O filme desenrola-se numa zona de fronteira de uma cidade tradicional de bairros, avenidas e praças - a Avenida de Roma ou a Praça de Londres, por exemplo - em contraponto com o Bairro das Estacas e os edifícios do Vá-Vá que fazem parte da cidade moderna.

¹¹ Jornal de Letras e Artes. nº 275, Abril, 1970
¹² Jornal de Letras e Artes. nº 163, Abril, 1964

¹⁶ Fotograma do filme Os Verdes Anos de Paulo Rocha, 1963.



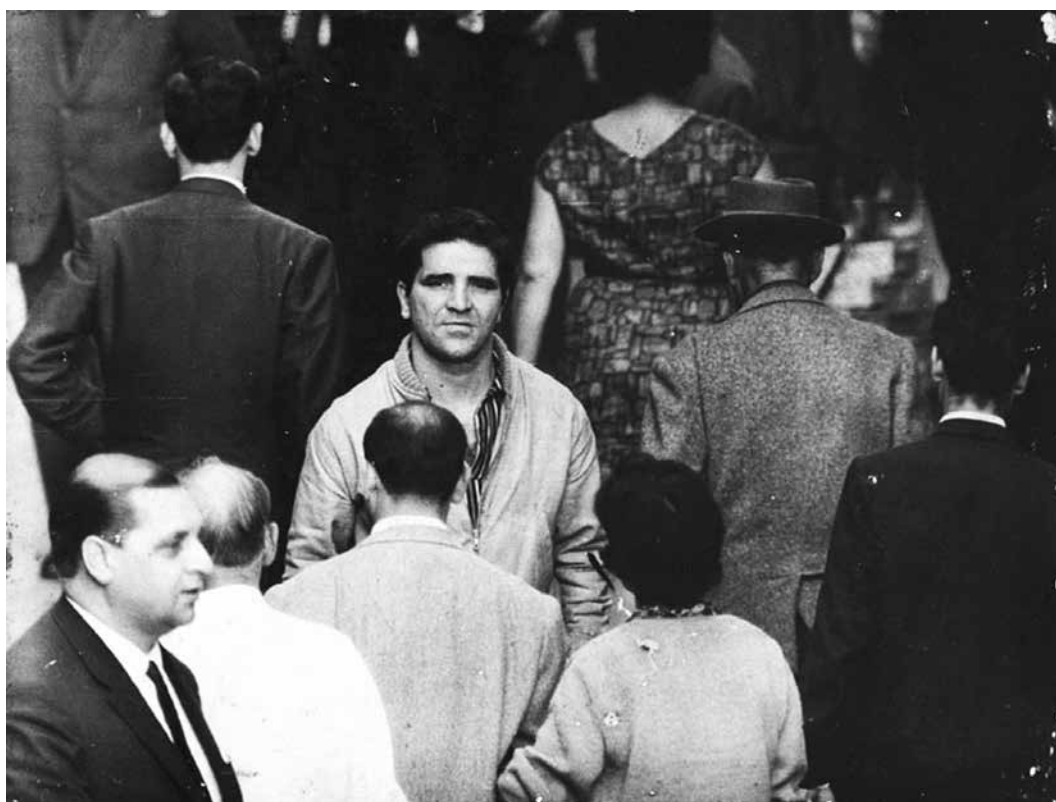
As personagens Ilda (Isabel Ruth) e Júlio (Rui Gomes) não possuem profundidade psicológica, no entanto, a raiz social destas é fragmentada pela diferença de espaços em que habitam. Júlio está ligado às caves (a sapataria) e a sua visão do mundo é determinada pela esquadria retangular e horizontal donde vislumbra a rua, estando ao seu nível. Ilda está no nível médio do espaço urbano, movendo-se com ligeireza. Apesar da mesma raiz social, as personagens separam-se pela arquitetura e a arquitetura manifesta-se no comportamento. Encontra-se aqui patente, sem dúvida, uma leitura sociológica da própria cidade.

Fonseca (2018) afirma que “ (...) a disposição arquitetónica de OS VERDES ANOS pode ver-se como uma homenagem a Fritz Lang, cuja influência me parece igualmente incontestável na criação desse clima negro que, a pouco e pouco, se vai apoderando da cidade, até culminar no “episódio daquela noite”. É esse crescendo noturno, tão característico de Lang “americano”, que nos prepara afinal para a sequência fatal, suavizando a sua aparente e abrupta irracionalidade.”¹³

Em suma, o cerne desta longa-metragem é o desmoronar da vida rural, a cidade cosmopolita e interclassista. Este é o primeiro filme português que mostra uma nova realidade cidadina, onde o desajustamento social numa cidade que oprime se reflete nas personagens que personificam o povo: Júlio e Ilda, ele sapateiro e ela criada de uma família lisboeta burguesa.

¹³ FONSECA, Manuel. OS VERDES ANOS/1963, in Paulo Rocha, As Folhas da Cinemateca. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p. 33. 2018

¹⁷ Fotograma do filme Os Verdes Anos de Paulo Rocha, 1963.



Belarmino

(*Marçano Precisa-se*, Fernando Lopes)

Esta ligação entre a vida e o cinema é igualmente partilhada por outro expoente do Cinema Novo Português, Fernando Lopes. Como o próprio afirma: “*Para nós a vida era o cinema, a verdadeira vida era o cinema. E era a política, e era a música, e era a pintura e era a literatura.*” ¹⁴

Num dos seus filmes matriciais, Marçano precisa-se, Fernando Lopes narra a história de um miúdo que vai à procura do primeiro emprego e distrai-se pelo caminho a jogar futebol e a ver as obras do Metro na Avenida Almirante Reis. Este filme é uma imersão nas ruas de Lisboa, o percurso da Baixa até às modernas Avenidas Novas (a cidade de Paulo Rocha em Os Verdes Anos) aos olhos de uma criança do povo que procura um lugar / o “seu” lugar na cidade, encontrando aí a sua primeira decepção. É a narrativa da descoberta, um percurso de iniciação.

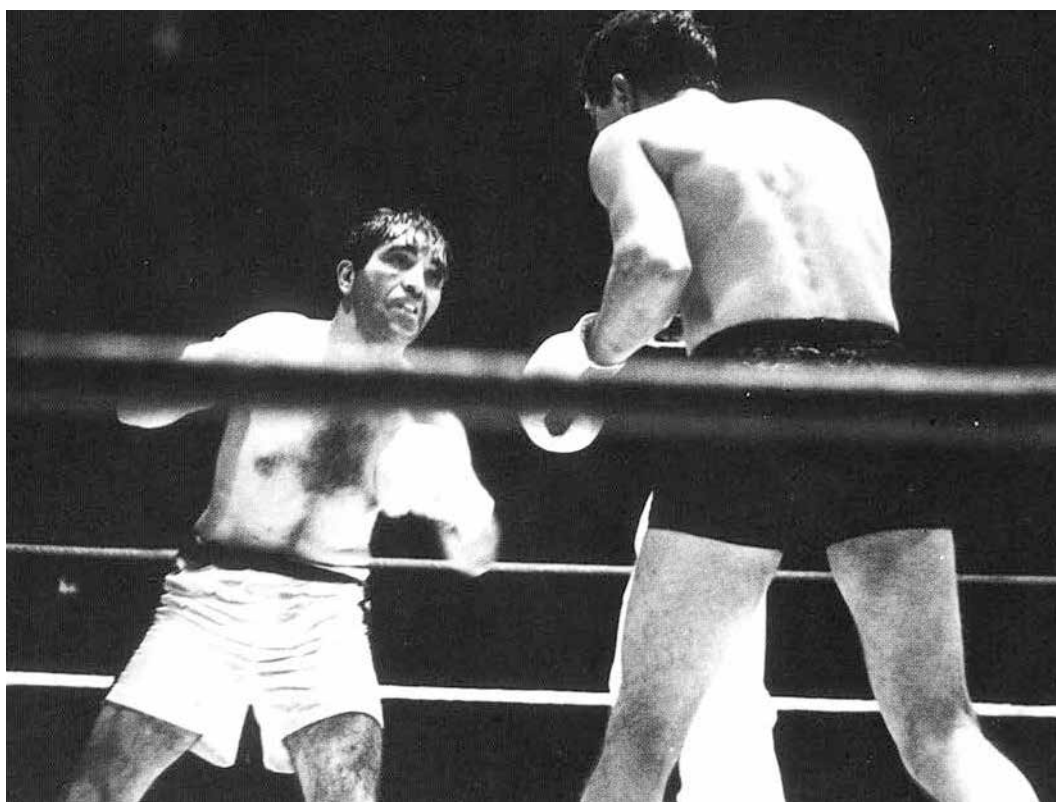
Por outro lado, é um filme que carrega consigo a própria biografia de Fernando Lopes, um miúdo de Lisboa como ele próprio afirma numa entrevista em 2000 a Anabela Mota Ribeiro: “*Comecei a trabalhar muito miúdo, com doze anos, num escritório mesmo ao lado do Gambrinus, e fazia o trajeto da Avenida Almirante Reis a salto nos elétricos operários. (...) Tinha os truques dos putos lisboetas, ia às salas de cinema dos putos lisboetas: o Imperial, o Lys, o Rex, o Piolho, o Animatógrafo, etc.*” ¹⁵

Marçano Precisa-se inicia-se com o som de acordes de jazz e, em simultâneo, as imagens de uma panorâmica do casario da Lisboa ribeirinha, num movimento descendente que termina no Rossio, subindo depois para o Areeiro. No elétrico em que salta vai em direção à cidade repleta de prédios, moradia de uma falsa aristocracia. A câmara mostra o olhar de Manuel (a personagem) a observar os prédios da Avenida de Roma, os aviões que sobrevoam os céus de Lisboa. O filme é uma narrativa visual da cidade, em que pulsa a energia urbana. A cidade é o ex-libris do filme. Manuel deambula pela cidade, atravessa-a, descobre-a, mostrando-a nos planos do estaleiro das obras do Metro na Praça da Figueira, nos planos da Avenida de Roma, do Areeiro. As fachadas dos prédios surgem perante o olhar curioso da personagem, retratando a arquitetura da “nova cidade” em contraponto com a “antiga cidade”.

¹⁴ In Fernando Lopes, As Folhas da Cinemateca. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p. 7.

¹⁵ In Fernando Lopes, As Folhas da Cinemateca. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p.23.

¹⁸ Fotograma do filme *Belarmino* de Fernando Lopes, 1964.



Em Belarmino (1964), Fernando Lopes faz um filme de cariz biográfico sobre um engraxador e pugilista, Belarmino Fragoso, o qual residia no bairro da Mouraria. Belarmino é um homem que treinava boxe num ginásio, frequentava cabarets, estabelecimentos pouco propícios à realização cinéfila. Este filme é, em essência, uma entrevista feita por Baptista-Bastos intercalada com filmagens de Belarmino na rua ou no café onde pintava aquarelas para depois vender.

Esta longa-metragem mostra-nos uma parte da cidade de Lisboa mais soturna, patente na existência marginal e popular de Belarmino Fragoso - engraxador, colorista de fotografias, antigo campeão de boxe - através de um “questionário psicológico” em que se inscreve um universo social e urbano.

Belarmino é o cruzamento da leveza e negrume da narrativa, da espontaneidade com o peso desejado da mise-en-scène, patente no negro das “celas” de treino dos boxeurs, no cerco à figura de Belarmino, nas cenas de solidão, rutura, isolamento. Demonstra, sem dúvida, a luta do/de um homem isolado, sozinho na cidade de Lisboa, que fala sobre essa solidão e do medo. O espaço da cidade como lugar de encontros e de desencontros, a deambulação boémia e pelos bairros, o homem que se move pela cidade, perdendo-se a si mesmo e nela. Belarmino luta contra si mesmo e contra a cidade, mostrando assim o lado mais frágil da condição humana, a miséria, a solidão, o desenquadramento, o medo.

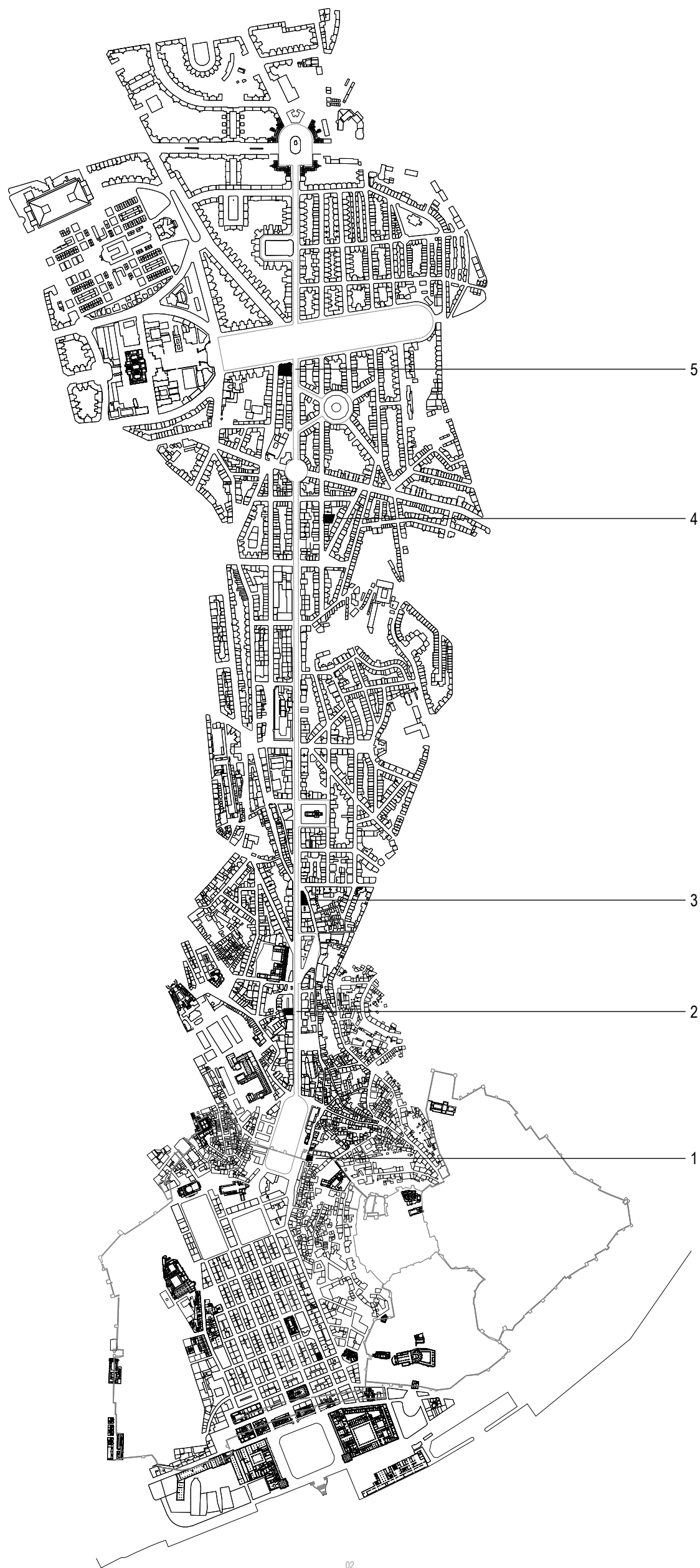
Como nos diz Alexandre O'Neill:

“Tiveste jeito, como qualquer de nós, e foste campeão, como qualquer um de nós. Que é a poesia mais do que o boxe, não me dizes? Também na poesia não se janta nada, mas nem Por isso somos infelizes.” ¹⁶

Mas se a cidade lhe proporciona solidão também lhe dá esperança - as cenas de cidade são cenas de liberdade. Nestes filmes - Os Verdes Anos, Marçano Precisa-se e Belarmino - somos, sem dúvida, confrontados com uma Lisboa dividida entre os ricos e os pobres.

¹⁶ O'NEILL, Alexandre. *Amigos Pensados*. Belarmino. 1965

¹⁹ Fotograma do filme *Belarmino* de Fernando Lopes, 1964.



Cinemas - O plasmar da vida moderna.
(Salas de cinemas no sistema da Av., cinemas de bairro, locais de agregação social que plasmam a vida moderna)

- 1 - Cinema Salão Lisboa
- 2 - Cinema Rex
- 4 - Cinema Lys
- 5 - Cinema Pathé - Imperial
- 5 - Cinema Império

02. Planta do eixo da Avenida Almirante Reis com os cinemas existentes, 2020. Escala 1:14000



Em paralelo ao frenesim da imagem em movimento, parece que também as crónicas sobre a vivência nos cinemas de bairro ganham vida e protagonismo. São muitas as reportagens e notícias nas revistas da especialidade, entre outros testemunhos, que retratam esta realidade. Segundo a pesquisa levada a cabo por Margarida Acciaiuoli para o seu livro *Os Cinemas de Lisboa*, este tema já tinha sido introduzido pela Cine-Revista em 1917, “*mas só adquire uma dimensão sociológica quando o escritor Guedes de Amorim (...) o documenta numa reportagem intitulada «o filme dos cinemas de bairro»*. O autor começa o seu percurso pelo Salão Lisboa, o «*salão de festas da Mouraria*»“¹⁷.

O “Cinema Piolho”, nome pelo qual também era conhecido o Salão Lisboa, é aqui usado como exemplo para a “*maior liberdade e sinceridade dos cinemas pobres*”, descrevendo um cenário que se repetia, a traços largos, por todos os cinemas de bairro de Lisboa orientados para o mesmo tipo de público.

*“Fatos de ganga, bonés, mulheres de chaile,
engraxadores, cortesãs, carroceiros, gente que sobe
difícilmente a ladeira da vida, chorando e cantando,
vem aqui passar um pedaço de noite, vem aqui comprar
umas migalhas de alegria. São mais de nove e meia,
mas, apesar disso, a afluência junto da bilheteira
engrossa, avoluma (...)
entramos na sala, afogada em penumbra, salpicada nos cantos e, de lon-
ge, nas paredes, por candeeiros que dão
uma luz baça e anémica. Sentamo-nos. Mesmo atrás
de nós, ouve-se um ruído abafado... Volto-me. Um velhote,
certamente cansado de ver cenas amorosas que se estão
desenrolando no ‘écran’, adormeceu e ressona...
Lá mais para a frente, nos lugares baratos, nos lugares
Que só custam um escudo, vai uma alegria desenfreada!
Ouvem-se gritos, assobios, aplausos, e, de quando em
quando, exclamações arrojadas dominam o bulício:
‘Olha a gaja está a chorar’; Outro, lá do canto grita, com
uma voz aflitiva de sentinela: ‘o bandido vai-se nazar!..
Ainda outro, diz entusiasmado: ‘chegou o rapaz!’
Ouvem-se revoadas de aplausos (...)”¹⁸*

¹⁷ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013, p. 119

¹⁸ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*, Bizâncio, 2013, p. 119, citando uma reportagem do escritor Guedes de Amorim, O filme dos Cinemas de Bairro, publicada na revista Imagem

21 Cinema Salão Lisboa, 1946



O Salão Lisboa foi construído em 1916 num terreno entre as Escadinhas da Saúde, o Antigo Beco do Cascalho e a Rua das Fontainhas a São Lourenço, na Rua da Mouraria. Era um edifício modesto à semelhança da zona que o rodeava. Pertencia a Henrique O'Donnell, funcionário da Companhia dos Tabacos, e Vítor Cunha, empresário de exploração cinematográfica.

Quando abriu portas, tinha uma lotação de 510 lugares divididos entre plateia e balcão. Devido ao seu cariz popular - bem caracterizado na reportagem de Guedes de Amorim - era um cinema de reprises com sessões às quintas-feiras, sábados e domingos. Com as regras do novo Regulamento dos Teatros e a introdução do cinema sonoro, o Salão Lisboa sofre alterações entre 1928 e 1932, quer no seu interior, quer no exterior. Foi nesta altura que o arquiteto António José Pedroso desenhou a fachada que o edifício mantém até hoje, mesmo depois de suspender a sua atividade como cinema em 1972 e se tornar um armazém de revenda.



Cinema Rex *“Teodoro não vás ao sonoro*
Teodoro não seja ruim
Teodoro repara que eu choro
Se fores ao sonoro não gostas de mim
Teodoro não vás ao sonoro
Teodoro não vás mas eu vou” ²²

O cinema Rex já existia desde 1929 no antigo edifício da Federação Espírita Portuguesa na Rua da Palma. No entanto, aquela que é considerada a sua grande inauguração acontece em 1936, depois de terem sido feitas obras. O modernizado Rex dá então as boas vindas ao cinema sonoro com uma sala com palco e uma lotação de 500 lugares repartidos pela plateia e por um balcão lateral. No piso acima da sala de cinema, existia um salão de festas. Um dos donos do Rex, o industrial Eduardo Rosa, descrevia assim o espaço ao Diário de Lisboa:

“(…) nada aqui falta. Lindíssimo salão de espectáculos, em cores discretas e suaves. «Halls» para os espectadores da plateia e do balcão, onde, durante os intervalos se está amenamente, um salão confortável para as senhoras espectadoras de balcão trocarem as suas impressões, havendo ainda, independente destes salões, no segundo pavimento um esplêndido bufete e um magnífico «salão de chá-dancing»”

O Rex fecha portas em Janeiro de 1968, reabrindo em Dezembro do mesmo ano como Teatro Laura Alves pelas mãos de Vasco Morgado, marido da icónica atriz portuguesa que dá nome à nova sala. A 8 de Dezembro de 1987, o Teatro Laura Alves apresenta a sua última peça: “Socorro...Sou uma Mulher de Sucesso”, de Carlos Paulo e Io Apolloni. Até ao incêndio de 26 de Maio de 2012, do qual restou pouco mais do que a fachada do edifício, o Rex que foi Laura Alves existiu como Residencial Cristalina.

²² CARRIEDO, Fernando. Teodoro não vás ao sonoro.
²³ Citação de uma entrevista ao Diário de Lisboa do industrial Eduardo Rosa, um dos donos do Cinema ao Rex. Entrevista publicada na edição de 20 de Novembro de 1936
²⁴ Cinema Rex, 1960



Cinema Lys: “a procura do cinema por uma definição de espaço próprio”

Os vários cinemas de bairro, embora muitas vezes orientados para públicos de diferentes camadas sociais, não apresentavam diferenças significativas entre si. O que os distinguia era a comodidade das salas e o grau de decoração das fachadas, sendo estas elementos fundamentais para a identidade destes edifícios e também para definir a sua presença na geografia dos bairros e da cidade. Para além do seu papel como agregadores da comunidade em torno de rotinas de interação social, os cinemas eram personagens ativas da história (geográfica e não só) dos bairros e de Lisboa devido às suas fachadas.

Este paradigma é alterado em toda a escala com a construção do Lys. Depois da época dos salões, da adaptação dos teatros a cinema e dos cinemas construídos à imagem de um teatro, este é o primeiro edifício a ser concebido de raiz para ser um cinema em tudo o que isso implicava na época.

Construído em 1930 na confluência da Avenida Almirante Reis e da Rua dos Anjos, o processo de aprovação do projeto do Cinema Lys exemplifica não só a importância que era dada às fachadas dos edifícios pela própria Câmara Municipal de Lisboa, como também a exigência das novas normas de segurança aplicadas aos cinemas. O desenho original do Lys, da autoria do engenheiro Machado Rodrigues, inspirava a sua estrutura num navio. No seu interior, “(...) *a sala desenvolvia-se através de um balcão que se prolongava até ao palco, e a ausência quase total de corredores e de outras dependências próprias de um teatro anunciava uma racionalidade que se estendia à fácil evacuação do recinto através das várias portas que conduzi- am à rua*”,²⁴ descreve Margarida Acciaiuoli em *Os Cinemas de Lisboa*. Este último aspecto citado mostra como o projeto de Machado Rodrigues já levava em consideração as exigências das novas normas de segurança. O novo Regulamento dos Teatros publicado em 1927 e o decreto-lei que, em 1929, dá origem à criação da Inspeção Geral dos Espectáculos, impunha não só a existência de licenças de funcionamento, vistorias, registo de atividade e autorizações para realizar cada espectáculo (ou exibição cinematográfica) mas também uma série de normas estruturais que alteram a forma como se pensa a organização das salas: o espaço entre as cadeiras devia ser de pelo menos 30 centímetros; era obrigatório incluir uma coxia central na plateia e nos balcões e também coxias laterais com uma largura mínima de 70 centímetros; a largura das escadas de acesso, o tipo iluminação suplementar a incluir e a existência de bocas de incêndio eram também fiscalizadas. A tudo isto se juntava a introdução do cinema sonoro e os novos requisitos técnicos que vinha com ele, tornando imperativa a modernização das salas já existentes e exigia uma nova racionalidade aos edifícios que estavam a ser construídos de raiz, como era o caso do Cinema Lys.

²⁴ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013, p. 95

²⁵ Cinema Lys, 1954



O primeiro projeto do Lys foi recusado pela Câmara Municipal de Lisboa pela “«demasiada simplificação» de toda a conceção do edifício e por ele «não corresponder», na sua massa geral, à importância do local a que se destina”²⁵. É chamado então o arquiteto Tertuliano Marques para redesenhar a fachada com uma maior carga decorativa. Esta nova versão é aprovada pela Câmara. Já na fase de construção, o dono do edifício, o advogado Abraão de Carvalho, submete um novo desenho da fachada para aprovação, mais simplificado e próximo da primeira versão. Tendo em conta a fase adiantada da construção, a Câmara aprova essa modificação, ainda que a contragosto.

O Cinema Lys foi inaugurado a 11 de Dezembro de 1930 como cinema de reprises. Tinha uma lotação de 533 lugares.

Em 1973, após alguns melhoramentos, passa a ser um cinema de estreias e é rebaptizado Cinema Roxy. Em 1988 fecha portas, sendo mais uma vez - no seu fim, tal como no seu início - símbolo de uma nova fase: a década em começam a fechar os cinemas de bairro.

²⁵ ACCIAIUOLI, Margarida. Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século xx, Bizâncio, 2013, p. 95, citando o parecer da Câmara Municipal de Lisboa relativo ao primeiro projeto do Cinema Lys, submetido em 1929, da autoria de Machado Rodrigues

²⁶ Interior do Cinema Lys, 1954



Victor / Victoria ou a dança do Pathé / Imperial

O Cinema Pathé é inaugurado em 1926 na Rua Francisco Sanches, em Arroios. Pertencia à empresa Pathé Cinema Lda e o nome estava, obviamente, associado à empresa cinematográfica francesa Pathé Frères. Tinha capacidade para 737 espectadores distribuídos entre plateia, balcões, camarotes e cadeirões individuais.

É um dos primeiros cinemas a ser modernizado para acomodar a legislação do novo Regulamento dos Teatros publicado em 1927 (relativo à segurança e conforto dos espectadores dentro das salas) e também as novas exigências técnicas do cinema sonoro. Em 1931, depois das obras de remodelação, muda o nome para Imperial Cinema e transforma-se no “melhor de cinema de segunda ordem” ¹⁹ de Lisboa, embora continuasse a ser um cinema de “reprises” ²⁰.

Durante a década de 50, o agora Imperial Cinema sofre duas alterações, ambas pelas mãos do arquiteto Fernando Silva, autor também do projeto do Cinema São Jorge, inaugurado no início dessa mesma década. A primeira modificação, em 1953, reduziu a sala a 586 lugares, mas deu ao Imperial o carimbo de “um dos mais luxuosos cinemas de bairro” ²¹. A remodelação de 1956 foi mais profunda e deu origem a uma nova estrutura. Nessa altura, os proprietários já tinham comprado o edifício contíguo. Aquilo que era o Imperial foi demolido e no seu lugar - anexando também o espaço ao lado - nasceu um novo cinema que foi inaugurado em 1966, mantendo o mesmo nome.

Em 1973, o resistente Imperial sofre novas modificações e reabre com o seu nome original: Pathé. Nesta altura, passa a ser um “cinema de estreias” associado à Castello Lopes e à Lusomundo.

Enquanto cinema, o Pathé existe até 1987, funcionando depois como discoteca, por um breve período no início dos anos 90. Até ao presente, tem estado completamente abandonado mas, a 12 de Setembro de 2019, a Câmara Municipal de Lisboa aprovou um projeto para a construção de um hotel que prevê a demolição total do antigo edifício do Pathé, dando origem a algo completamente novo.

¹⁹ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013, p. 111

²⁰ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013, p. 111

²¹ LEITE, José, autor do blog Restos de Coleção, no texto sobre o Cinema Pathé / Imperial, restosdecolec-cao.blogspot.com/2015/10/pathe-e-imperial-cinemas.html

23 Cinema Pathé - Imperial, 1960



Cinema império Inaugurado a 24 de Maio de 1952, o Cinema Império foi idealizado para ocupar um espaço na confluência da Avenida Almirante Reis com Alameda D. Afonso Henriques. O projeto de Cassiano Branco ²⁶, desenhado em 1945, exaltava a geometria do local, fazendo com que o edifício se articulasse no ângulo da confluência da Avenida com a Alameda, numa lógica de desenvolvimento simétrico da estrutura.

No interior, a sala retangular era o elemento mais imponente, ocupando praticamente toda a área. A plateia tinha 908 lugares, existindo ainda dois balcões com capacidade para 1418 espetadores.

Num projeto que se destacava por uma modernidade que se traduzia em espaços amplos e grandiosos, a decoração do interior não era um pormenor sem importância, mas sim um fator que contribuía de forma significativa para essa ideia: os azulejos de João Fragoso no painel de entrada, o mural de Frederico Dourdil e as pinturas de Frederico Jorge.

Tal como o Cine-Teatro Monumental (construído no ano anterior) tinha um café-restaurante no piso térreo, também o Cinema Império teve direito ao imponente Café Império, instalado na face do edifício virada para a Almirante Reis. Da autoria de Chorão Ramalho, o projeto destacava-se pelo mural de Luís Dourdil que ocupava os 48m2 do café em diálogo com as esculturas de Martins Correia e o mobiliário de linhas sólidas.

Embora o Café ainda se encontre aberto, o Cinema Império fechou em 1983, sendo posteriormente (1992) comprado pela IURD - Igreja Universal do Reino de Deus para ser a sua sede em Lisboa. Em 1996 o edifício foi considerado imóvel de interesse público pelo ex-IGESPAR - Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico - agora Direcção Geral do Património Cultural.

²⁶ Embora mais tarde o projeto tenha passado também pelas mãos de António Varela, Frederico George e Raul Chorão Ramalho até chegar à sua conclusão em 1952.

²⁷ Cinema Império, 1954



A “face” do cinema.

(Multiplex - desaparecimento dos cinemas na malha urbana da cidade)

Embora a Avenida Almirante Reis concentrasse em si uma quantidade significativa dos ditos cinemas de bairro, à medida que a cidade se ia expandido do centro para a periferia, também os cinemas a iam acompanhando numa espécie de movimento em espiral. O epicentro era esta Lisboa da Almirante Reis, uma zona que em termos de estética e de vivência, habitava o universo de Belarmino. A espiral avança depois para as Avenidas Novas de Paulo Rocha, com a abertura do Cinema Alvalade (1953) e do Cinema Roma (1957). A partir de meados dos anos 50 e até quase aos 80s, os hábitos citadinos desta zona foram dinamizados pela chegada destes cinemas e de cafés como o Vá-Vá, o Luanda, o Roma, a pastelaria Mexicana, livrarias e lojas modernas de roupa como a Maçã de Ana Salazar, entre outros locais que se tornaram num ponto de encontro para artistas, intelectuais e estudantes. Para esta nova afluência de pessoas - em quantidade e variedade - contribuiu também a inauguração da Cidade Universitária, das Faculdades de Direito (1957) e de Letras (1958) e também a extensão da linha do Metro até Alvalade em 1972.

Mas a cidade continuou a crescer em direcção às zonas limítrofes, quer no sentido Belém/Estoril/Cascais, quer no sentido Lumiar/Calçada da Carriche e mais além. O Cinema do Restelo (1954) foi construído na Avenida da Torre de Belém, entre Pedrouços e o Bairro Residencial da Encosta da Ajuda; o Cinema Lumiar junto à Calçada da Carriche em 1968; o Cine-Teatro Lido na Amadora em 1966; o Cine-Chaby no Cacém (1947); o Oeiras-Cine, o Royal-Cine e o Cinema Cordeiro na linha de Cascais, entre muitos outros. Quanto mais afastados do centro da cidade, mais estes cinemas se caracterizavam pela precariedade da sua construção, mas também da programação. Os filmes que ali passavam há muito que tinham saído do circuito comercial em Lisboa. *“Um cinema era uma edifício que fazia jus aos seus rituais e cujo espaço era pensado em função disso. Implicava ter átrios, corredores, foyers, alcatifas, cortinados de veludo que se abriam e fechavam junto do ecrã, uma certa iluminação, música nos intervalos e o toque de um sino ou de uma campainha que anunciava o início das sessões e o fim dos intervalos. A ausência deles fazia com que as salas fossem apenas salas e os filmes apenas filmes”*²⁷, escreve Margarida Acciaiuoli.

²⁷ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013, p. 276 e 277

²⁸ Cinema Alvalade, 1953



No entanto, “*esses lugares são invariavelmente recordados como um bem efectivo (...) somos levados a concluir que muitos dos espectadores que os frequentavam se sentem devedores destes recintos, no que diz respeito ao conhecimento que lhes foi possível ter do cinema*”. Era uma alternativa real e sólida para quem não vivia no centro de Lisboa e para quem a deslocação ao centro era “*incómoda ou dispendiosa*”²⁸.

Muitos deles foram desativados, como é o caso do Cinema Lumiar, outros transformados em armazéns e supermercados, como o Royal-Cine ou o Cinema do Restelo, abrindo assim espaço para que a ideia dos Multiplex surgisse (e se conseguisse implementar) e para que o caminho dos espectadores afunilasse de forma inevitável nessas grandes salas (pela falta de alternativas).

Antes do canto do cisne dos cinemas de bairro, no centro de Lisboa ainda se fez uma tentativa de dar uma segunda vida a esta forma ver a Sétima Arte: os estúdios. Mais uma vez, foi uma mudança de legislação que impulsionou esta mudança. Com a revogação legislativa concretizada em 1959, “*não só muda a concepção do que pode ser um cinema, como muda também a mitologia que até então lhe estava associada*”²⁹. A arquitetura destes edifícios deixa de ser norteadada pela estética dos cine-teatros e entra em vigor um modelo no qual passa a ser permitida a construção de salas de cinema em edifícios de habitação e de comércio. Em consequência, as fachadas que caracterizavam e distinguiam os cinemas na geografia da cidade e de cada bairro, deixam de ser um requisito fundamental. Também se alteram as normas da disposição do interior dos edifícios, reduzindo as zonas de circulação e as zonas reservadas aos serviços (bares, cafés, a ideia de foyer). Embora alguns dos projetos que surgiram nesta altura perdurem até hoje como exemplos de boa programação e tenham um lugar reservado na memória afetiva de quem os frequentou pelos filmes que lá viu, este “pragmatismo estético” que retira aos cinemas a magia inerente ao espaço, abre caminho para o mindset que permite ao público conceber ver um filme numa sala de centro comercial. “*As salas são apenas salas e os filmes apenas filmes*”³⁰. Ir ao cinema começa aqui a deixar de ser um

²⁸ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio, 2013, p.283

²⁹ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio. 2013, p.293

³⁰ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século xx*, Bizâncio, 2013, p.277

²⁹ Centro Comercial Amoreiras em fase de construção. 1984



experiência a 360°.

De um modo geral, os estúdios eram “*pequenas salas que aproveitavam caves e que estavam pensadas para uma lotação média de 400 espectadores, desembocando num modelo íntimo, embora nem sempre rentável, como depois se viria a verificar (...) as últimas salas que se inauguraram antes do aparecimento dos centros comerciais seguem os modelos dos estúdios, não só do ponto de vista da concepção, mas também da programação. Lançam-se ciclos e festivais, organizam-se regularmente retrospectivas e o público parece corresponder ao investimento que se passa a fazer na qualidade dos filmes (...) sem que, contudo, tudo isso fosse suficiente para alterar o quadro que existia*”³¹, explica Margarida Acciaiuoli em Os Cinemas de Lisboa. E que quadro era esse? Que a frequência de espetadores nas salas tinha vindo a diminuir desde a década de 60 e que tinha chegado a altura de admitir que era insustentável manter estas salas como tinham existido até aqui. Se mais provas fossem necessárias, os projetos para reformular mais uma vez estas salas e tentar “apoiar” a atividade cinematográfica noutras de natureza comercial, também não vingaram. A título de exemplo, em 1981, chegou a estar planeado um aumento do edifício do Cinema Império de forma a albergar uma grande zona comercial e duas salas de cinema mais pequenas.

Tudo isto levou ao encerramento progressivo dos cinemas de bairro e à integração, de forma natural, dos cinemas nos centros comerciais. É também um reflexo do próximo capítulo da vida moderna: a ideia de que concentrar o maior número de serviços e atividades no mesmo local era uma nova forma de viver a cidade e na cidade.

³¹ ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio. 2013, p.293

³⁰ Fotograma do filme *O Sangue* de Pedro Costa. 2000



O quarto da Vanda
(A vida nos subúrbios)

*“Mas não sonho fazer filmes como estes. Há muita morte nos meus filmes e não gosto disso, mas não sou capaz de o evitar. Faço o que sinto que tenho de fazer agora.”*³²

Se o Novo Cinema Português de Fernando Lopes e Paulo Rocha plasmou a vida moderna das ruas e avenidas onde nasceram (e morreram) os cinemas de bairro, somos naturalmente conduzidos a procurar um equivalente que retrate a realidade introduzida pelos Multiplex, associados às zonas limítrofes da cidade e aos subúrbios. Lembramo-nos automaticamente de Sangue do meu Sangue, de João Canijo, quase inteiramente rodado no Bairro do Padre Cruz. Mas, enquanto marca autoral, a Portugalidade de Canijo ultrapassa quase sempre a cidade, estando enraizada num sentimento mais herdeiro do rural do que do urbano.

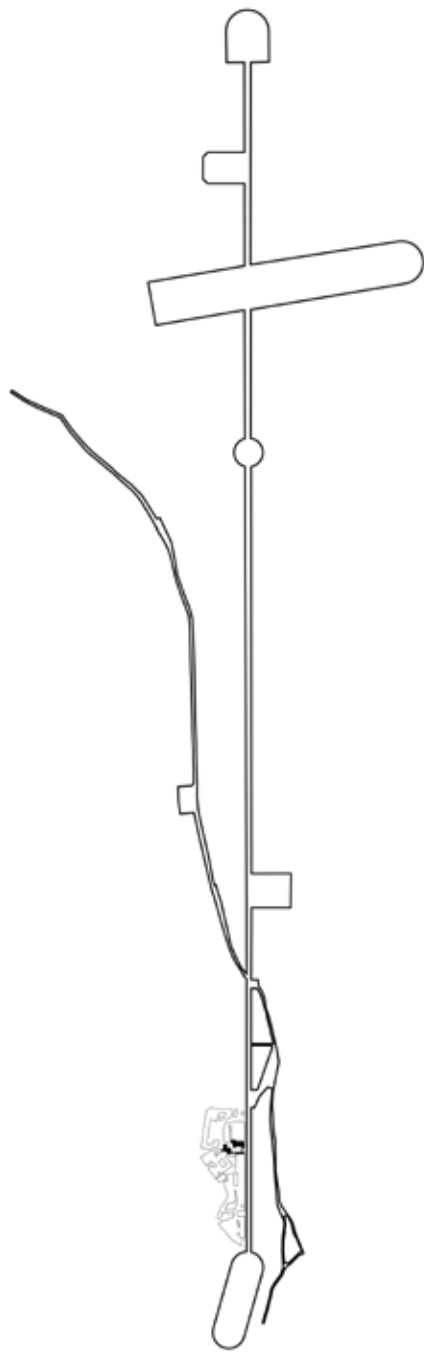
A reação seguinte é olhar para o cinema de Pedro Costa e aqui sim encontramos a cidade - e os subúrbios em particular - como âncora de uma cinematografia. No entanto, dizer de forma taxativa que os seus filmes retratam a realidade suburbana é ficar aquém da verdade. Costa entra nos subúrbios, mas vai-lhes às entranhas. Os seus protagonistas são aquelas pessoas para quem o cinema - seja no bairro ou no centro comercial - é um universo que parece tão distante quanto a Lua. É uma “juventude em marcha” sem horizonte que a guie. Em O Quarto da Vanda, *“é um mundo literalmente em decomposição aquele que Pedro Costa captou nas Fontainhas (...) são imagens novas para a maior parte de nós, transmissões de um universo obliterado, sem visibilidade na esfera pública”*³³. Talvez por isso mesmo sejam objetos tão ricos para o cinema, cuja missão maior é e sempre foi falar sobre a vida. *“Entre o documental e o romanesco, o digital e o analógico, todas estas interrogações se dissolvem num território onde só parece haver espaço para a vida”*³⁴.

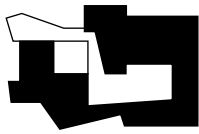
³² MOURINHA, Jorge. Pedro Costa em Locarno: “Este não é um filme de ruínas”, 2014. Publico, Ípsilon. 13 de Agosto 2014

³³ Revista Premiere, Abril 2001, autor por identificar. O texto foi encontrado num arquivo privado, que cita a fonte e a data, mas não o autor

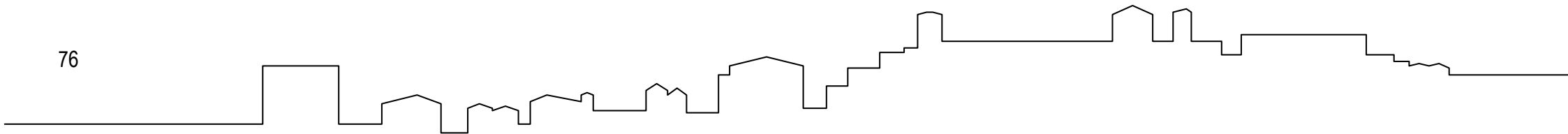
³⁴ Revista Premiere, Abril 2001, autor por identificar. O texto foi encontrado num arquivo privado, que cita a fonte e a data, mas não o autor.

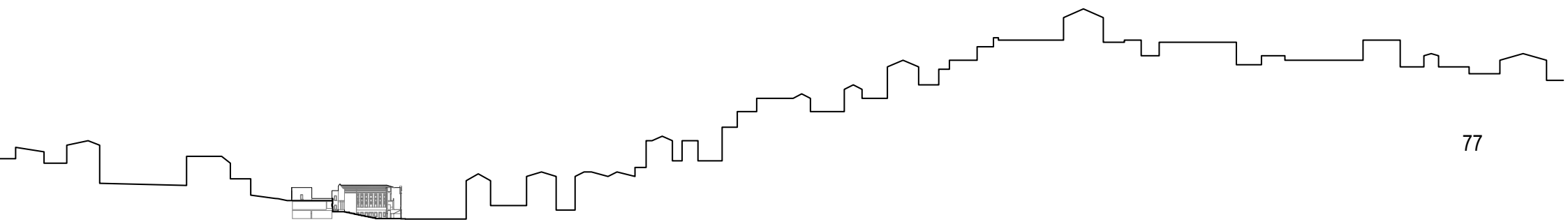
³¹ Fotograma do filme *O quarto da Vanda* de Pedro Costa. 2000





76







Cinema de Bairro

- 03 Corte Transversal à Avenida Almirante Reis, pela proposta. Escala : 1/5000
- 04 Planta de Localização - Eixo Avenida Almirante Reis. Escala : 1/14000



A proposta pretende reclamar a condição de “cinema de bairro” como agregador social, materializando esta abordagem num espaço de coesão e contacto social, que promove por sua vez a reativação do eixo da Av. Almirante Reis.

Através da reconversão do cinema Rex, respeitando a identidade histórica do lugar, exaltando a sua importância como peça de permeabilidade social, o projeto procura a conservação de elementos como a fachada ou o corpo primordial do edifício existente. Esta intervenção compreende também um novo elemento, adjacente ao cinema, que facilitará a criação de novos serviços que dão apoio ao programa. O espaço interstício, resultante do afastamento entre os volumes, possibilita a transição entre a Rua da Palma e a Calçada do Desterro, e compreende um espaço de cinema ao ar livre.

Através de um ponto que permite o diálogo entre cotas, o plano reativa uma parte da malha urbana adjacente ao eixo Martim Moniz/Areeiro, tendo a mobilidade e a fluidez social como os principais argumentos.

No piso térreo, à cota da Rua da Palma, o programa alberga uma sala de cinema no edifício Rex, com os respetivos serviços. O edifício adjacente, ainda à mesma cota, contém o arquivo Fílmico e Videográfico, provido de uma sala de visionamento e laboratório.

No primeiro piso, a cabine e o balcão dão continuidade a sala de cinema no edifício Rex. O edifício adjacente comporta também uma cabine de projeção, proporcionado cinema ao ar livre, servido de um bar/restaurante de apoio ao mesmo.

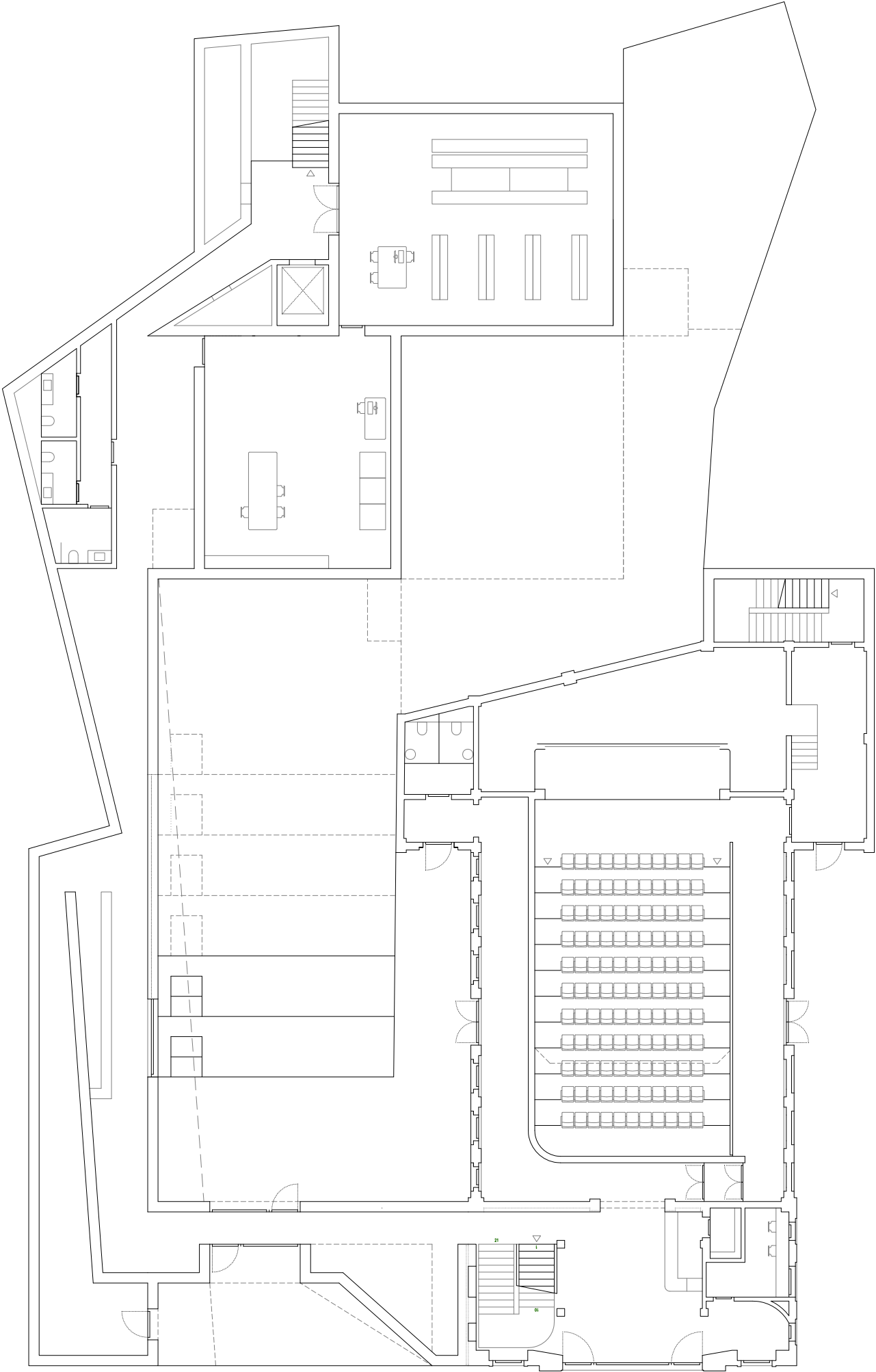
O terceiro e último piso, à cota da Calçada do Desterro, é utilizado como espaço de manutenção no edifício Rex. No edifício adjacente o programa é dotado de serviços administrativos que apoiam o respetivo conceito proposto de “cinema de bairro”.

O projeto almeja uma leitura constante entre cada piso, através do seu desenvolvimento programático, acompanhando a transição entre cotas.

etende reclamar a condição de “cinema de bairro” como agregador social, materializando esta abordagem num espaço de coesão e contacto social, que promove por sua vez a reativação do eixo da Av. Almirante Reis.

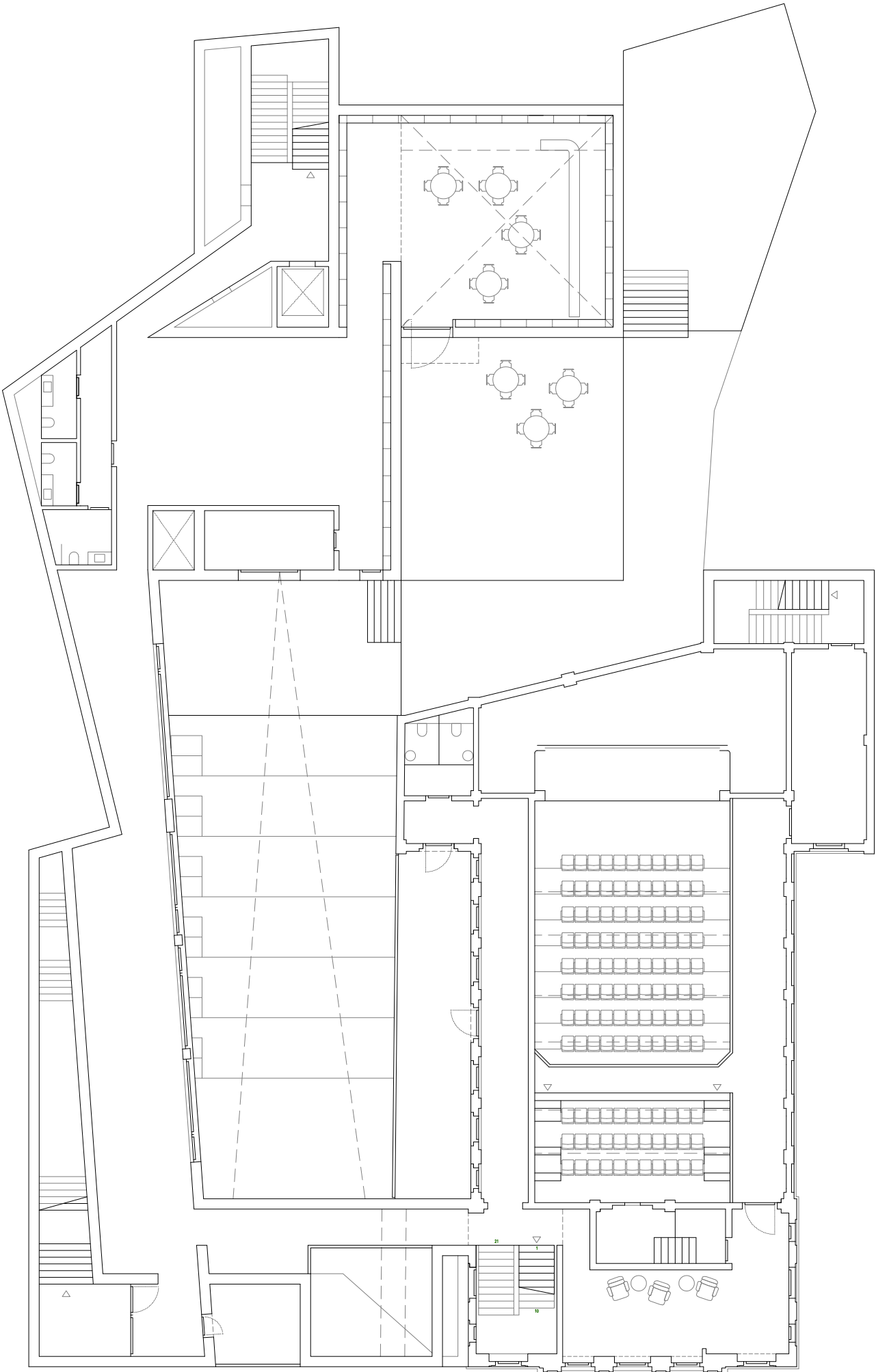


06 Alçado Tardoz, virado à Calçada do Desterro. Escala : 1/200
36-43 Desenhos à Escala : 1/200



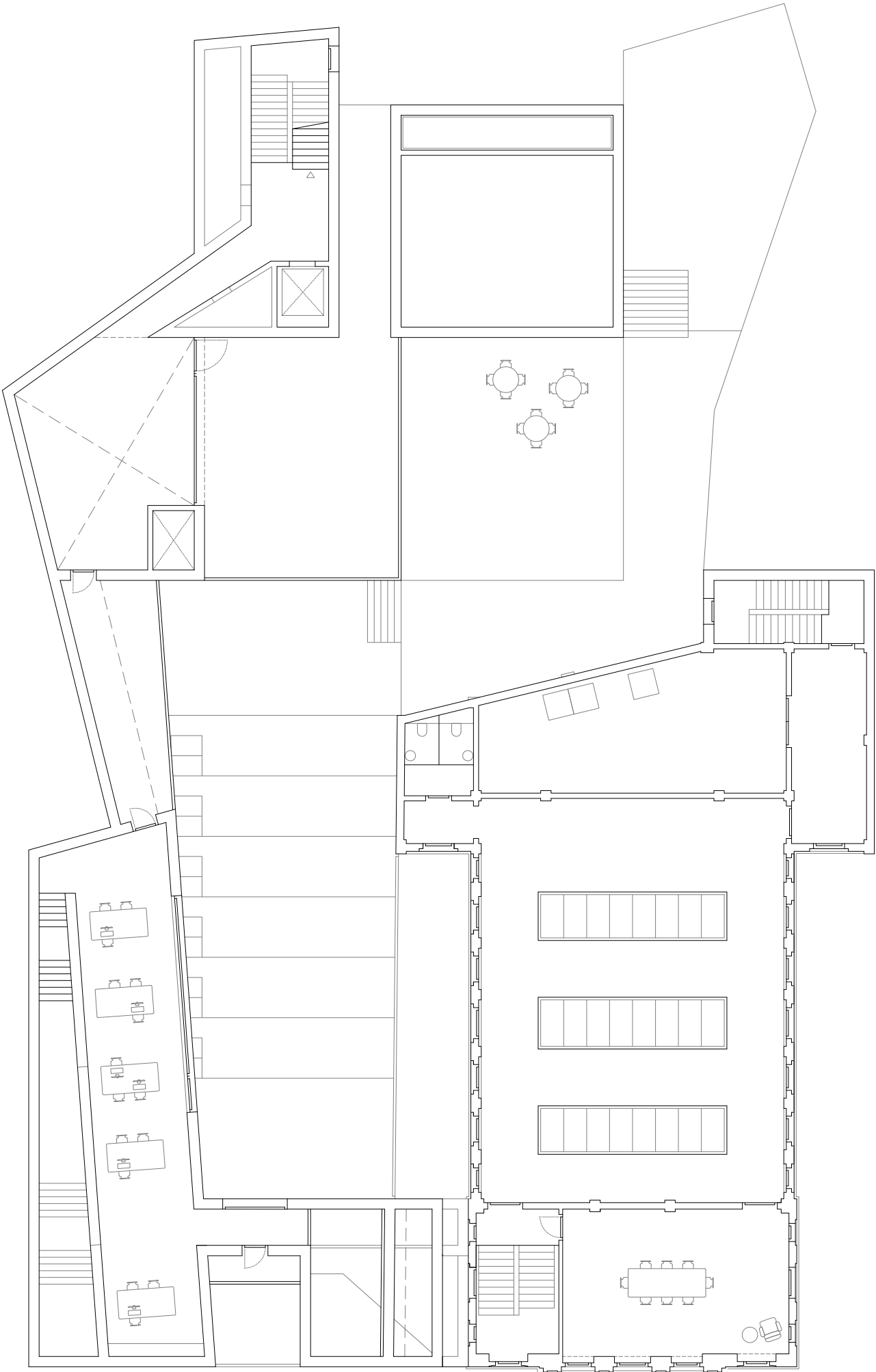
PISO 00

+20.00 M



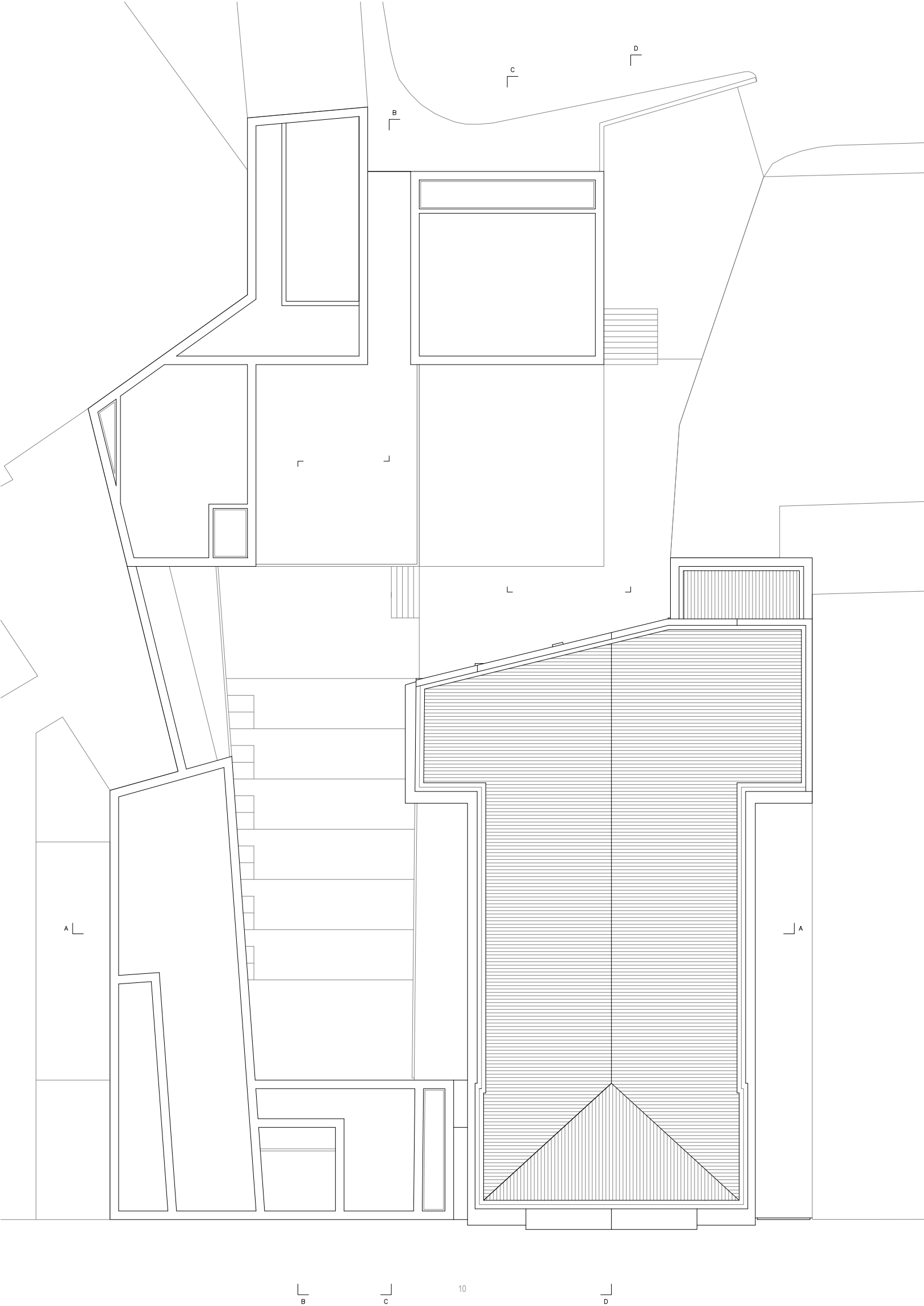
PISO 01

+24.00 M



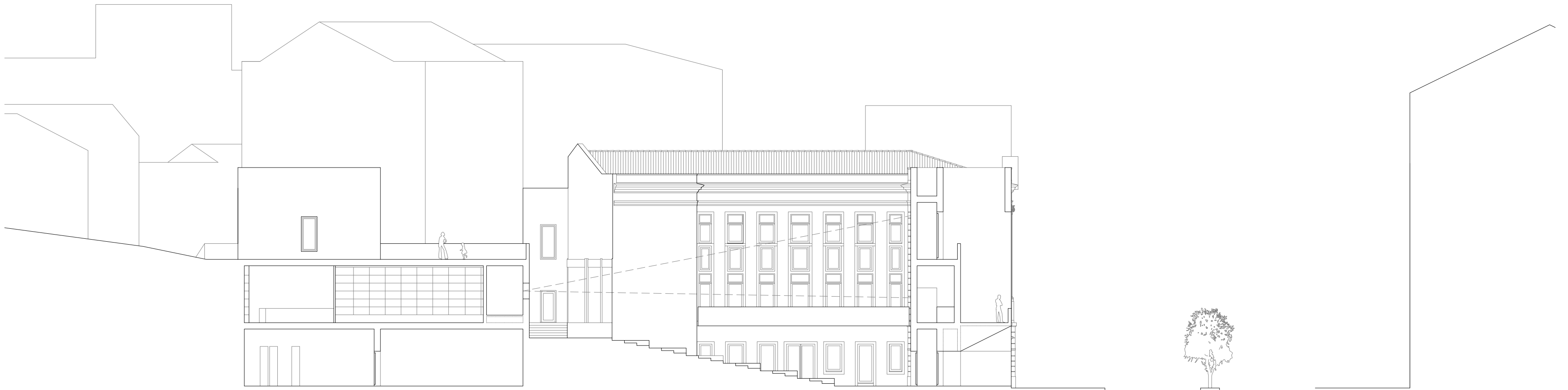
PISO 02

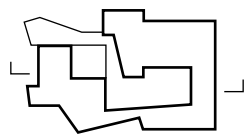
+28.00 M

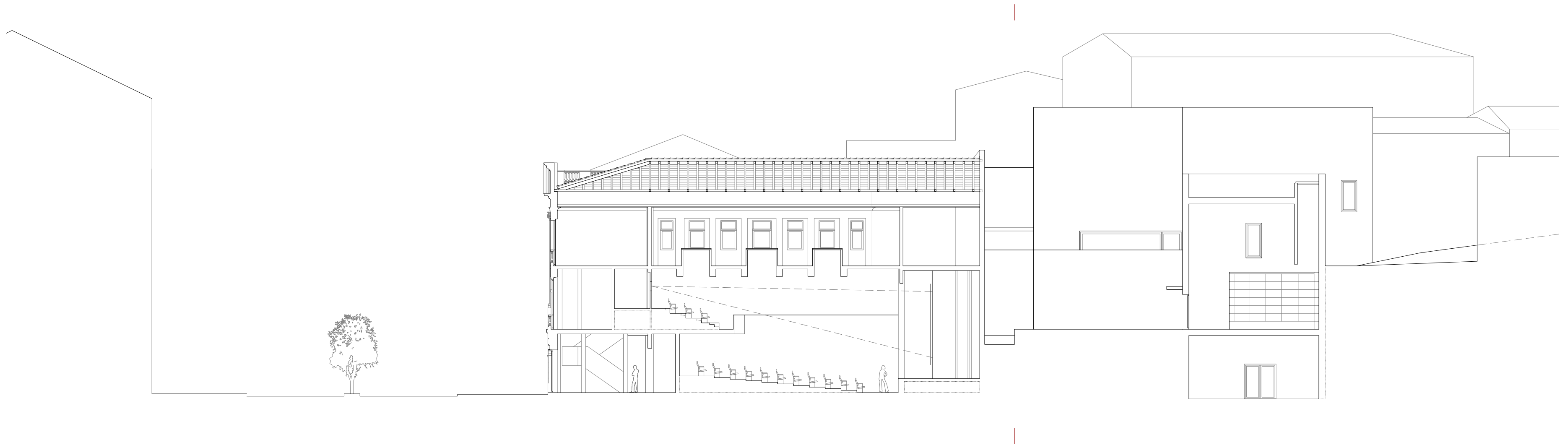


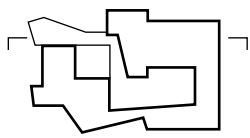
COBERTURA

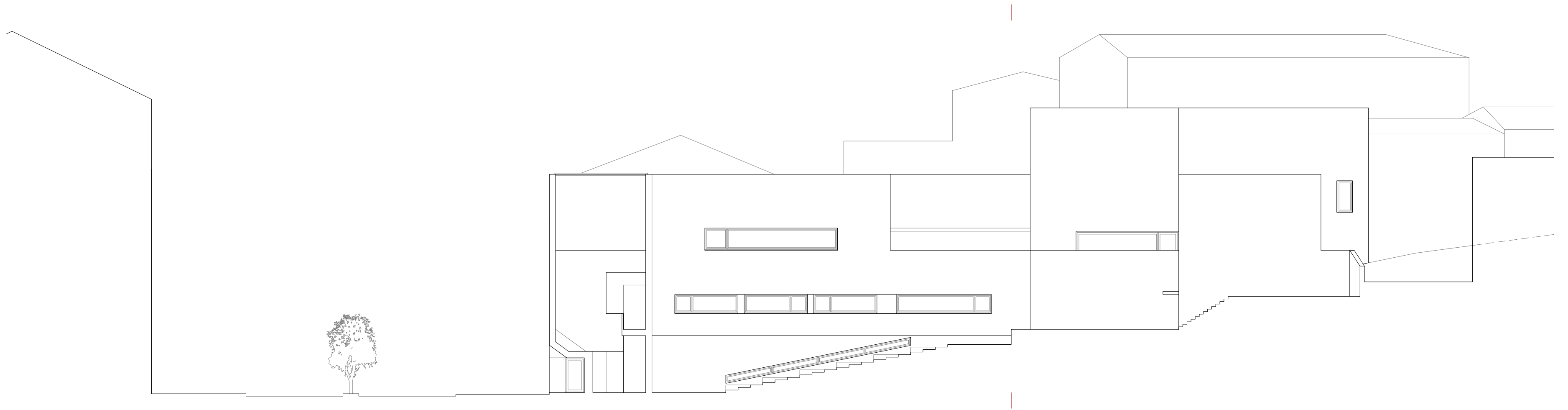
+32.00 M

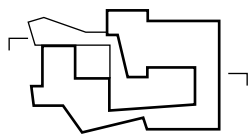




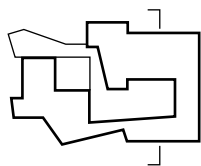


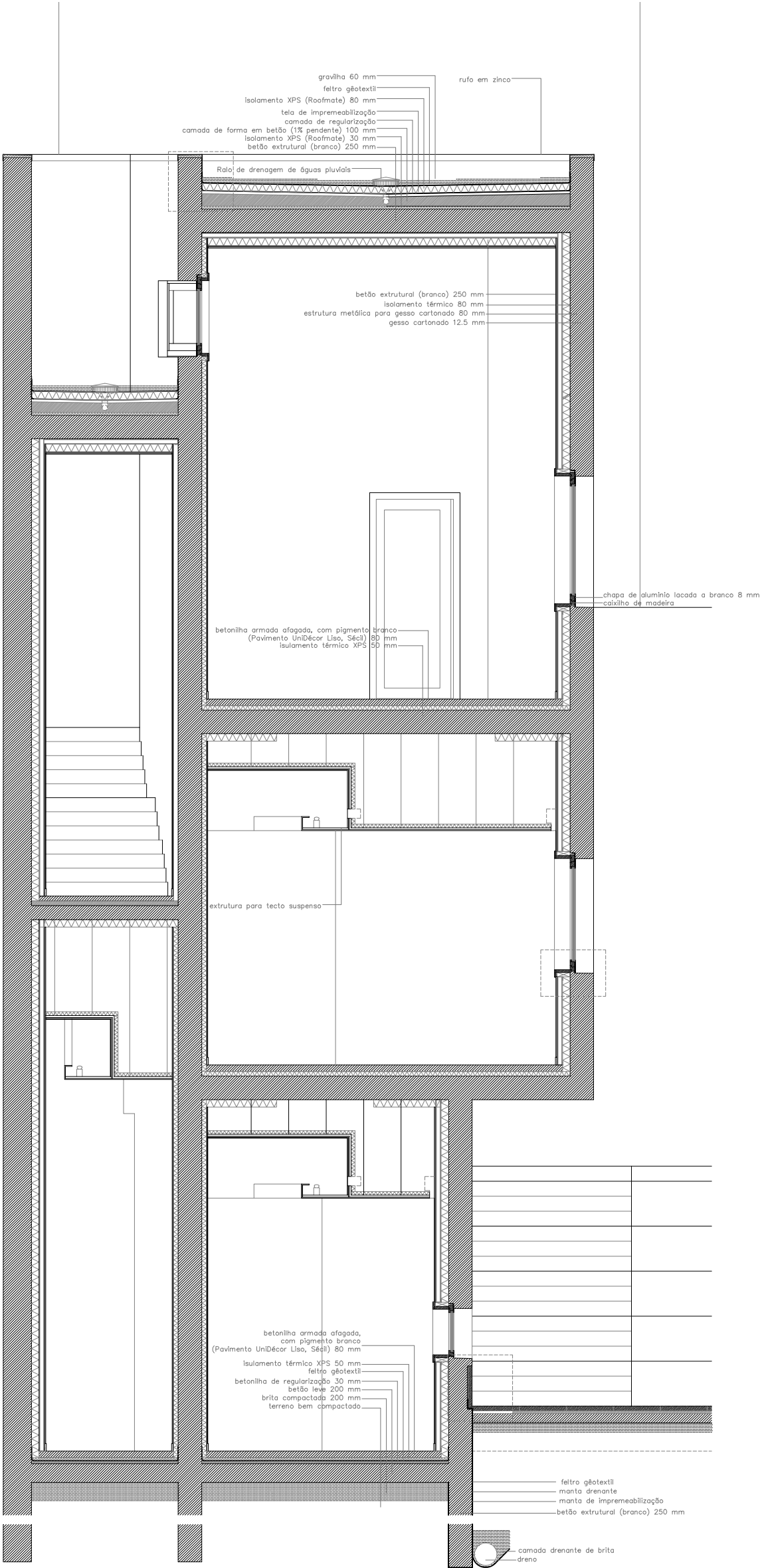


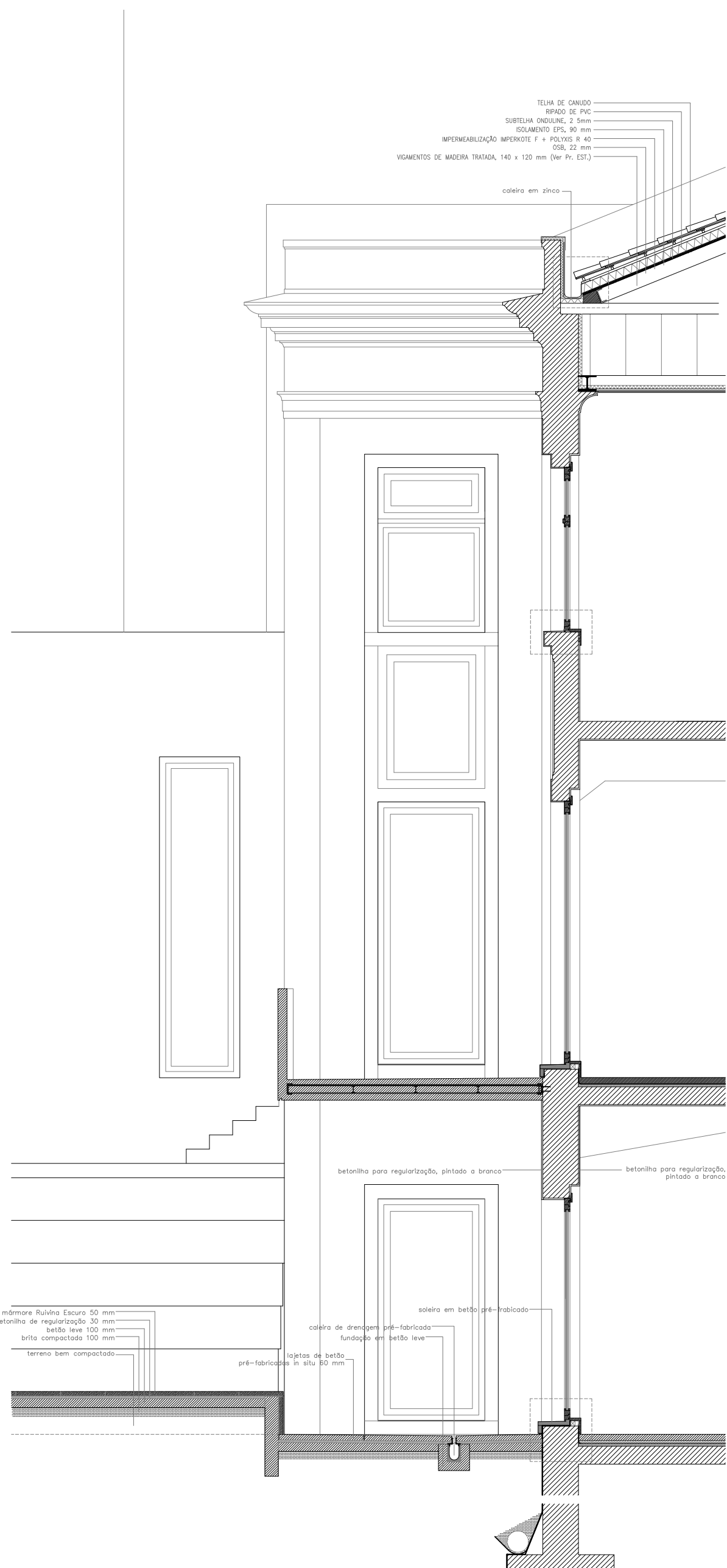


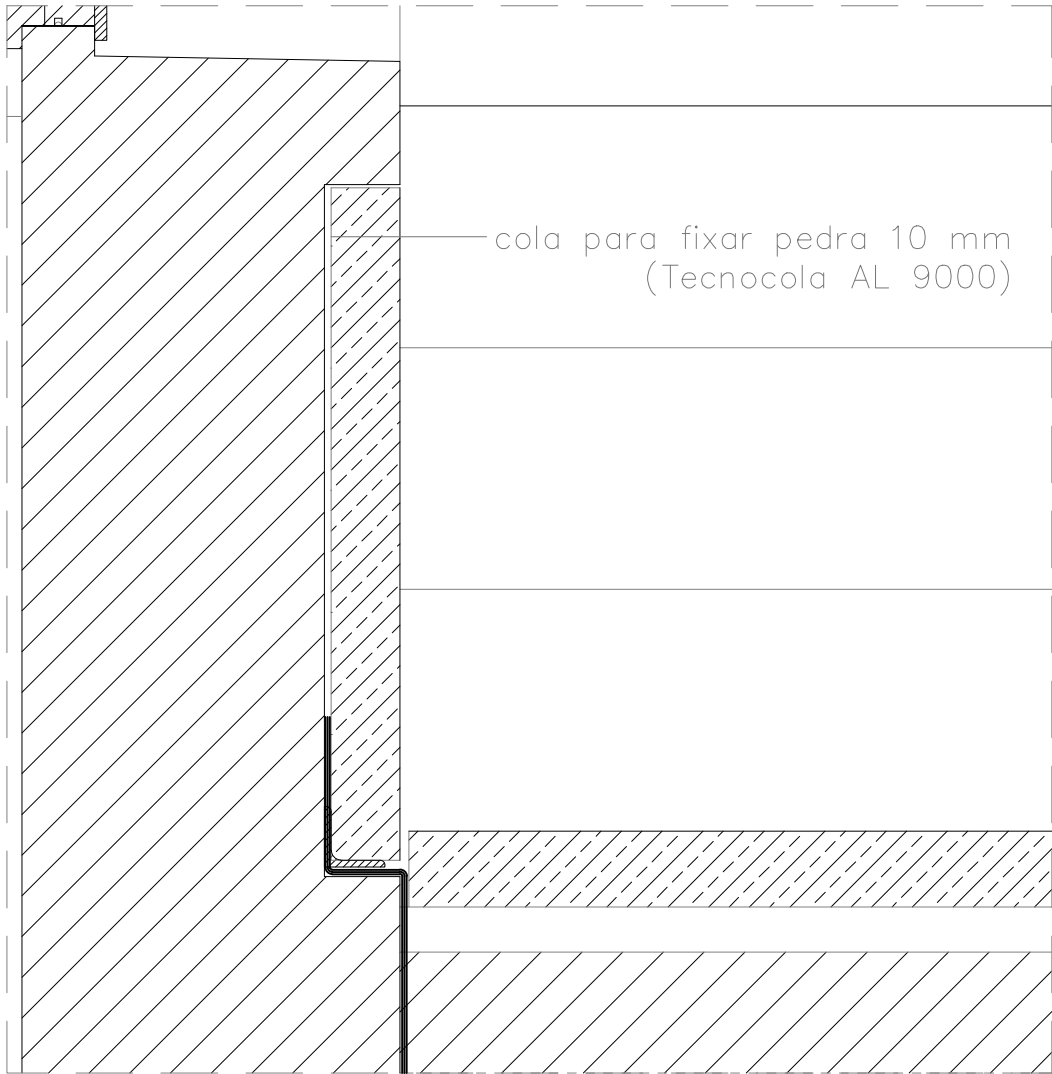
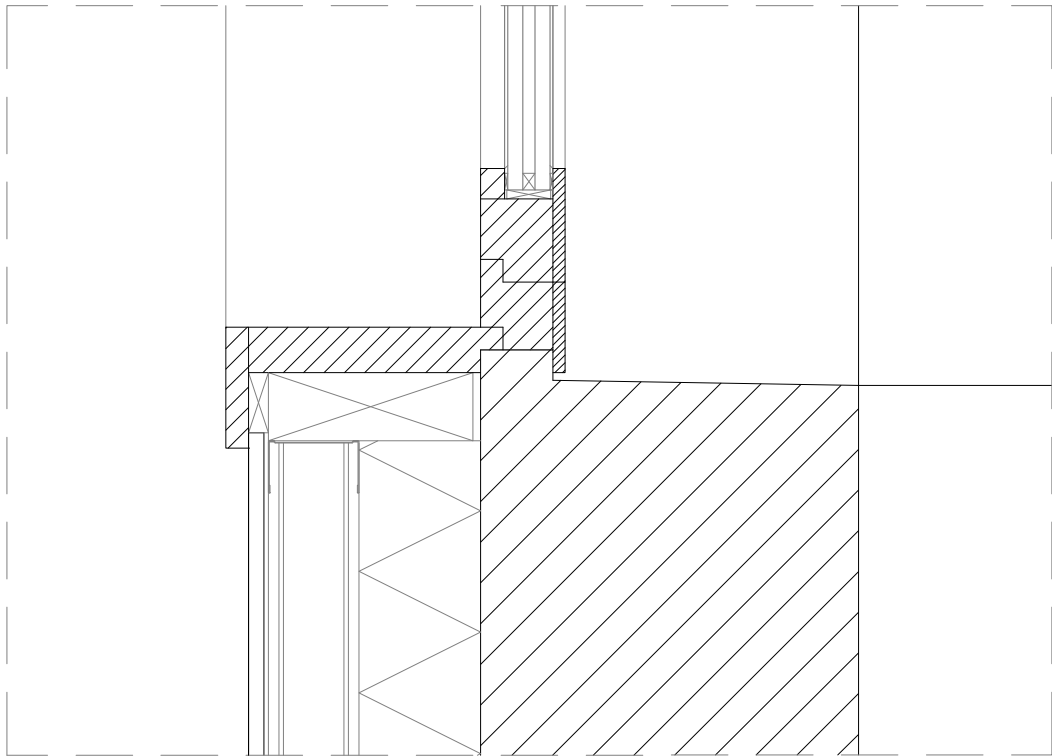
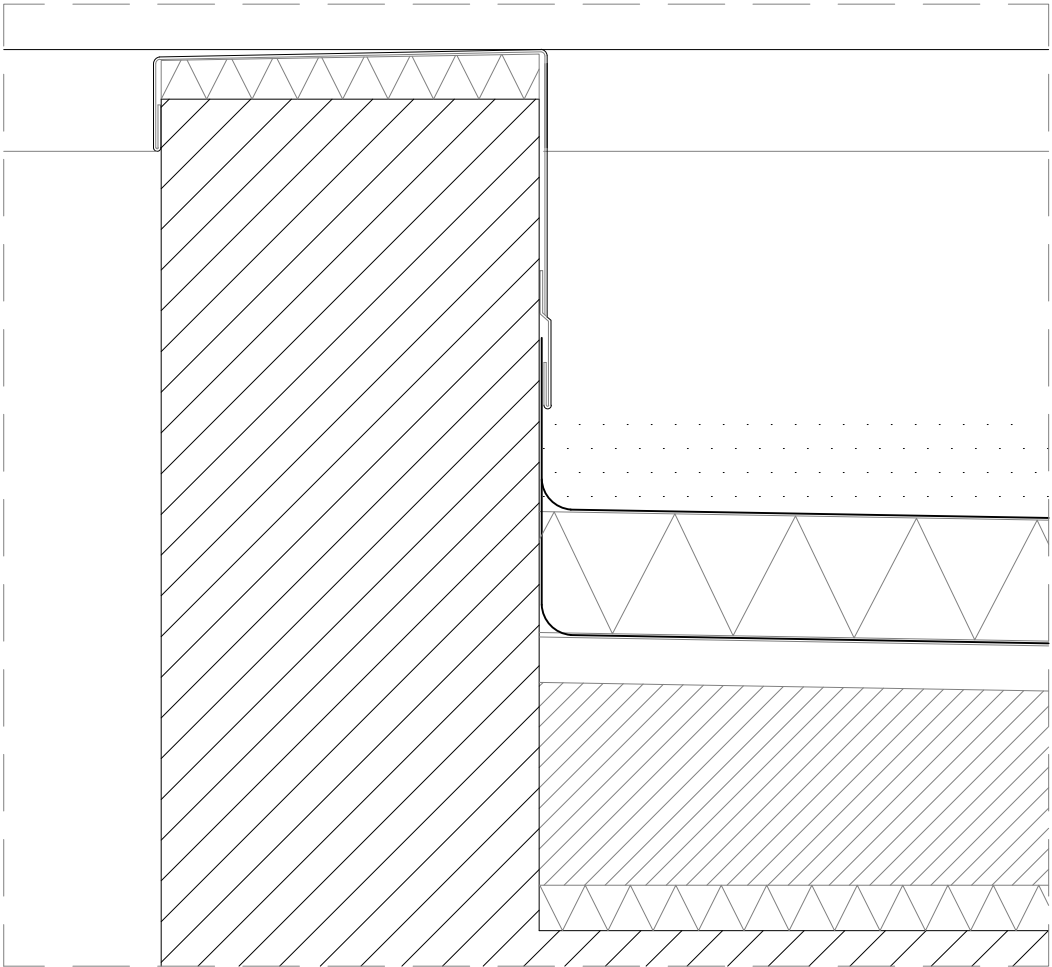




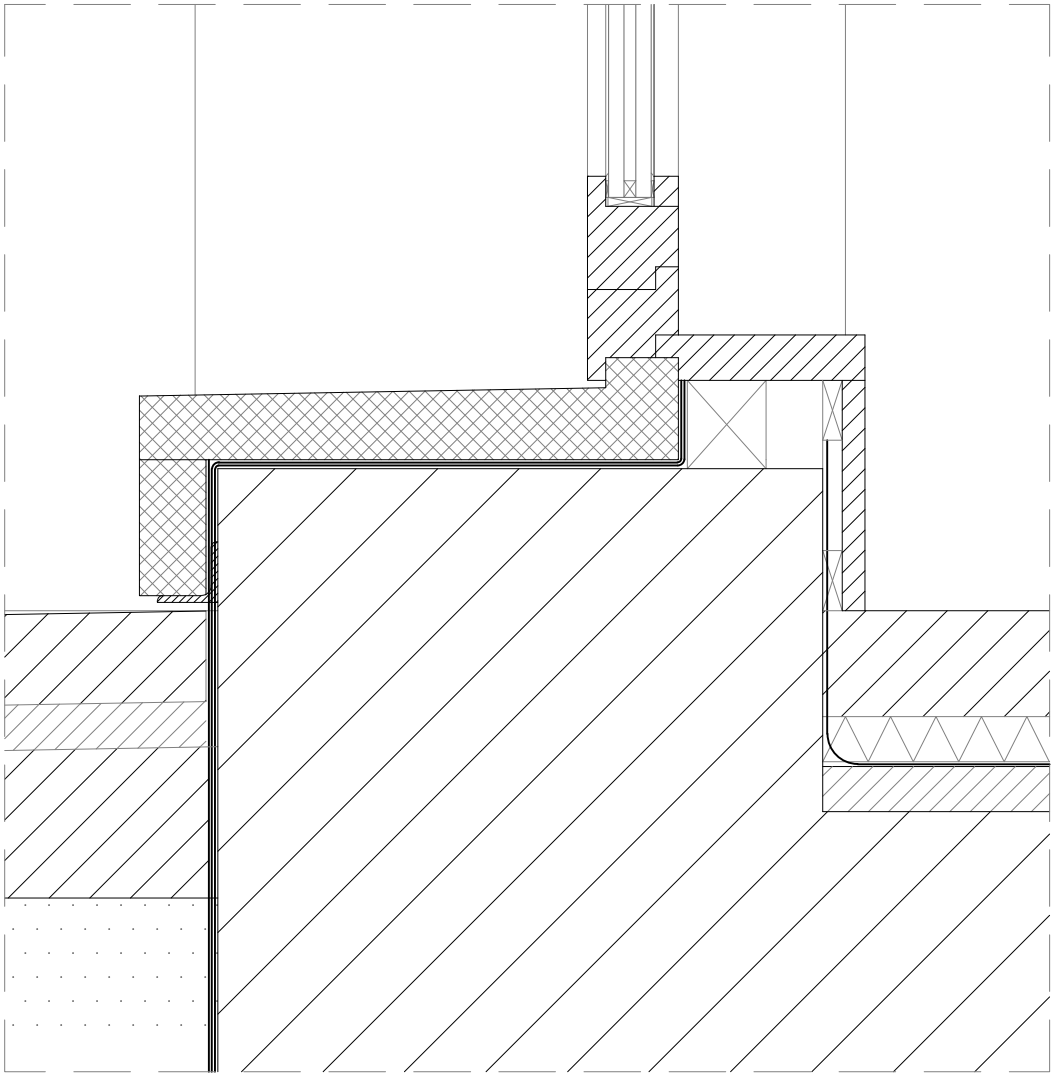
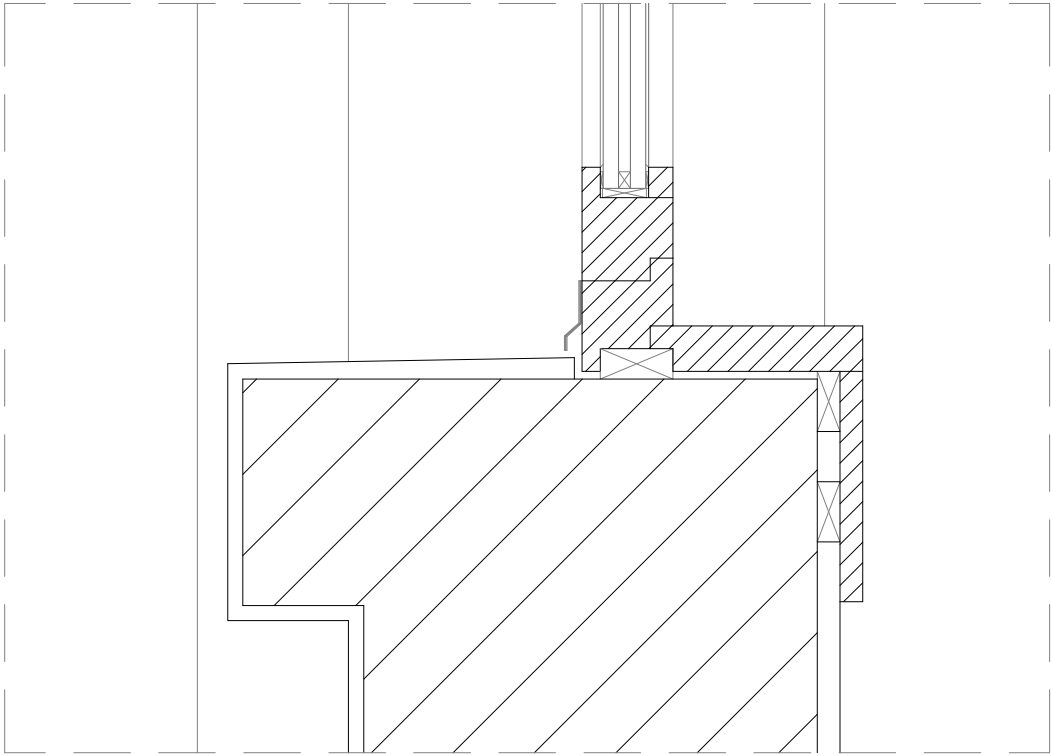
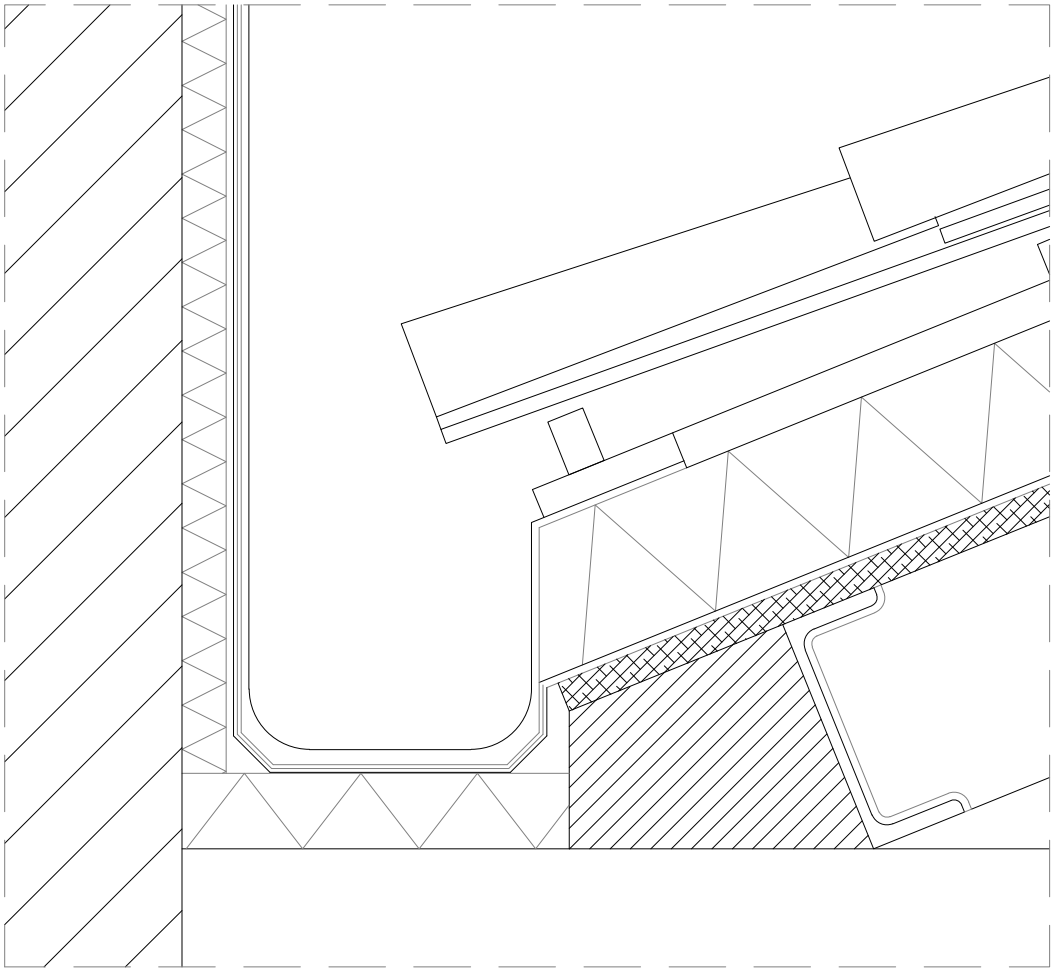




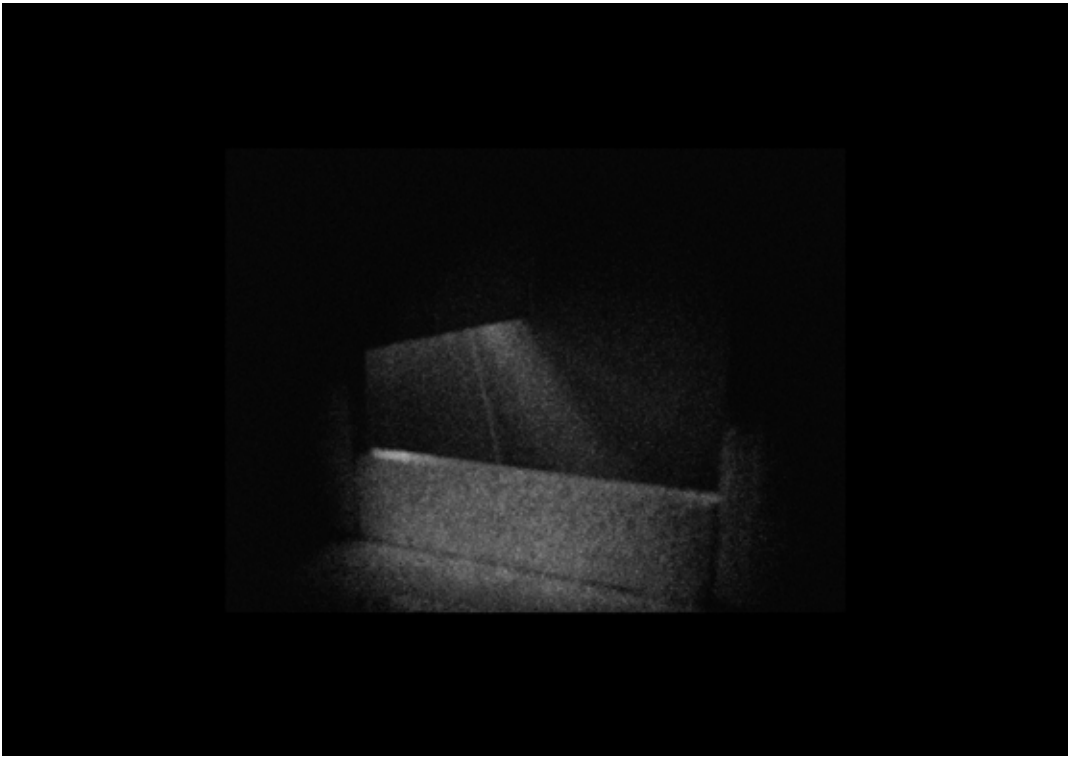




cola para fixar pedra 10 mm
(Tecnocola AL 9000)



- 16 Corte Construtivo Cinema Rex. Escala : 1/20
- 18 Pormenor Construtivo Cinema Rex. Escala : 1/5



BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida. Os Cinemas de Lisboa - Um fenómeno urbano do século XX. Lisboa: Bizâncio, 2013.
- BENJAMIN, Walter. ``A obra de arte na era da sua reprodução técnica”, in Eduardo Gêda (org.), Estéticas do Cinema. Lisboa: D. Quixote, 1985 (ed. or.:1936)
- CASTELLO-LOPES, Gérard. Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia, os outros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- KARMITZ, Marin. “Tirar os cinemas do centro foi uma forma de matar os dois”. Público, 25 de Setembro de 2016.
- LOPES, Diogo Seixas; TAVARES, André. Arquivo Diogo Seixas Lopes. Lisboa: Dafne Editora, 2019. animais astrais
- MADEIRA, Maria João. As Folhas da Cinemateca, Paulo Rocha. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2018
- MADEIRA, Maria João. As Folhas da Cinemateca, Fernando Lopes. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2018.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. Uma margem no centro: a arte e o poder do novo cinema. in Luís Reis Torgal (coord.), O Cinema sob o Olhar de Salazar. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.
- MORIN, Edgar. O cinema, ou O Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia Sociológica. (trad. Luciano Loprete). São Paulo: É Realizações, 2014.
- MOURINHA, Jorge. Pedro Costa em Locarno: “Este não é um filme de ruínas”. Público, Ípsilon. 2014
- NEVES, José. O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal. Lisboa: Dafne Editora, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. Historicity of cinema. Trad.: André Fabiano Voigt e Maurício José de Sousa Júnior. A Historicidade do Cinema. São Paulo, Significação, jul-dez 2017, v. 44, n. 48, p. 252
- RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema, Historicity of cinema. São Paulo: Significação, jul-dez 2017, v. 44, n. 48.
- SOUSA, Inês. Lisboa. Cinema e Identidade. Dissertação de Mestrado. FAUP, 2010/2011
- STICHINI VILELA, Joana. LX60: a vida em Lisboa nunca mais foi a mesma. Lisboa: Leya, 2012.
- VASCONCELOS, António Pedro. Aparentamentos do Módulo Transversal História do Cinema, Act - Escola de Actores, 2019

FILMOGRAFIA

L'arrivée d'un train en gare de la ciotat. Auguste e Louis Lumière, 1895, 1'

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon. Auguste e Louis Lumière, 1885, 1'

Verdes Anos. Paulo Rocha, 1963, 91'

Belarmino. Fernando Lopes, 1964, 72'

Olhar/Ver Gérard, Fotógrafo. Fernando Lopes, 1998, 50'

No Quarto da Vanda. Pedro Costa, 2000, 170'

Sangue do Meu Sangue. João Canijo, 2011, 140'

ÍNDICE DE IMAGENS

- 01 Fotografia de Gérard Castello Lopes. Lisboa, 1957. LOPES, Gérard Castello. Perto da Vista. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1984
- 02 Fotograma do filme L'Arrivée d'un Train à la Ciotat de Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895
- 03 Cinematógrafo Lumière. Título Original: Lumiere Louis And Augustine, Cin 26A Hist Lumiere. LIFE Photo Collection. ID: TimeLife_image_110547817
- 04 Fotograma do filme La Sortie de l'usine Lumière à Lyon dos irmãos Lumière. 1895
- 05 Fotograma do filme A Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança de Aurélio da Paz dos Reis, 1896, réplica do filme La Sortie de l'usine Lumière à Lyon
- 06 Levantamento 1807 - Carta topographica de Lisboa e seus Suburbios, Duarte Fava
- 07 Levantamento 1856-58 - Carta topografica de cidade de Lisboa, Filipe Folque
- 08 Levantamento 1904-11 - Levantamento da planta de Lisboa, Silva Pinto
- 09 Levantamento c.1780 - Planta topografica da cidade de Lisboa
- 10 Panorâmica de Lisboa. Real Coliseu de Lisboa, 1940. BÁRCIA, José Artur Leitão. Arquivo Municipal de Lisboa.
- 11 Real Coliseu de Lisboa, Rua Nova da Palma. CUNHA, Eduardo Alexandre. Arquivo Municipal de Lisboa.
- 12 Fachada do Real Coliseu de Lisboa, Rua Nova da Palma, 1929. Arquivo Municipal de Lisboa. 1929
- 13 Interior do Real Coliseu de Lisboa, posteriormente utilizado como armazém de postais dos Correios, 1926. Arquivo Municipal de Lisboa. 1926
- 14 Planta de sala, Real Colyseu de Lisboa, em Arquivo Municipal de Lisboa.
- 15 Fotograma do filme Os Verdes Anos de Paulo Rocha, 1963
- 16 Fotograma do filme Os Verdes Anos de Paulo Rocha, 1963
- 17 Fotograma do filme Os Verdes Anos de Paulo Rocha, 1963
- 18 Fotograma do filme Belarmino de Fernando Lopes, 1964
- 19 Fotograma do filme Belarmino de Fernando Lopes, 1964
- 20 Cinema Salão Lisboa, 1946. BENOLIEL, Judah. Arquivo Municipal de Lisboa. 1946
- 21 Cinema Salão Lisboa, 1968. GAGEIRO, Eduardo. Arquivo Municipal de Lisboa. 1968
- 22 Cinema Pathé - Imperial, 1960. MADUREIRA, Arnaldo. Arquivo Municipal de Lisboa. 1960
- 23 Cinema Rex, 1960. MADUREIRA, Arnaldo. Arquivo Municipal de Lisboa

- 24 Cinema Lys, 1954. Fotógrafo não identificado. Restos de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/06/cinema-lys.html>
- 25 Interior do Cinema Lys, 1954. Fotógrafo não identificado. Resto de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/06/cinema-lys.html>
- 26 Cinema Alvalade, 1953. FERNANDES, Salvador de Almeida. Arquivo Municipal de Lisboa
- 27 Interior do Cinema Lys, 1954
- 28 Cinema Império, 1954
- 29 Cinema Alvalade, 1953
- 30 Centro Comercial Amoreiras em fase de construção, 1986. <http://www.alvesribeiro.pt/portfolio/torres-das-amoreiras/11>
- 31 Fotograma do filme O Sangue de Pedro Costa. 2000
- 32 Fotograma do filme O quarto da Vanda de Pedro Costa. 2000

01	Desenho do eixo Avenida Almirante Reis, segundo o levantamento da planta de 1904-11, Silva Pinto (em que aparece o Real Coliseu de Lisboa). Escala 1:1400
02	Planta do eixo da Avenida Almirante Reis com os cinemas existentes, 2020. Escala 1:14000
03	Corte Transversal à Avenida Almirante Reis, pela proposta. Escala : 1/5000
04	Planta de Localização - Eixo Avenida Almirante Reis. Escala : 1/14000
05	Alçado Principal, virado à Avenida Almirante Reis. Escala : 1/200
06	Alçado Tardoz, virado à Calçada do Desterro. Escala : 1/200 36-43 Desenhos à Escala : 1/200
07	Planta, Piso Terreo. Escala : 1/200
08	Planta, Piso 01. Escala : 1/200
09	Planta, Piso 02. Escala : 1/200
10	Planta, Cobertura. Escala : 1/200
11	Corte Longitudinal, AA. Escala : 1/200
12	Corte Longitudinal, BB. Escala : 1/200
13	Corte Longitudinal, CC. Escala : 1/200
14	Corte Transversal, DD. Escala : 1/200
15	Corte Construtivo Novo Elemento. Escala : 1/20
16	Corte Construtivo Cinema Rex. Escala : 1/20
17	Pormenor Construtivo Novo Elemento. Escala : 1/5
18	Pormenor Construtivo Cinema Rex. Escala : 1/5