

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Licia Mara Alves de Oliveira

*Preservação do patrimônio arquitetônico:  
diretrizes para a restauração de  
salas de cinema em São Paulo*

São Paulo, 2006

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Licia Mara Alves de Oliveira  
São Paulo, 2006

*Preservação do Patrimônio Arquitetônico:  
Diretrizes para a Restauração de Salas de Cinema  
em São Paulo*



Licia Mara Alves de Oliveira  
São Paulo, 2006

Em virtude das imagens apresentadas neste trabalho, é proibida a reprodução total ou parcial deste documento sem a autorização, por escrito, da autora.

Licia Mara Alves de Oliveira  
São Paulo, novembro de 2006.

Oliveira, Licia Mara Alves.

Preservação do Patrimônio Arquitetônico: Diretrizes para a Restauração de Salas de Cinema em São Paulo/ Licia Mara Alves de Oliveira -- São Paulo: USP/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2006.

IX, 251f, il., 29,7cm.

Orientadora: Beatriz Mugayar Kühl.

Dissertação (mestrado) - USP/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Patrimônio Cultural. 2. Restauração 3. Cinemas. 4. Arquitetura Moderna.

Dissertação (Mestrado) - FAU USP

Referências Bibliográficas: 243-253f.

I. Kühl, Beatriz Mugayar. II. Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Para Alice, Delcídio, Edson, Rui e Valda

## Agradecimentos

Uma dissertação de mestrado não se faz sozinho. Aulas, atendimentos, instituições de pesquisa, dúvidas, indicação de bibliografia, livros emprestados, atrasos na biblioteca, revisão, leitura, fotografias, dúvidas de gramática, o computador que simplesmente pára, enfim, toda sorte de problemas surgem durante a pesquisa e só com a ajuda de várias pessoas, é que o trabalho acaba saindo. Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, ajudaram nas várias etapas deste trabalho e em especial:

À Fapesp, pelo apoio fundamental nestes anos de pesquisa.

Aos funcionários das Bibliotecas FAU USP, FFLCH e POLI e ECA USP, sempre aptos a ajudar nas pesquisas e compreensíveis nos atrasos nas devoluções dos livros...

Aos funcionários do Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura do Município de São Paulo, que muito respeitosamente auxiliaram na pesquisa das plantas aprovadas e à equipe do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, pelo ajuda na identificação e seleção das imagens da coleção Salas de Cinema.

Ao Senhor William Jorge Dugan e Senhora Toninha, da Savoy Imobiliária e Construtora Ltda; ao Pastor David da Igreja Internacional da Graça de Deus, que se sensibilizaram quanto à importância da preservação dos cinemas paulistanos e abriram os edifícios pelos quais são responsáveis. Aos funcionários dos edifícios visitados que, ignorando minha presença e da máquina fotográfica, contribuíram para a documentação atual dos edifícios.

Ao pesquisador Renato da Gama-Rosa Costa, que gentilmente enviou sua dissertação de mestrado acerca dos cinemas art déco cariocas. A arquiteta Cláudia Carvalho, por sua contribuição na pesquisa sobre o Arquiteto Robert Prentice.

Às professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro, Fernanda Fernandes, Ana Luiza Martins e aos colegas de Pesquisa em Preservação do Patrimônio Cultural, Cláudia Reis e Cunha, Débora Lima Veiga, Denise Puertas Araújo, José Hermes Martins Pereira, Priscila Henning, Rita de Cássia Francisco, Sabina Uribarren, Vera Wilhein, pelas ricas contribuições e discussões nos anos de pesquisa.

Aos amigos queridos Aline Carvalho, Ana Cristina de Souza, Elaine Ferreira, Élcio Yoshinori Myasaki, Emilene Miossi, Isamara Carvalho, Mauro Kuznir, Regina Taeko, Ricardo Trevisan, Rogério Mendes, Silvia Regina Valim e à equipe Convias 1 (um ombro amigo não tem preço).

À professora Beatriz Mugayar Kühl, por compartilhar seu profundo conhecimento, por sua paciência e dedicação no desenvolvimento de todas as etapas desta pesquisa.

Por fim, a minha família (as duas), em especial aos meus pais Alice e Delcídio, pela compreensão nas minhas ausências em momentos tão importantes para todos nós, ao Rui, pela colaboração nos levantamentos e na revisão final, e ao Edson, por sua imensurável paciência e dedicação em todos os momentos, inclusive com o computador...

E a todos aqueles que o cansaço do final do trabalho me impede de lembrar os nomes,

Muito obrigada!

## resumo

O presente trabalho pretende ser uma reflexão sobre diretrizes de restauração do patrimônio arquitetônico formado pelas salas de cinema de São Paulo, a partir do estudo comparativo das intervenções sofridas ao longo do tempo em cinco importantes salas: Cine Art Palácio, Cine Metro, Cine Ipiranga, Cine Piratininga e Cine Marrocos. Entende-se que o conjunto formado pelas salas de cinema de São Paulo é muito representativo das transformações deste programa arquitetônico, principalmente no que tange às suas alterações espaciais e suas relações urbanísticas, além de atestar o processo de modernização arquitetônica na cidade, tornando, portanto, sua preservação bastante pertinente. Muitas das salas antigas possuem qualidade igual ou mesmo superior às hoje projetadas, tanto no que se refere aos aspectos técnicos e de conforto ambiental, quanto à sua riqueza espacial e identidade simbólica. Contudo, devido à falta de manutenção constante foram se degradando até se tornarem obsoletas, ou mudarem de uso. Através da análise do estado atual de conservação das salas eleitas, de suas transformações ao longo do tempo e, embasada nos preceitos teóricos de restauro, pretende-se oferecer diretrizes gerais para sua preservação; por meio do estudo comparativo dos resultados, espera-se verificar a aplicabilidade das vertentes teóricas de restauração, através de uma unidade metodológica capaz de salvaguardar este patrimônio.

## abstract

The present work intends to discuss restoration guidelines for the architectural heritage constituted by the movie theaters of São Paulo; a comparative study of the interventions suffered by important movie theaters: Cine Art Palacio, Cine Metro, Cine Ipiranga, Cine Piratininga and Cine Marrocos. The movie theaters of São Paulo are representative of the development of this architectural program, mainly regarding its spatial transformations and urban relationships, confirming, insofar, the architectural modernization process of the city, which certainly endorses their preservation. Several old movie theaters have equal or even superior quality compared to the ones designed nowadays, concerning technical aspects as well as performance, spatial quality and symbolic identity. Nevertheless, due to lack of constant maintenance, they had been degraded until they became obsolete, or had their use changed. Through the analysis of the current state of conservation of the chosen theaters, their transformation through time and based on the contemporary theories of restoration, this dissertation intends to offer guidelines for their preservation. By means of the comparative study of the results, it is expected to evaluate the applicability of the theoretical lines of restoration, through a unit of methodology capable of safeguarding this heritage.

## lista de abreviaturas e siglas

CCSP - Centro Cultural São Paulo

CONDEPHAAT - Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo

COMPRESP - Conselho Municipal de Preservação de São Paulo

DOCOMOMO - Internacional Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement

DPH - Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo

ICR - Instituto de Conservação e Restauro

ICOMOS - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MGM - Metro Goldwyn Mayer

PMSP - Prefeitura Município de São Paulo

SEADE - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados

## lista de imagens

- Fig. 1 - Rua XV de Novembro em 1908. p.34.  
Fig. 2 - Parque da Luz em 1907. p. 37.  
Fig. 3 - Parque Trianon em 1919. p. 38.  
Fig. 4 - Teatro Santana e Teatro São Paulo. p.40.  
Fig. 5 - Cine Bijou Theatre, em 1907. p.42.  
Fig. 6 - Cine Teatro Colombo. p.44.  
Fig. 7 e 8 - Cine Santa Helena. p.47.  
Fig. 9 - Cine Rosário. p. 51.  
Fig. 10 e 11 - Cine Alhambra e Cine Santa Cecília. p. 52.  
Fig. 12 - Pickwick Theater (Illinois, EUA). p. 56.  
Fig. 13 e 14 - Cine Paratodos e Cine Broadway. p.57.  
Fig. 15 - Cine Babylonia. p. 58.  
Fig. 16 e 17 - Cine Bandeirantes - fachada e sala de projeção (1939). p.59.  
Fig. 18 e 19 - Cine Bandeirantes - Espaços internos. p.60.  
Fig. 20 e 21 - Cine Roxy. p. 61.  
Fig. 22 e 23 - Cine Universum e Titânia Palast. p.67.  
Fig. 24 e 25 - Cine Universo no Brás. p.68.  
Fig. 26 e 27 - Cine Marabá. p.72.  
Fig. 28 e 29 - Cine Jóia (1952) e Cine Regina (1959). p.73.  
Fig. 30 e 31 - Cine Olido. p. 75.  
Fig. 32 e 33 - Cine Barão e Cine Copan. p. 75.  
Fig. 34 e 35 - Cinemark p.79.  
Fig. 36 - Cine Metro Passeio (Rio de Janeiro) – plantas. p.87.  
Fig. 37 e 38 - Cine Metro Passeio (Rio de Janeiro). p.88.  
Fig. 39 - Cine Metro - Planta do pavimento térreo. p.90.  
Fig. 40 - Cine Metro - Planta do pavimento superior (balcão). p.90.  
Fig. 41 - Cine Metro - Corte longitudinal. p.91.  
Fig. 42 - Cine Metro – desenho da fachada da Avenida São João.p.96.  
Fig. 43 - Cine Metro – Fachada em 1938. p.96.  
Fig. 44 - Cine Metro – desenho da fachada da Rua Timbiras. p.97.  
Fig. 45 e 46 - Cine Metro – Sala de Espera da Platéia (1938). p.98.  
Fig. 47 e 48 - Cine Metro - Sala de Espera do Balcão (1938). p.98.  
Fig. 49 e 50 - Cine Metro – Sala de Projeção (1938). p.99.  
Fig. 51 - Cine Metro – Hall de Entrada e Sala de Espera da Sala 1 (1980). p.100.  
Fig. 52 - Cine Metro – Bilheteria do Metro 1 (1980). p.101.  
Fig. 53 - Cine Metro – Sala de Espera do Balcão (1980). p.101.  
Fig. 54 e 55 - Cine Metro – Sala de Projeção (1980). p.102.  
Fig. 56 - Cine Metro – Fachada em (1980). p.103.  
Fig. 57 e 58 - Cine Metro – fachada principal e lateral. (2005). p.104.  
Fig. 59 e 60 - Cine Metro - sala de espera da platéia. (2005). p.104.  
Fig. 61 e 62 - Cine Metro - hall de entrada da Igreja. (2005). p.105.  
Fig. 63 e 64 - Cine Metro - escada e sala de espera do balcão. (2005) p.105.  
Fig. 65, 66, 67 e 68 - Cine Metro - sala de projeção. (2005) p.106.

Fig. 69 - Perspectiva do Ufa Palácio. p.108.  
Fig. 70 - Art Palácio - Planta do térreo e corte longitudinal. p.112.  
Fig. 71 - Cine Art Palácio - Desenho da fachada. p.113.  
Fig. 72 - Estudos de acústica desenvolvidos por Rino Levi. p.115.  
Fig. 73 - Cine Art Palácio - Sala de espera. p.117.  
Fig. 74 - Cine Art Palácio - Vista da Sala de Projeção p.117.  
Fig. 75 - Cine Art Palácio - Vista do Proscênio. p.118.  
Fig. 76 e 77 - Cine Art Palácio (Ufa Palace) - Fachada. p.118.  
Fig. 78 - Cine Art Palácio - entrada (década de 1980). p.121.  
Fig. 79 - Cine Art Palácio - bilheteria (década de 1980). p.122.  
Fig. 80 - Cine Art Palácio (década de 1980). p.122.  
Fig. 81 - Cine Art Palácio - escada de acesso à sala 2 (década de 1980). p.123.  
Fig. 82 e 83 - Cine Art Palácio - fachada em 2002. p.124.  
Fig. 84 e 85 - Cine Art Palácio - fachada em 2002. p.124.  
Fig. 86 e 87 - Cine Art Palácio em 2002. p.124.  
Fig. 88 e 89 - Cine Art Palácio em 2002 - Sala de Espera. p.125.  
Fig. 90 e 91 - Cine Art Palácio em 2002 - Sala de Projeção. p.125.  
Fig. 92 e 93 - Cine Art Palácio em 2002 - Proscênio e detalhe da ornamentação das paredes. p.126.  
Fig. 94 e 95 - Cine Art Palácio em 2002 - Cine Art Palácio 2. p.126.  
Fig. 96 - Sala de Projeção do Cine Universo. p.129.  
Fig. 97 - Cine Piratininga - Planta do Térreo. p.131.  
Fig. 98 - Cine Piratininga - Planta do balcão. p.132.  
Fig. 99 - Cine Piratininga - Corte Longitudinal. p.132  
Fig. 100 - Cine Piratininga - Desenho da fachada. p.132.  
Fig. 101 e 102 - Cine Piratininga e edifício COPAG - Fachada (2005). p.138.  
Fig. 103 e 104 - Cine Piratininga - hall de entrada. (2005). p.139.  
Fig. 105 e 106 - Cine Piratininga - Balcão da sala de projeção. (2005). p.139.  
Fig. 107 e 108 - Cine Piratininga - Balcão da sala de projeção. (2005). p.140.  
Fig. 109 - Anúncio Inauguração do Cine Ipiranga. p.141.  
Fig. 110 - Anúncios do Cine Ipiranga. p.142.  
Fig. 111 - Fachada do Cine Ipiranga em 2005. p.143.  
Fig. 112 e 113 - Fachada Cine Ipiranga e Hotel Excelsior. p.146.  
Fig. 114 - Cine Ipiranga - Planta do Pavimento térreo. p.148.  
Fig. 115 - Cine Ipiranga - Corte Longitudinal. p.148.  
Fig. 116 e 117 - Cine Ipiranga - Anúncios de fornecedores. p.150.  
Fig. 118, 119 e 120 - Estudos de Erich Mendelsonh para o Cine Universum. p.152.  
Fig. 121 - Vista noturna do Cine Ipiranga iluminado. p.153.  
Fig. 122, 123 e 124 - Cine Ipiranga: galeria de entrada, bilheteria e escadaria da sala de espera da platéia. p.154.  
Fig. 125 e 126 - Cine Ipiranga. Sala de Espera da platéia. p.154.  
Fig. 127, 128 e 129 - Cine Ipiranga. Sala de Projeção. p.155.  
Fig. 130 e 131 - Cine Ipiranga - Entrada e bilheteria. (2005). p.156.  
Fig. 132 e 133 - Cine Ipiranga em 2005 - Bilheteria e sala de espera da sala 2. p.156.  
Fig. 134 - 135 - Cine Ipiranga em 2005 - Sala de Projeção 2. p.156.  
Fig. 136 e 137 - Fachada do Cine Marrocos e Edifício JB (1951). p.162.

- Fig. 138 – Desenho da fachada do Cine Marrocos e Edifício JB. p.164.
- Fig. 139 - Cine Marrocos - Planta do Sub Solo. p.164.
- Fig. 140 - Cine Marrocos - Planta do Térreo e dos balcões. p.165.
- Fig. 141 - Cine Marrocos – Hall de entrada (1951). p.166.
- Fig. 142 e 143 - Cine Marrocos – Vestíbulo (1951). p.167.
- Fig. 144 e 145 - Cine Marrocos - Sala de projeção. (1951). p.168.
- Fig. 146 e 147 - Cine Marrocos - Sala de projeção. (1951). p.168.
- Fig. 148 – Cine Marrocos – forro do vestíbulo. p.170.
- Fig. 149 – Cine Marrocos – forro do hall de entrada. p.170.
- Fig. 150 – Cine Marrocos – forro da sala de espera. p.170.
- Fig. 151 – Cine Marrocos – luminária das Escadas. p.170.
- Fig. 152 – Cine Marrocos – luminária dos Banheiros. p.170.
- Fig. 153 – Cine Marrocos – luminária da sala de espera do balcão. p.170.
- Fig. 154 - Anúncios de fornecedores do Cine Marrocos. p.173.
- Fig. 155 - Cine Marrocos – Corte longitudinal. p.175.
- Fig. 156 e 157 - Cine Marrocos: hall de entrada (2005). p.176.
- Fig. 158 e 159 - Cine Marrocos: fonte do vestíbulo e bilheteria (2005). p.176.
- Fig. 160, 161 e 162 - Cine Marrocos: sala de espera da platéia (2005). p.176.
- Fig. 163 e 164 - Cine Marrocos 2 (2005). p.178.
- Fig. 165 – 166 - Cine Marrocos 2 (2005). p.178.
- Fig. 167 - Incêndio que destruiu o Cine Teatro Colombo. p.184.
- Fig. 168, 169 e 170 - Cine Alhambra e Cine São Bento (2005). p.185.
- Fig. 170 - Fachada do Cine Oberdan (2005). p.186.
- Fig. 171 - Fachada do Cine Oberdan e do Cine Roxy (2001). p.186.
- Fig. 172 - Fachada do Cine Bandeirantes (2005). p.187.
- Fig. 173 - Fachada do Cine Oásis (2005). p.187.
- Fig. 174 e 175 - Entorno urbano do Cine Metro (2006). p.213.
- Fig. 176 e 177 - Detalhes da fachada lateral do antigo Cine Metro (2005). p.216.
- Fig. 178, 179 e 180 – Remanescentes Cine Metro (2005). p.219.
- Fig. 181 - Cine Piratininga em ruína. (2001). p.226.
- Fig. 182, 183 e 184 – Detalhes do Cine Ipiranga. p.232.

<b>Resumo</b>	7
<b>Abstract</b>	7
<b>Introdução</b>	13
<b>I. Um Programa Moderno: a arquitetura dos cinemas na cidade de São Paulo</b>	
I.1. Lazer e Diversão na Metrópole do Café	30
I.2. ... E Surge o Cinema	41
<b>II. Casos de Estudo</b>	
II.2.1. Cine Metro: uma sala cosmopolita	82
II.2.2. Cines Ufa Palácio, Piratininga e Ipiranga: Monumentos da Arquitetura Moderna.	
II. 2. 2. 1. Cine Ufa Palácio	108
II. 2. 2. 2. Cine Piratininga	127
II. 2. 2. 3. Cine Ipiranga	141
II.2.3. Um Cinema das Mil e Uma Noites: o Marrocos.	158
<b>III. Restauração de Cinemas: uma idéia possível?</b>	180
II.1. Considerações Acerca dos Princípios de Restauração dos Bens Culturais	190
II.3. Diretrizes para a restauração das salas de cinema	
II.3.1. Cine Metro: A Preservação do Espaço Ambiente	210
II.3.2. Cine Art Palácio: O Problema da Remoção das Adições e a Inserção de Novos Elementos	220
II.3.3. Cine Piratininga: um Cinema em Ruína	224
II.3.4. Cine Ipiranga: A Importância da Manutenção Constante e da Conservação Programada	230
II.3.5. Cine Marrocos: A Instância Histórica na Manutenção das Adições	235
<b>Considerações Finais</b>	239
<b>Bibliografia</b>	243

## *Introdução*

A partir do final da década de 1910, o cinema constituiu-se em uma forma de lazer bastante popular em todas as camadas sociais de São Paulo, sendo seu espaço um importante local de sociabilidade.<sup>1</sup> O cinema passou a ter uma importância tal no cotidiano, que as salas se distribuíam em vários pontos da cidade, desde a área central, onde se encontravam as mais elegantes, até os bairros de classe média e popular, principalmente freqüentadas pelos moradores das imediações.

Se as primeiras apresentações dos cinematógrafos realizadas de maneira improvisada em bares, cafés, salões, feiras e parques atraíam apenas as massas, a melhoria nos locais das projeções, que passaram a ser realizadas nos teatros e posteriormente em espaços especialmente concebidos para este fim, contribuiu para que as camadas mais abastadas começassem a freqüentar os cinemas e, aos poucos, este hábito começou a se tornar a mais importante forma de lazer e de sociabilidade da cidade.<sup>2</sup>

A grande aceitação do cinema como forma de lazer cotidiano e a ascensão da indústria cinematográfica a partir do final da década de 1910, permitiram que maiores investimentos fossem realizados neste setor, que se tornou um negócio bastante rentável.<sup>3</sup>

Os primeiros cinemas, ou cine teatros, possuíam feições muito próximas aos teatros, com poucas alterações espaciais, contando apenas com a adição de tela sobre

---

<sup>1</sup> SIMÕES, Inimá. **Salas de Cinemas em São Paulo**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1990. p. 10.

<sup>2</sup> OLIVIERA, Licia M. A. **Pontos de Encontro em São Paulo: 1889-1939**. Monografia - Iniciação Científica - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, São Paulo, 1999. s/p. Este trabalho foi desenvolvido sob orientação da Prof. Dra. Maria Cecília Naclério Homem.

<sup>3</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 10.

o palco e de projetor. O espaço arquitetônico foi se transformando à medida que aconteciam avanços na produção dos filmes, e a cada nova tecnologia do cinema correspondia a mudanças espaciais.

São Paulo crescia e se modernizava. A ascensão do capital da indústria a partir dos anos 1930 permitiu a criação de novas tipologias arquitetônicas, vinculadas a um modo de vida urbano e cosmopolita, incorporadas na paisagem urbana através dos “estilos modernos”, como o art déco e, posteriormente, a manifestação de correntes filiadas à Arquitetura Moderna. Os cinemas passaram a representar o ideal de modernidade que São Paulo almejava, colocando-a ao lado das grandes capitais do mundo.<sup>4</sup>

Na década de 1940 o cinema vivia seu auge, atraindo grandes multidões para as sessões nos “palácios do cinema”, como ficaram conhecidas as grandes salas de projeção e as quais possuíam edifícios de relevante qualidade arquitetônica, inserindo uma série de novas questões ainda não muito correntes na produção arquitetônica da cidade, como por exemplo, o emprego de novos materiais e tecnologias de construção e a normatização e segurança dos edifícios, introduzindo um tipo de arquitetura diferenciada na cidade, em nada devendo aos cinemas dos grandes centros urbanos do mundo. Os cinemas ajudaram, ainda, a consolidar a linguagem compositiva filiada aos estilos modernos na cidade de São Paulo.

Esta situação pode ser observada até meados da década de 1960 e 1970, quando as novas salas inauguradas começaram a se vincular às galerias comerciais e, posteriormente, aos shoppings, localizados nos bairros mais nobres. O público mais abastado foi abandonando as antigas salas da região central, ao mesmo tempo em que a frequência mais popular diminuiu, graças à ascensão de outras formas de lazer de massa, como a televisão. Nos bairros, esta queda de frequência foi ainda maior e não tardou para que muitas salas fechassem.<sup>5</sup>

Com a queda do movimento, os proprietários das salas deixaram de investir em seus estabelecimentos – procedimentos básicos de manutenção, reformas,

---

<sup>4</sup> Era muito comum que os anúncios e reportagens de inauguração dos cinemas paulistanos iguallassem São Paulo às grandes cidades, por conta da inauguração de determinada sala, como se esta fosse a responsável pela modernização da cidade.

<sup>5</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 106-110.

atualização de equipamentos e até mesmo em limpeza – fazendo com que estes espaços fossem se deteriorando, até muitos deles se destruírem totalmente. Por outro lado, a exemplo de outros campos do comércio do lazer, muitos proprietários abriram novas salas e fecharam as antigas, em vez de investir no mesmo espaço. O circuito elegante se transferiu para a região da Paulista e para os Shoppings e deixou para trás uma série de salas decadentes e fantasmas, muitas das quais de elevada qualidade compositiva.

No início da década de 1990 observa-se uma re-popularização do cinema, com a abertura de novos complexos exibidores em vários pontos da cidade, sob a forma de sistema *multiplex*, vinculadas aos shoppings, agora também localizados nos bairros mais distantes e carentes de alternativas de lazer.

O crescimento na oferta de cinemas, no entanto, indica uma retomada apenas quantitativa e não qualitativa do ponto de vista arquitetônico. Seus projetos são, em geral, desenvolvidos em escritórios estrangeiros e adaptados ao local onde são implantados, seguindo um padrão estético genérico, repetido em qualquer bairro e em qualquer cidade, sem relação com o ambiente urbano.

Assim, faz-se pertinente a preservação e requalificação das antigas salas de cinema, seja para oferta de lazer popular, seja para revalorização de edifícios de grande qualidade arquitetônica, através do uso de um rico e variado patrimônio existente, que, conforme a pesquisa realizada anteriormente, possui plenas condições físicas de se adequarem às atuais demandas.<sup>6</sup> Por outro lado, o estado incipiente dos estudos acerca da preservação e conseqüente reutilização destes espaços em São Paulo, faz com que este patrimônio desapareça rapidamente.

Para o melhor entendimento das questões que envolvem a preservação e restauração dos cinemas em São Paulo, optou-se pela eleição de cinco casos de estudo, nos quais serão analisados os projetos iniciais, as técnicas construtivas, os materiais empregados e as intervenções neles ocorridas. O entendimento da história

---

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Lícia M. Alves. **Salas de Cinema de São Paulo: Estudo de Caso de Preservação**. Trabalho final de graduação – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, p.177-187.

destes edifícios é um meio para se discorrer sobre a importância de sua preservação e deve, ao lado das teorias de restauro, guiar as intervenções necessárias.

A partir do diagnóstico do estado atual de conservação de cada edifício serão traçadas as principais diretrizes de preservação que, embasadas nos princípios teóricos, procurarão verificar a validade de uma unidade de metodologia de preservação, como um meio de assegurar que esses bens sejam transmitidos para o futuro da melhor maneira possível, tanto no que se refere a sua consistência física, quanto no que tange aos seus aspectos formais e documentais, preservando, por conseguinte, de maneira fidedigna seu caráter memorial e simbólico. Tratando-se de um patrimônio recente, a unidade de método visa, ainda, salientar a validade de aplicação dos atuais preceitos de restauração para os bens culturais de qualquer época, inclusive os do século XX.

A percepção da importância das salas de cinema na cidade de São Paulo surgiu no desenvolvimento de trabalho de iniciação científica acerca dos espaços de lazer e de sociabilidade na cidade de São Paulo na Primeira República,<sup>7</sup> em que se percebeu a presença constante do cinema como a mais importante forma de lazer em todas as camadas sociais, concomitantemente ao interesse pelas questões de preservação e restauração do patrimônio arquitetônico, em crescente discussão no Brasil.

A partir destes dois focos, foi desenvolvido o trabalho final de graduação, *Salas de Cinema de São Paulo: Estudo de Caso de Preservação*,<sup>8</sup> no qual foi apresentado um inventário dos cinemas da região central e um projeto de intervenção em uma das salas estudadas, visando à preservação destas salas.

A riqueza e a complexidade do tema, sobretudo quanto às questões de preservação, permitiram um segundo desdobramento, em dissertação de mestrado, tendo em vista agora, a aplicabilidade de uma metodologia para as intervenções de restauro para preservar este rico patrimônio.

---

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Lícia M. Alves (1999), op. cit.

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Lícia M. Alves (2001), op. cit.

## *Salas de Cinema Paulistanas: Produção Científica Recente*

Apesar de existirem alguns poucos estudos voltados à preservação das salas de cinema, muito se tem produzido no que tange à relação cinema – arquitetura, que tem se tornado objeto de pesquisas recentes, no Brasil e no mundo. Importantes trabalhos têm sido publicados no exterior, principalmente sobre as salas norte-americanas, já que neste país a indústria cinematográfica se tornou a mais importante influência para a arquitetura de cinemas por todo o mundo. Em *La Arquitectura en el Cine Hollywood, la Edad de Oro*, Juan Antonio Ramirez<sup>9</sup> estuda a arquitetura representada na construção dos cenários de Hollywood, apontando algumas de suas influências no espaço das salas de projeção, criando formas irrealistas; *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*, de Maggie Valentine,<sup>10</sup> e *Cinema Treasures: A New Look at Classic Movie Theaters* de Ross Melnick e Andreas Funchs<sup>11</sup>, abordam as transformações espaciais e arquitetônicas dos cinemas nos Estados Unidos e sua forte relação com a sociedade de massa, tratando, ainda, de temas como a publicidade e o consumo; Allen Eyles, em *Odeon Cinemas*,<sup>12</sup> apresenta um estudo sobre a rede de cinemas Odeon, através dos exemplares norte-americanos. Outras pesquisas podem ser notadas em vários países, além da criação de sítios na rede internacional de computadores, denotando uma preocupação geral em relação à arquitetura e o destino de grandes salas.<sup>13</sup>

No Brasil vários estudos foram realizados nas últimas décadas, inclusive com alguns deles visando à preservação das salas. No Rio de Janeiro, foram realizados importantes estudos, tais como: o de Alice Gonzaga, *Palácios e Poeiras: Cem Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*,<sup>14</sup> sobre a trajetória das salas de cinema cariocas; o de Evelyn

---

<sup>9</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *La Arquitectura em el Cine Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. 349p.

<sup>10</sup> VALENTINE, Maggie. *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*. New Haven : Yale University, 1994. 231p.

<sup>11</sup> MELNICK, Ross e FUNCHS, Andreas. *Cinema Treasures: A New Look at Classic Movie Theaters*. Motorbooks Intl, 2004. 208p.

<sup>12</sup> EYLES, Allen. *Odeon Cinemas*. Los Angeles: University of California, 2005. 256p.

<sup>13</sup> Ver os seguintes sítios: <http://www.cinema-theatre.org.uk/> e <http://cinematreasures.org/>; No Brasil o site <http://www.mnemocine.com.br/> apresenta um banco de teses versando sobre cinema, em suas várias interfaces, inclusive arquitetônica.

<sup>14</sup> GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: Cem Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/ Funart, 1996. 351p.

Werneck, *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da praça Tiradentes e da Cinelândia*, no qual a autora analisa a Praça Tiradentes, através das transformações arquitetônicas de seus teatros e cinemas;<sup>15</sup>, e o de Renato da Gama Rosa, *Salas de Cinema Art Déco do Rio de Janeiro: a Conquista de uma Identidade Arquitetônica (1928-1941)*, com rica análise arquitetônica das salas art déco cariocas, estilo diretamente associado ao cinema e aos programas “modernos”.<sup>16</sup> Em Belo Horizonte, Leonardo Barci Castriota realizou estudos sobre o Cine Metrópole, importante cinema que sofreu várias intervenções que acompanharam o desenvolvimento da cidade.<sup>17</sup> No Rio Grande do Sul, registra-se o trabalho sobre a trajetória das salas de Porto Alegre, *Cinemas de Rua em Porto Alegre: do Recreio Ideal (1907) ao Açores (1974)*, realizado por Olavo Silveira. Outros trabalhos sobre estes mesmos cinemas foram realizados, como o desenvolvido pelo núcleo de Pesquisa de Comunicação do Cone Sul (UFRGS), intitulado *As Telas da Cidade: a Trajetória dos cinemas de Porto Alegre*.<sup>18</sup>

No Paraná, uma interessante iniciativa do Governo do Estado, com a coordenação da arquiteta Maria Luiza Marques Dias, teve por objetivo a revitalização de salas de cinemas em vários municípios, sensibilizando para a importância memorial deste patrimônio.<sup>19</sup> Outras iniciativas de preservação de cinemas têm sido empreendidas com êxito, como a restauração do Cine Odeon, no Rio de Janeiro, realizada pelo escritório Fábrica Arquitetura, com a preservação dos valores estéticos e históricos do edifício,<sup>20</sup> e do Cine Paramount, em São Paulo, recentemente

---

<sup>15</sup> LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. 390p.

<sup>16</sup> ROSA, Renato da Gama. **Salas de Cinema Art Déco do Rio de Janeiro: a Conquista de uma Identidade Arquitetônica (1928-1941)**. 202p. Dissertação (mestrado em ciências da arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1998. Agradeço ao autor por ter enviado um exemplar de seu trabalho.

<sup>17</sup> CASTRIOTA, Leonardo Barci. O Cine Metrópole e a Pampulha: o art déco e o moderno em Belo Horizonte. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 179-183.

<sup>18</sup> GOELLNES, René; RECHEMBERG, Fernanda; CAPPARELLI, Sérgio. **As Telas da Cidade: a Trajetória dos cinemas de Porto Alegre**. In: **Mídida & Imagem e cultura**. Porto Alegre: Edipucrs/Famecos, 2000.

<sup>19</sup> DIAS, Maria Luiza Marques. **Cinemas como Espaço de Patrimônio**. O Velho Cinema Novo. In: CIDADE REVELADA ENCONTRO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUITETURA E TURISMO, VIII, 2005. Itajaí. **Anais...** Itajaí, 2005. Uma primeira aproximação com este trabalho permitiu a observação de total ausência de método nos trabalhos de restauração destas salas, com a descaracterização formal de muitas salas.

<sup>20</sup> Para maiores informações acerca deste projeto, ver: Broadway Carioca. **Revista AU**. São Paulo, N° 94, p.72-75. 2001.

reformado pelo escritório Aflalo e Gasperini Associados, passando a abrigar um novo teatro.<sup>21</sup>

Em São Paulo, importantes pesquisas sobre o conjunto dos cinemas paulistanos foram realizadas nas últimas décadas. Estas pesquisas possuem um caráter complementar, permitindo a leitura do tema sob várias perspectivas.

O trabalho pioneiro foi desenvolvido pelo jornalista Inimá Simões, juntamente com a Equipe Técnica de Cinema da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, a partir de 1982. Intitulada *Salas de Cinema em São Paulo*<sup>22</sup> e publicada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em 1990, traz uma análise da formação dos circuitos de exibição cinematográfica na cidade, abordando os principais determinantes de sua configuração, entre os quais, seus edifícios e sua localização urbana.

Primeira aproximação ao tema “*quase intocado*”, nas palavras do autor, oferece um panorama da formação do circuito paulistano, analisando preliminarmente suas várias condicionantes, apontando caminhos para pesquisas futuras. Sua visão multidisciplinar do tema alarga o entendimento da dinâmica do mercado exibidor, contribuindo enormemente para os trabalhos seguintes, principalmente àqueles relacionados à arquitetura destas salas.

O trabalho apresenta inicialmente as primeiras salas - os cine-teatros - e a posterior estruturação gradativa do mercado exibidor paulistano; depois, é abordada a crise e a decadência do circuito na área central e sua transferência para outras regiões da cidade. O trabalho conta ainda com dois anexos: um ensaio fotográfico dos cinemas paulistanos e um levantamento dos cinemas até a década de 1980, com o nome da sala, data de inauguração, localização e uso naqueles anos.

Simões não realiza uma análise formal da arquitetura das salas, suas transformações programáticas, espaciais ou estéticas; tampouco se detém em aprofundar o caráter simbólico do cinema na formação da metrópole, uma vez que

---

<sup>21</sup> O Cine Paramount, inaugurado em 1929 sofreu, ao longo dos anos, várias intervenções. Após várias reformas e mesmo de um incêndio que eliminou boa parte do edifício original, teve a sala de espetáculos substituída por um novo e moderno teatro (Teatro Abril). O hall de entrada do edifício, que ainda guardava seus traços iniciais foi restaurado pelos arquitetos Haroldo Gallo e Marcos Carrilho.

<sup>22</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit.

não são estes os escopos do seu trabalho. O autor entende o cinema como a forma de lazer mais popular na cidade até meados do século XX, aspecto que define o mercado exibidor paulistano, já que a cidade possuía uma das maiores populações do país e pouca oferta de espaços de lazer, justificando assim, a abertura de tantas salas.

A partir deste ponto de vista, a autor desmistifica a idéia de que a televisão foi a maior responsável pelo declínio do cinema, apontando a ascensão de outras formas de lazer e diversão como fatores que contribuíram para a queda de frequência nos cinemas da capital. São criados, então, novos circuitos, concebidos sob novas condições urbanas, arquitetônicas e principalmente comerciais.

Simões conclui o trabalho retomando as principais características da formação do circuito exibidor paulistano e as causas de seu enfraquecimento, destacando a importância das salas de cinema para o cotidiano da cidade:

O conjunto instalado corporifica a mais gratificante forma de lazer do habitante da cidade, a sua janela para o mundo. Ir ao cinema é o que todos querem fazer, e as pessoas se deslocam ávidas até a Cinelândia para se envolver na magia do mundo moderno em meio aos prédios gigantescos, se misturando às multidões que circulam antes (e depois) do mergulho no escurinho do cinema.<sup>23</sup>

Desta forma, Simões destaca um importante aspecto que justifica a preservação destas salas, como memória de um viver urbano e de uma almejada relação do habitante com a metrópole. Finalizando, um outro argumento enfatiza esta idéia: *“Agora o cinema faz parte do repertório formal da cidade”*<sup>24</sup>, e daí surgem algumas reflexões para sua preservação.

Em 1990, Renato Anelli desenvolveu pesquisa de mestrado junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, intitulada *“Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo”*, sob orientação do Prof. Dr. Edgar de Decca.<sup>25</sup>

O trabalho versa sobre o processo de formação da arquitetura moderna no Brasil, através do estudo da tipologia arquitetônica dos cinemas, programa

---

<sup>23</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 143.

<sup>24</sup> Idem, p. 145.

<sup>25</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em História Social do Trabalho). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 1990.

“essencialmente moderno”,<sup>26</sup> também entendido como um importante vetor de divulgação do “modo de vida moderno”.

O recorte temporal dá-se entre a década de 1920 e início dos anos 1950, compreendendo o surgimento de uma arquitetura específica de cinemas, seu auge e sua decadência, notado através de seu desaparecimento simbólico na paisagem urbana paulistana.<sup>27</sup> Este período corresponde à fase de modernização deste programa, com a construção das grandes salas até sua migração para as galerias e, posteriormente, para os shoppings.

O autor compara os primeiros anos do modernismo no Brasil ao praticado nos Estados Unidos, ou seja, resultante de uma “*construção cultural*”, que culminou em “*múltiplas possibilidades de como ser moderno*”, exemplificada no decorrer do trabalho através da diversidade arquitetônica dos cinemas.<sup>28</sup>

A arquitetura dos cinemas é apresentada através do panorama da arquitetura de cinemas praticada na Europa e Estados Unidos, e sua relação direta com os cenários dos filmes. Neste contexto maior, os cinemas paulistanos são apresentados cronologicamente, a princípio com uma exposição predominantemente narrativa, e a seguir, as salas de maior relevo são analisados mais detalhadamente quanto aos aspectos plásticos e funcionais, dentro do cenário anteriormente desenhado.

Anelli conclui que o processo de modernização no Brasil se apresenta de maneira ambígua e referenciada em modelos, que ora levam a situações híbridas, ora a elaborações próprias. Desta forma, a arquitetura de cinemas em São Paulo deriva da internacional, não como mera cópia, mas, antes, como adaptação local. Estes edifícios eram portadores de um ideal de metropolização e quando este processo se realiza, eles começam a desaparecer da paisagem urbana, marcando o fim desta tipologia.<sup>29</sup>

Entende-se que o caráter deste programa arquitetônico foi modificado em função do novo ambiente metropolitano e de outros fatores importantes, como a estruturação do circuito exibidor paulistano e o surgimento de outras formas de

---

<sup>26</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral, op. cit., p. 1.

<sup>27</sup> Idem, p. 1.

<sup>28</sup> Idem, p. 8.

<sup>29</sup> Idem, p. 78.

lazer, que vão agir de maneira decisiva para esta modificação, como apresentado na pesquisa de Inimá Simões.

O trabalho de Anelli contribui para o estudo do processo de modernização arquitetônica e mesmo cultural em São Paulo, do qual o cinema foi um importante vetor.

Recentemente, Paula Santoro, em pesquisa de mestrado intitulada "*A Relação da Sala de Cinema com o Espaço Urbano em São Paulo: do Provinciano ao Cosmopolita*" realizada junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Regina Meyer, revela uma outra face dos cinemas paulistanos, a sua dimensão urbana.

Para a autora, a tradicional relação urbana da sala de cinema foi alterada a partir das décadas de 1930 e 1940, quando passaram a se configurar como símbolo de modernidade e de um modo de vida cosmopolita. Esta transformação foi fruto das reformas empreendidas na cidade no período, isto é, concomitante ao processo de metropolização de São Paulo, e resultou numa nova organização espacial.

Alguns fatores são apontados como fundamentais neste processo, a saber: o rápido aumento populacional, terreno propício para o crescimento de um espetáculo de massa, como o cinema; o segundo surto de industrialização, com a conseqüente formação de uma classe média industrial e de uma classe operária, consumidora desta forma de lazer; a formação de novos bairros periféricos, através da expansão difusa da cidade, acompanhada pela distribuição das salas de cinema nestes novos territórios e conseqüente diferenciação das salas entre os cinemas de bairro e os cinemas centrais; a afirmação do transporte rodoviário como estruturador da cidade, resultando em uma série de alterações urbanas em função do traçado viário, e da abertura de grandes eixos viários, como proposto pelo Plano de Avenidas implementado na administração Prestes Maia (1938-1945), mudando a relação urbana das salas de cinema, agora localizadas nas grandes avenidas, como a São João, e com edifícios compatíveis com a escala do automóvel. Neste sentido, a pesquisadora aponta uma mudança de enfoque da relação dos equipamentos urbanos, entre eles o cinema, com as transformações empreendidas não mais como promotores destas mudanças, mas sim resultado delas.

Fundamentando-se nestes quatro parâmetros e a partir de uma cuidadosa análise do Plano de Avenidas de Prestes Maia, Paula Santoro realiza uma leitura da configuração dos cinemas na cidade, apresentando importantes dados estatísticos e rico mapeamento da localização das salas. Conclui o trabalho entendendo o cinema como parte de um processo de criação de um novo cenário urbano, moderno e cosmopolita, integrante de um ideal de cidade e de vida urbanos.

Diferentemente do proposto por Anelli, em que a modernização dos cinemas é fruto de um processo cultural, Paula Santoro faz uma leitura do tema a partir da questão urbana, em que a modernização arquitetônica é consequência dos processos de urbanização e metropolização ocorridos nos anos 1940 e 1950. Se na década de 1920 um teatro era capaz de promover um eixo de urbanização, naqueles anos, os cinemas acompanhavam o crescimento urbano. Esta mudança de foco contribui sobremaneira para o entendimento da dinâmica das salas de cinema, oferecendo novos subsídios para a preservação dos cinemas da área central, principalmente no que tange aos usos.

No decorrer destas duas décadas entre os trabalhos de Inimá Simões e de Paula Santoro, existem ainda pesquisas visando ao estudo da arquitetura destes edifícios e sua preservação, a exemplo de trabalhos de conclusão de curso, tais como o inventário realizado por mim<sup>30</sup> e o estudo de restauração do Cine Art Palácio, realizado por Adriana C. Guimarães<sup>31</sup>, ambos trabalhos de conclusão de curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl.

Outros estudos históricos abordando o cinema na cidade de São Paulo merecem destaque, como as pesquisas desenvolvidas por Maria Inês Machado Borges Pinto, junto ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, abordando a cultura de massa em São Paulo;<sup>32</sup> *Crônica do Cinema Paulistano*, de

---

<sup>30</sup> OLIVEIRA, Lícia M. Alves, (2001), op. cit.

<sup>31</sup> GUIMARÃES, Adriana César. **Restauração do Cine Art Palácio**. Trabalho Final de Graduação. (89p) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

<sup>32</sup> Esta autora tem pesquisado vários temas correlatos à cultura de massa em São Paulo nas décadas de 1920 e 1930. No tocante ao cinema ver: PINTO, Maria Inez M. B. *Cinematographos: o cinema*

autoria da historiadora Maria Rita Galvão;<sup>33</sup> e *Imagens do Passado, São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*, de José Inácio de Melo Souza.<sup>34</sup>

As múltiplas facetas e o caráter complementar dos trabalhos desenvolvidos sobre os cinemas paulistanos, denotam a riqueza e relevância do tema e suas várias correlações possíveis, convergindo, ainda que de modo indireto, para o reconhecimento das salas de cinema como importantes bens culturais, de importância memorial e simbólica para a metrópole paulistana do século XX, cuja preservação é, portanto, pertinente.

### *Método de Trabalho*

A exemplo das demais pesquisas, o trabalho ora apresentado também possui caráter complementar às pesquisas já empreendidas, e pretende aprofundar um aspecto específico: a preservação do patrimônio arquitetônico formado pelas salas de cinema de São Paulo. Discute-se a pertinência de sua restauração, principalmente no que tange aos aspectos teóricos que envolvem o tema, fundamentando-se nas discussões contemporâneas acerca da preservação dos bens culturais.

Para melhor entendimento das questões que envolvem a preservação e restauração arquitetônica e de modo a entender os reais problemas enfrentados, optou-se pela eleição de cinco casos de estudo, para os quais foram analisados os projetos iniciais, as intervenções neles ocorridas e seu estado atual de conservação. A escolha dos casos de estudo deu-se em função de seu caráter arquitetônico original e seu estado físico atual. Projetadas em épocas distintas e fazendo uso de diferentes linguagens arquitetônicas,<sup>35</sup> estas salas possuem em comum a qualidade de sua composição e a importância que desfrutaram na época de sua inauguração. Cada uma das cinco salas possui uma trajetória distinta que culminou em cinco usos e estados de conservação diversos.

---

e a construção da brasilidade moderna na Belle Èpoque. *Estudos de História*. Franca: v. 4, n° 2, p.121-132, 1997.

<sup>33</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. 333p.

<sup>34</sup> SOUZA, José Inácio Melo Souza. *Imagens do Passado*. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac, 2003. 340p.

<sup>35</sup> As salas eleitas contemplam as principais linguagens arquitetônicas das salas de cinema.

O primeiro dos casos de estudo é o Cine Metro, localizado na Avenida São João, projetado em 1938 pelo arquiteto norte-americano radicado no Rio de Janeiro, Robert Prentice, um empreendimento da Metro Goldwyn Mayer, que mantinha um sistema padronizado de salas de exibição em várias cidades do mundo, sendo esta a primeira sala nesses moldes inaugurada na cidade. Depois, foram eleitas três salas modernas projetadas pelo arquiteto Rino Levi, que figuram como importantes exemplares deste programa no panorama arquitetônico internacional, e expoentes do processo de modernização arquitetônica em São Paulo, a saber: o Cine Ufa-Palace (Art Palácio), primeiro cinema filiado aos ideais da Arquitetura Moderna na cidade, localizado na Avenida São João; Cine Piratininga, inaugurado em 1943 no Brás, segundo maior circuito cinematográfico da cidade; Cine Ipiranga, inaugurado em 1943 na Avenida Ipiranga, com projeto inovador sob um hotel de 22 andares. Por fim, foi estudado o Cine Marrocos, próximo ao Teatro Municipal, na Rua Conselheiro Crispiniano, projetado em 1951 pelos engenheiros João Bernardes Ribeiro e Nelson Scuracchio, e com interiores decorados por Jacques Monet, possuía um caráter bastante peculiar, resgatando uma ambientação de “mil e uma noites” muito comum nos anos 20 e 30, mas em desuso na época de sua inauguração. Foi considerada uma das salas mais luxuosas da cidade, possuindo lugar de destaque no panorama cultural da cidade.

O entendimento da arquitetura destes edifícios, no contexto maior da produção de cinemas no período, é um meio fundamental para se discorrer sobre a importância de sua preservação, e deve, ao lado das teorias de restauro, guiar as intervenções. A partir do diagnóstico do estado atual de conservação de cada edifício foram traçadas as principais diretrizes de preservação que, embasadas em princípios teóricos, procuram demonstrar a validade de uma unidade metodológica.

A pesquisa histórica acerca das transformações espaciais sofridas no espaço dos cinemas paulistanos baseou-se principalmente na análise arquitetônica dos projetos e na iconografia das principais salas, presentes em periódicos de época e nas pesquisas anteriormente desenvolvidas. Para a fundamentação teórica de tais transformações, bem como sua contextualização no panorama arquitetônico do

período, foram estudados textos críticos e pesquisas recentes acerca da Arquitetura Moderna, da arquitetura paulista no século XX e da história da cidade de São Paulo, o que permitiu delinear o cenário urbano e social em que estes cinemas foram inaugurados.

A partir da percepção deste universo maior do conjunto arquitetônico das salas de cinema paulistanas, pode-se focalizar e detalhar a leitura dos edifícios eleitos como casos de estudo, de modo a melhor entender as peculiaridades de cada um deles. Para tanto, mais uma vez, recorreu-se ao repertório anteriormente estudado para melhor compreensão da documentação e das fontes primárias pesquisadas.

Com base no estudo histórico-arquitetônico, os cinemas foram reunidos em três conjuntos distintos, de acordo com a sua solução formal e arquitetônica, a fim de enfatizar as principais características de cada um deles no grupo que fazem parte. Assim foram criadas três divisões, a saber: cinemas filiados ao art déco, exemplificado pelo Cine Metro; cinemas vinculados à Arquitetura Moderna, grupo mais relevante no panorama paulista, reunindo os três principais remanescentes: Art Palácio, Piratininga e Ipiranga; e cinemas cuja arquitetura remete a lugares “exóticos”, explorando o potencial onírico do tema, representada pelo Cine Marrocos, o maior expoente desta vertente na cidade de São Paulo.

A análise das salas divide-se em três partes principais: *configuração inicial*, apresentando as descrições dos edifícios ao término de suas construções; *intervenções posteriores*, abarcando as transformações pelas quais passaram as obras no decorrer dos anos; *estado de conservação atual*, caracterizando a descrição das condições gerais dos edifícios hoje.

O estudo da *configuração inicial* dos edifícios baseou-se principalmente em fontes documentais e iconográficas. Para a pesquisa documental foram estudados os processos de aprovação de cada obra, contendo os respectivos projetos e documentação relativa. Esta documentação pertence à Divisão de Arquivo Municipal de Processos - Secretaria Municipal de Gestão Pública da Prefeitura Municipal de São Paulo e foi micro-filmada e impressas em cópias reprográficas, de modo a facilitar sua manipulação. Os cinemas de autoria do arquiteto Rino Levi possuem seus projetos executivos arquivados na Biblioteca FAU USP. A pesquisa iconográfica foi

principalmente realizada em periódicos de época, como a Revista da Escola Politécnica, a Revista Acrópole e a Revista Arquitetura e Urbanismo. As salas projetadas por Rino Levi possuem rico acervo fotográfico, também pertencente à Biblioteca FAU USP.<sup>36</sup>

O desenvolvimento do item *Intervenções Posteriores* também foi baseado em pesquisa documental e iconográfica, entretanto as fontes encontradas mostraram-se mais raras e menos ricas em informações. Não foram localizados projetos de reformas destas salas aprovados junto à Prefeitura do Município de São Paulo,<sup>37</sup> talvez por não contarem com mudança de uso ou aumento de área. Da mesma forma, são poucos os registros iconográficos de suas trajetórias, dificultando bastante o entendimento de algumas modificações nos espaços. A principal fonte de imagens dos cinemas paulistanos na década de 1980 é o levantamento fotográfico realizado por Inimá Simões, já que o autor teve o cuidado de fotografar os estados das salas nos anos de pesquisa. No período anterior à pesquisa de Simões e imediatamente posterior, não se obteve maiores informações. Apenas para o Cine Marrocos foi localizado um projeto de regularização dos espaços, aprovado em 1986, fornecido pela atual empresa proprietária.

Assim, as intervenções mais drásticas puderam ser percebidas a partir da comparação entre as imagens da obra em seus primeiros anos com o seu estado atual, confrontadas com algumas informações publicadas em periódicos, sobretudo em jornais, que noticiavam tais modificações.

Por fim, para a caracterização do estado atual de preservação das cinco salas foram realizadas visitas aos edifícios, registradas através de fotografias e anotações. Os Cines Metro e Marrocos puderam ser registrados com maior liberdade, contando com o apoio dos proprietários;<sup>38</sup> no entanto, nos Cines Ipiranga, Art Palácio e Piratininga, estes levantamentos foram bastante restritos, o que resultou em poucos registros fotográficos.

---

<sup>36</sup> Das três salas estudadas, projetadas pelo arquiteto Rino Levi, para o Cine Piratininga não foi encontrado nenhum registro fotográfico de época, seja na Coleção Rino Levi, seja em periódicos de arquitetura.

<sup>38</sup> Agradecemos aos responsáveis pelos edifícios, por nos deixar visitar e fotografar os espaços.

O estudo crítico das cinco obras foi também fundamentado na análise da bibliografia de história da arquitetura e na legislação vigente na época (Código de Obras Arthur Saboya de 1934). Textos de época, sobretudo os de periódicos de arquitetura, foram fundamentais para o entendimento de alguns pontos dos projetos; os artigos publicados nos jornais ajudaram a compreender a importância destas salas no cotidiano da cidade.

Para a formação de repertório teórico acerca da preservação e restauração de bens culturais, recorreu-se, a princípio, à leitura dos textos clássicos como os trabalhos de Viollet-le-Duc, John Ruskin, Gustavo Giovanonni, Alois Riegl e Cesare Brandi, que constituem as raízes do pensamento preservacionista moderno, sensibilizando o olhar para a formação de repertório mais crítico, acerca das questões atualmente colocadas pela restauração.

### *Estruturação do Trabalho*

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro deles, *Um Programa Moderno: a Arquitetura dos Cinemas na Cidade de São Paulo*, tem por objetivo apresentar um estudo acerca da dinâmica arquitetônica dos cinemas paulistanos, e a partir dele pretende-se entender os principais aspectos históricos e artísticos que justificam sua preservação e que devem nortear os trabalhos de preservação das salas. O assunto é inicialmente abordado através da apresentação do panorama dos pontos de encontro e lazer mais relevantes na cidade de São Paulo, contextualizando a chegada do cinema na cidade. A partir daí, o texto segue com a apresentação dos principais edifícios, juntamente com as transformações arquitetônicas que traziam consigo.

O segundo capítulo refere-se aos casos de estudo, e está subdividido em três itens, reunindo as salas conforme sua linguagem arquitetônica. Assim, temos *Cine Metro: uma sala cosmopolita*, abordando a trajetória do Cine Metro; *Cines Ufa Palácio, Piratininga e Ipiranga: Monumentos da Arquitetura Moderna*, refere-se aos três cinemas projetados por Rino Levi, e considerados ícones da arquitetura Moderna de cinemas; e *Um Cinema das Mil e Uma Noites: o Marrocos*, apresentando este cinema, um dos mais importantes e imponentes palácios de cinema em São Paulo.

*Restauração de Cinemas: uma idéia possível?*, terceiro e último capítulo, trata da pertinência da preservação do conjunto arquitetônico formado pelas salas de cinema paulistanas, e está dividido em duas partes: *Considerações acerca dos Princípios de Restauração de Bens Culturais*, na qual são apresentados alguns parâmetros críticos que devem guiar os trabalhos de restauração, fundamentados nas contemporâneas teorias de restauro; e *Diretrizes para a restauração das salas de cinema*, em que serão finalmente apresentados pareceres críticos com os principais problemas e sugestões para um projeto de restauração.

## *Cap. I. Um Programa Moderno: a arquitetura dos cinemas na cidade de São Paulo*

### *I.1. Lazer e diversão na metrópole do café*

Até meados do século XIX a vida social urbana na cidade de São Paulo estava estruturada principalmente nas Igrejas e manifestações religiosas como missas, encontros religiosos, procissões, festas e quermesses, fazendo das mesmas os principais pontos de encontro da cidade. São Paulo ainda guardava feições acanhadas, pouco acolhedoras para o convívio social.

A partir da segunda metade daquele século, as atividades econômicas na cidade se acentuaram, e o capital advindo da produção de café começou a gerar uma série de modificações na cidade, provocando profundas mudanças nos hábitos sociais e, conseqüentemente, nos pontos de encontro ou espaços de lazer.

A instalação da estrada de ferro dos ingleses (Santos-Jundiaí) em 1867 foi um importante anúncio das mudanças que se processariam, pois o trem facilitava a chegada de produtos importados vindos do Porto de Santos e intensificava o movimento dos ricos fazendeiros de café.

Este movimento de viajantes permitiu o crescimento do número de hotéis. Em 1857, havia apenas seis estabelecimentos deste tipo, número ampliado em poucos anos.<sup>39</sup> O crescimento e a importância deste setor pode ser observado com a inauguração em 1878 do “Grande Hotel”, na Rua Líbero Badaró, projetado pelo arquiteto alemão Puttkamer, e considerado o primeiro edifício neoclássico realmente notável na cidade, inaugurando simbolicamente a arquitetura do café em São

---

<sup>39</sup> LEMOS, Carlos. *Cozinha etc.* São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 127.

Paulo.<sup>40</sup> Os hotéis, bem como os restaurantes a eles anexos, logo se tornariam importantes locais de sociabilidade.

Os melhoramentos urbanos advindos com a Proclamação da República foram de grande importância para o surgimento de outros espaços de lazer, principalmente aqueles diretamente ligados aos espaços públicos, como o comércio, cafés, restaurantes, confeitarias, casas de chá, parques e praças e a própria rua, além de outros já conhecidos como os teatros e posteriormente os cinemas.<sup>41</sup>

O bonde, já presente desde 1872, teve seu número de linhas ampliado e, em 1901 passou a ser elétrico. Os automóveis começaram a circular na cidade na primeira década, como transporte alternativo ao bonde. A iluminação pública se processou de forma mais lenta, se intensificando com a chegada da *Light* em 1900.

Quanto ao saneamento urbano, a Companhia Cantareira foi encampada e teve sua capacidade triplicada; também foi construída a Caixa da Avenida, na Rua Treze de Maio, para atender a região da Avenida Paulista e adjacências. A coleta de esgoto também se ampliou e foi organizado o sistema domiciliar de coleta de lixo através de carroções. Os serviços de comunicação também foram ampliados: telefone e serviços de correios e telégrafos, instalados a priori na Rua do Tesouro.<sup>42</sup>

Um outro fator de suma importância para as mudanças que vinham se processando em São Paulo foi o grande crescimento populacional em poucos anos. Em 1890 a cidade possuía 65 000 habitantes, número que dobrou em três anos; em 1915 a população estava em torno de 500 000 habitantes e em 1930, 900 000.<sup>43</sup> Tamanha explosão demográfica teve uma grande influência nos processos de expansão urbana, e mesmo na nova imagem que a cidade vinha assumindo.

As mudanças que se processaram na cidade no final do século XIX e início do século XX foram responsáveis por novos hábitos sociais e, conseqüentemente, pela criação dos novos pontos de encontro na cidade. São Paulo vinha criando feições européias e uma nova sociabilidade também era importada, como apontado por Heloisa Barbuy:

---

<sup>40</sup> LEMOS, Carlos, op. cit., p. 127.

<sup>41</sup> OLIVEIRA, Licia M. A., op cit, (1999).

<sup>42</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo: Vila, Cidade e Metrópole**. São Paulo, 2004. p. 145.

<sup>43</sup> Idem, p. 141.

O cosmopolitismo de São Paulo só se apresentaria realmente visível, isto é, dominante na arquitetura e no urbanismo, no limiar do século XX. [...] A cidade tinha terreno preparado para a absorção das novidades. Sempre sintonizada com a cultura européia, a elite lia e vivia sob influência estrangeira, desde as primeiras letras até a educação superior, geralmente entremeadas ou seguidas de longos meses no Velho Continente.<sup>44</sup>

A cidade resultante da expansão e das reformas urbanas era bastante hierarquizada, com espaços bem delimitados, o que refletiu em marcada distinção social nos pontos de encontro:

O novo urbanismo se caracterizou pela modernização da infra-estrutura e dos serviços, pela europeização da aparência de alguns bairros e a completa reconstrução do novo centro. [...] o urbanismo republicano estabeleceu diferenças sociais nos espaços urbanos, mais nítidas do que os que haviam existido no Império escravista.<sup>45</sup>

Embora os hábitos surgidos fossem muito parecidos, quando não os mesmos, cada grupo social freqüentava certos lugares nos bairros da camada social a que pertenciam. Os pontos de encontro do Centro eram mais freqüentados pela elite, salvo algumas exceções.

Desta forma, a arquitetura dos espaços de encontro variava bastante conforme o bairro em que se situavam, sendo muito mais elaborada no centro, onde estava a arquitetura oficial da elite, e menos sofisticada nos bairros mais populares. Neste último caso destaca-se o Brás que, embora fosse um bairro popular, funcionava como um segundo centro de lazer na cidade, voltado às camadas menos favorecidas, mas com uma arquitetura intermediária entre a produzida na área central e as dos bairros populares.

As Igrejas e festas religiosas foram os mais importantes pontos de encontro até quase o final do século XIX, das quais as mais importantes estavam na região central. Muitas destas manifestações permaneceram ainda ativas durante as primeiras

---

<sup>44</sup> BARBUY, Heloisa. **A Cidade-Exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo. 1860-1914** (Estudo de História Urbana e Cultura Material). 298p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. p. 117.

<sup>45</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart, op. cit., p. 142.

décadas do século XX, quando surgiram novas formas de lazer ou até serem fatalmente sucumbidas pela metrópole.

As festas e procissões atraíam pessoas de todos os bairros e todas as classes sociais, e geralmente eram realizadas em datas importantes no calendário religioso ou em prol de alguma obra das Igrejas.

Havia a Festa do Divino, na qual as bandeiras do Divino Espírito Santo eram conduzidas pelas ruas da cidade; a Igreja da Santa Cruz do Pocinho ficava na Rua Vieira de Carvalho e sua festa atraía verdadeira multidão para a Praça da República e Largo do Arouche.<sup>46</sup> Na Semana Santa acontecia a procissão do Senhor Morto e a do Encontro, esta última partindo de duas paróquias e se unindo nas ruas do Triângulo.

Embora estas fossem comemorações religiosas e, portanto, que agregavam toda a população, segundo Jorge Americano havia uma hierarquia a seguir: primeiro os padres e auxiliares logo seguidos pelas Irmandades, estas sim separadas por camadas sociais; os andores só eram carregados por homens importantes. Depois vinham os anjinhos, as virgens de branco, a banda de música, os soldados - na transversal controlando a multidão - os pagadores de promessas, e por fim os mendigos e os aleijados.<sup>47</sup>

Para Zuleika Alvim, a história do comércio em São Paulo se confunde com a história da agricultura e da indústria. Desde o século XIX até os primeiros anos do século XX, o comércio era praticamente um subproduto das atividades dos grupos estrangeiros que exportavam o café. A partir de 1875 muitas empresas européias e americanas, atraídas pelos grandes lucros, se instalaram no Brasil. Eram exportadoras de café e também poderiam funcionar como importadoras. Com o crescimento da cidade e do mercado consumidor, se multiplicaram as casas importadoras e a distribuição ou comercialização dos bens foi apenas uma consequência.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> BRUNO, Ernani da Silva. **Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo** - Metrópole do Café (1872-1918). São Paulo: Livraria José Olympio, 1954.

<sup>47</sup> AMERICANO, Jorge. **São Paulo Naquele Tempo: 1895-1915**. São Paulo: Saraiva, p. 326-327.

<sup>48</sup> ALVIM, Zuleika. **Mappim 70 Anos**. São Paulo, Editora Ex Libris, 1985. p. 31.

Muitas destas casas de comércio se tornaram importantes pontos de encontro e símbolos de cosmopolitismo, já que representavam um elo com as grandes cidades do mundo, como Paris e Londres.

Na área do Triângulo, entre a Sé, São Bento e São Francisco, estavam localizadas as mais importantes casas de comércio, em geral com nomes das grandes lojas européias ou remetendo diretamente aos grandes centros: *Au Louvre*, *Au Printemps*, *Pygmalion*, *Au Paradis dès Enfants*, *Mappim Stores* - na Rua XV de Novembro; *Casa Garraux* - *Au Bon Diable*, *Á la Ville de Paris*, *Au Bon Marche*, *Casa Alemã* - localizadas na Rua Direita - *À la Belle Jardinière*, *Au Palais Royal*, *Loja do Japão* - na Rua São Bento.<sup>49</sup>



Fig. 1 - Aspecto da Rua XV de Novembro em 1908.

A maior parte destes comerciantes eram estrangeiros, sobretudo alemães, franceses e portugueses e se dedicavam à venda de toda sorte de produtos: moda, cristais, jóias, móveis, objetos de decoração, livros e revistas etc.

Quanto a sua arquitetura, a princípio estas lojas ocupavam os antigos casarões de taipa, que aos poucos foram sendo reformados - primeiramente as fachadas - para ganhar feições mais atuais e até serem finalmente demolidas, dando lugar a novas construções em estilo eclético, com novos materiais e técnicas construtivas - alvenaria de tijolos, ferro e vidro - muito mais condizente com a nova imagem da cidade e com o comércio a varejo. Foram ganhando vitrines e novo mobiliário dentro

---

<sup>49</sup> BARBUY, Heloisa. op. cit, p. 205.

dos estilos em voga, de modo a criar uma atmosfera mais sofisticada e estimulante ao consumo.<sup>50</sup>

O comércio mais popular se localizava nos bairros e na Rua 25 de Março, com casas menos sofisticadas, até por estarem fora do perímetro de abrangência das reformas e embelezamentos urbanos, regularmente empreendidos na cidade nas primeiras décadas do século XX.

Algumas das grandes lojas tiveram sua origem no comércio popular e foram mudando o seu perfil como, por exemplo, a Casa Alemã, nascida na Ladeira João Alfredo (atual General Carneiro), mas que cresceu e se tornou uma das mais luxuosas de São Paulo.<sup>51</sup>

O Mappin Stores teve sua primeira loja localizada na Rua XV de Novembro. O segundo endereço da loja estava na Rua São Bento, em um edifício construído em 1911 para abrigar a nova sede do Hotel Sportsman, ocupando parte do térreo. Tal prédio era também conhecido como “segunda casa do barão de Iguape”, já que fora construído onde antes existia o solar do barão. Em 1918, o Sportsman se mudou novamente, e o seu antigo prédio foi totalmente ocupado pelo Mappin. Na década de 1920, com a abertura da praça do Patriarca o edifício passou a gozar de uma posição privilegiada, abrindo-se para o Parque do Anhangabaú. Deste último endereço, a loja mudou-se para a Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Teatro Municipal, em edifício maior e “mais moderno”, projetado pelo arquiteto Elisiário Bahiana.<sup>52</sup>

O chá da tarde era um programa muito apreciado pelas classes mais elevadas. Nos primeiros anos do século XX, era comum que as senhoras da sociedade recebessem em suas casas para o chá, mas com a ascensão dos hábitos sociais cosmopolitas, tornou-se comum freqüentar as confeitarias e casas de chá, principalmente após as compras no comércio elegante do Triângulo, ou das sessões de cinema ou teatro.

Desde a primeira sede na Rua XV de Novembro o Mappin Stores já contava com um pequeno salão, o qual foi ampliado e aperfeiçoado no novo endereço, na Rua

---

<sup>50</sup> BARBUY, Heloisa. op. cit, p. 205.

<sup>51</sup> Idem, p. 249.

<sup>52</sup> Idem, p. 132-133.

São Bento, onde passou também a oferecer almoço. Segundo Zuleika Alvim, o salão era ponto obrigatório da elite paulistana: fazendeiros de café, políticos, banqueiros e personalidades. Logo na entrada do salão havia uma chapelaria num jardim de inverno. Ricamente decorado, havia sempre música ao vivo e constantemente eram realizados desfiles de moda, o primeiro deles acontecendo em 1927.<sup>53</sup>

Existia ainda o salão de chá da Casa Alemã, na Rua Direita, mas menos requintado e menos freqüentado pela elite, a Seleta e a Vienense, no Centro Novo e de funcionamento predominantemente noturno, principalmente após o teatro.

O Bar Viadutos e a Confeitaria Castelões eram muito procuradas pelas famílias das classes mais altas, enquanto que as leiterias, como a Aviação e Campo Belo, eram preferidas pela classe média.

Os cafés, bares e casas de chopp eram lugares exclusivamente masculinos, sendo que os bares dos hotéis eram principalmente procurados pelos homens importantes.

Alguns dos melhoramentos urbanos empreendidos nos primeiros anos do século XX objetivavam o embelezamento da cidade, dando-lhe um aspecto mais europeu. Neste sentido, diversos parques e praças da cidade receberam melhorias de modo a beneficiar o passeio público e a diversão. Estes lugares atraíam grande número de pessoas de várias camadas sociais – as classes mais abonadas durante a semana e as mais populares nos finais de semana – que ali faziam piqueniques, ouviam concertos, passeavam e se encontravam.

O Horto Florestal havia sido criado em 1798, mas foi aberto ao público apenas em 1825, quando lhe foi atribuída a função de recreação, passando a se chamar Jardim da Luz. Durante a gestão de João Teodoro (1872-1875) o lugar ganhou uma série de benfeitorias, como estátuas, novas alamedas, uma torre observatório – conhecida como “canudo do Dr. Teodoro” – e a instalação de um bar café.<sup>54</sup>

Segundo Jorge Americano, aos domingos havia no coreto – projetado por Maximillian Hell - os concertos da Banda da Força Pública, que atraíam pessoas de

---

<sup>53</sup> ALVIM, Zuleika, op. cit. p. 115-116.

<sup>54</sup> KLIASS, Rosa Grena. **Parques Urbanos em São Paulo**. São Paulo: Pini, 1993. p. 75.

todas as classes sociais, mas conforme os mais abastados iam chegando para as apresentações, os operários iam se levantando e cedendo-lhes o lugar.<sup>55</sup>



Fig. 2 - Parque da Luz em 1907  
Fonte: O Estado de São Paulo.

Zélia Gattai, em *Anarquistas Graças a Deus*, conta dos passeios ao Jardim da Luz, em substituição ao Parque Antártica:

Magro consolo, ela nos levava no Jardim da Luz, menos divertido, porém mais econômico. Pra dizer a verdade, pouca coisa havia a fazer neste bendito Jardim da Luz: correr atrás dos bichinhos soltos no parque - qual a graça? - comer lanche trazido de casa numa cesta, laranjada ou limonada acondicionada em garrafas, também trazidas de casa. Para que nossos pais tivessem lembranças do crescimento dos filhos, de vez em quando tirávamos retrato num dos lambe-lambes estacionados em frente a uma gruta - de alvenaria - no meio do Jardim.<sup>56</sup>

A Praça da República foi inaugurada em 1889, no local do antigo Campo dos Curros, entre as chácaras do Chá e do Arouche. Em 1894 passou a abrigar a Escola Normal, e o Jardim da Infância, ambos projetados pelo arquiteto Ramos de Azevedo. No entanto, melhorias e um novo jardim só foram entregues em 1905. Era principalmente freqüentada pelas famílias das classes médias e altas, residentes nos bairros ali próximos. Na década de 1920 o entorno da Praça passou a abrigar lugares de recreação e lazer, como cine-teatros, teatros, um rinque de patinação, cafés etc.

---

<sup>55</sup> AMERICANO, Jorge, op. cit. p. 218.

<sup>56</sup> GATTAI, Zélia. *Anarquistas Graças a Deus*. São Paulo: Record, 1985, p. 38-39.

Numa área central da Avenida Paulista foi reservado um espaço para o Parque da Avenida, projetado pelo arquiteto-paisagista francês Paul Villon, fazendo com que o mesmo ficasse conhecido como Parque Villon. Em 1916 foi inaugurado um pavilhão com belvedere, projetado pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo, no terreno em frente ao parque. Pouco tempo depois, em 1918, foi construída uma galeria, de autoria do arquiteto inglês Barry Parker que estava em São Paulo a serviço da Companhia City. O lugar passou a ser conhecido como Trianon, como alusão ao palácio francês.



Fig. 3 - Parque Trianon em 1919.  
Fonte: O Estado de São Paulo.

O parque era bastante freqüentado pelas camadas mais altas durante os dias da semana e nos finais de semana pelas camadas mais populares. O pavilhão do Trianon costumava abrigar os principais bailes e festas da cidade, como a formatura da Escola Normal sendo, portanto, muito freqüentado pelas famílias mais abastadas. O mesmo local abrigava ainda as aulas de dança da Mm. Poças Leitão, voltadas aos jovens das famílias mais elegantes.<sup>57</sup>

De um modo geral, o parque foi um importante referencial para as várias práticas sociais que aconteciam na Avenida Paulista, como os cursos – de carnaval e de automóveis – desfiles cívicos, festas, footing etc, como informa Nestor Goulart:

A área desempenhou, durante 20 anos, um papel social da maior importância na cidade de São Paulo. Foi ponto de reuniões, junto à

---

<sup>57</sup> GATTAL, Zélia, op. cit., p. 182.

principal articulação entre os bairros de alta renda, a Avenida Paulista. Era ponto de encontro para todas as formas de atividade social.<sup>58</sup>

As melhorias urbanas permitiam que as pessoas fossem mais às ruas. O *footing* era muito praticado pelas famílias de todas as classes sociais, sempre nos bairros onde residiam, e também surgiram novas festividades nas ruas, como desfiles de carnaval, festas cívicas etc.<sup>59</sup> Um guia de 1924 assim descrevia o movimento nas ruas centrais de São Paulo:

Triângulo: o trajeto das ruas XV de Novembro, São Bento e Direita, é o verdadeiro centro comercial da cidade. Ai se encontram os maiores prédios, os principais estabelecimentos: bancos, casas de câmbio, de modas, vendas a varejo, confeitarias, cafés, restaurantes, escritórios etc. Durante o dia, regorjita. A Direita é a rua da elegância. As casas de moda ai situadas, atraem a atenção da elite feminina, que empresta à rua um ar encantador, principalmente aos sábados, em que o *footing* é obrigatório.<sup>60</sup>

O teatro constituiu um dos mais importantes pontos de encontro e entretenimento na cidade, abrangendo grande parcela da população, variando conforme o bairro em que estavam localizados.

As salas centrais eram principalmente procuradas pelas classes mais elevadas, mas também visitadas pelas camadas mais populares, que muitas vezes assistiam aos espetáculos como claque. Havia uma hierarquização dos espaços dentro do teatro, pois as famílias mais ricas costumavam alugar camarotes ou frisas, enquanto que a platéia era ocupada, sobretudo, por homens ou no máximo pelas mulheres menos abastadas, desde que devidamente acompanhadas, já que não era de bom tom uma mulher sentar-se nestes lugares.

Alguns dos principais teatros da região central foram: O Teatro São José – que manteve seu primeiro endereço no Largo do Teatro (atual Praça João Mendes) até ser incendiado em 1898, quando foi reconstruído no final do Viaduto do Chá, onde funcionou entre 1910 e 1915; o Politheama, na Ladeira São João; o Teatro Municipal,

---

<sup>58</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo e Outras Cidades**. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 168.

<sup>59</sup> OLIVEIRA, Licia M. A. (1999), *op. cit.*, s/p.

<sup>60</sup> SILVA, Jacintho. **Guia Ilustrado do Viajante**. São Paulo: Monteiro Lobato, 1924.

inaugurado em 1911, com projeto do italiano Cláudio Rossi;<sup>61</sup> o Teatro São Paulo, de 1914, projetado por Alexandre Albuquerque; o Teatro Santana, de 1921, localizado na Rua 24 de maio e projetado pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo.<sup>62</sup>

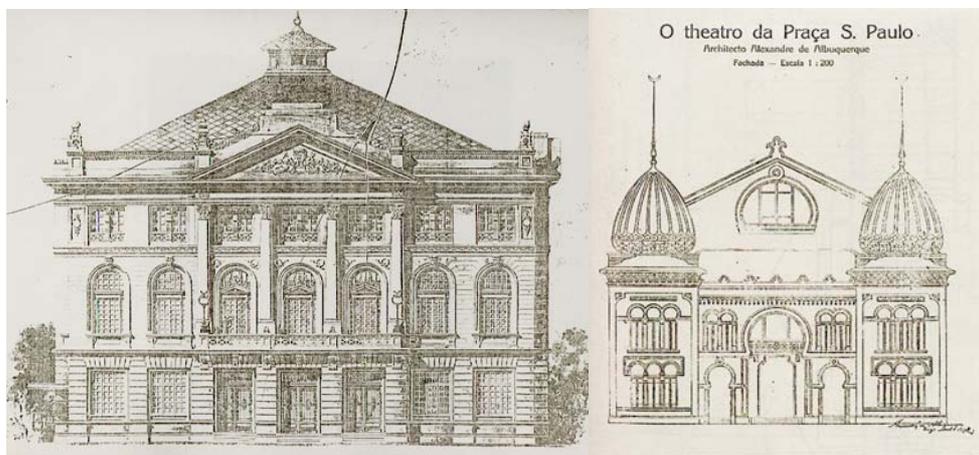


Fig. 4 - Teatro Santana (Ramos de Azevedo) e Teatro São Paulo (Alexandre Albuquerque).  
Fonte: DPH. Apud: KÜHL, Beatriz M. (1987)

No Brás, onde se localizava grande número de teatros e sociedades culturais e artísticas, o público era principalmente composto por populares, estudantes e intelectuais. Os principais teatros deste bairro eram o Colombo projetado pelo arquiteto Arthur Fried e inaugurado em 1908; o Brás Politheama, de 1917; o Teatro Olympia, de 1920; o Teatro Oberdan inaugurado em 1927 e projetado por A. Marchesini.<sup>63</sup>

Muitos destes teatros, tanto no Brás quanto Centro, no início da década de 1910, passaram a diversificar seus espetáculos e a realizar apresentações cinematográficas, passando a ser conhecidos como cine teatros, primeiros locais a fixarem as apresentações cinematográficas.

O estudo deste novo programa constitui capítulo importante na história dos pontos de encontro de São Paulo e na estruturação, talvez, da mais popular forma de lazer da cidade, que perdurou até meados dos anos 50, com o advento de outras formas de entretenimento.

<sup>61</sup> LEMOS, Carlos. **Alvenaria Burguesa**. São Paulo: Nobel, 1989. p. 113-114.

<sup>62</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. **Contribuição para o Estudo da Evolução da Edificação Teatral na Cidade de São Paulo**. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

<sup>63</sup> Idem.

## I.2. E Surge o Cinema...

*“O cinema é novo, é uma criancinha do século e precisa agradar gerações novas, gerações de crianças do século: gente que prefere o futebol, o automobilismo, a aviação à complicadas intrigas de salão com bigodes torcidos sob abat-jours, biombos, camaradas que escondem coisas inconfessáveis, duelles de cartola e fiacre e outras bobagens doentias, velhas, cansadas, nada pueris... Esporte, saúde: estes os verdadeiros segredos das coisas que agradam o século”.*

*Guilherme de Almeida, O Estado de São Paulo, 9 de agosto de 1927.*

As primeiras projeções cinematográficas eram realizadas em parques de diversões, feiras, cafés, bares, salões, teatros de variedades etc. Os aparelhos eram móveis e se deslocavam de lugar em lugar. As sessões eram, portanto, exibidas sem a necessidade de um espaço fixo, sendo por isso conhecidos por *movie*, termo que designava o hábito de ir ao cinema para os norte-americanos.<sup>64</sup>

Em São Paulo, a primeira apresentação cinematográfica foi realizada no Teatro Apolo, na Rua Boa Vista, em 9 de janeiro de 1898.<sup>65</sup> Durante os primeiros anos do século XX outras sessões foram realizadas em vários teatros e salões. Como os aparelhos “cinematographos” pertenciam a ambulantes, as projeções eram realizadas em curtas temporadas nestes lugares.

As exibições aconteciam de forma bastante improvisada, com a simples adaptação do local com uma tela, na verdade um lençol molhado, com algumas cadeiras dispostas na frente dela. Os teatros de variedades ofereciam melhores condições para as apresentações, sendo muito freqüente contarem com tais eventos.

As projeções eram realizadas em *back projection*, isto é, com o projetor atrás da tela, e a imagem era vista frontalmente pelos espectadores. No intervalo de troca das bobinas de filmes, a tela era novamente molhada para ganhar maior transparência, melhorando a qualidade da projeção. É comum a idéia de que as telas seriam molhadas para se evitar incêndios provocados pelo aquecimento da tela, mas estes

---

<sup>64</sup> COSTA, Renato da Gama Rosa, op. cit., p. 14.

<sup>65</sup> ARAÚJO, Vicente P. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 27. 41

acidentes ocorriam porque as películas eram à base de nitrato de celulose, material altamente inflamável e que só foi substituído no final da década de 1940.<sup>66</sup>

As memórias de Jorge Americano permitem imaginar como eram estas primeiras apresentações:

Lá dentro a sala retangular com cadeiras austríacas. Molhavam o pano com esguicho de jardim e começava: um trem passando a ponte, um batalhão, uma procissão, tudo tremendo, tremendo e rompendo-se a fita a todo momento. Havia cabeças fotografadas mais perto, que tomava a tela toda. Cabeças de assistentes retardatários passavam pela frente e interceptavam a projeção, fazendo sombra.<sup>67</sup>

A primeira sala paulista a manter uma programação regular do cinematographo foi o Cine Bijou em 1907,<sup>68</sup> uma adaptação do Salão de Variedades Bijou, de propriedade de Francisco Serrador, empresário pioneiro do setor cinematográfico na cidade. Não tardou para que surgissem outras salas, visto o sucesso da invenção.



Fig. 5. Cine Bijou Theatre, inaugurado em 1907 na Avenida São João.  
Fonte: DPH/ PMSP

As instalações destas casas não eram muito confortáveis e não atraíam as camadas sociais mais elevadas. As projeções caracterizavam-se como diversão

---

<sup>66</sup> DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A Sala de Cinema: Critérios para uma Sala de Exibição Moderna.** Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000. p. 31.

<sup>67</sup> AMERICANO, Jorge, op. cit., p. 255.

<sup>68</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 15.

bastante popular, pouco adequadas à elite culta acostumada aos espetáculos teatrais. Maria Rita Galvão informa sobre estes primeiros cinemas:

Ao que tudo indica, o cinema nestes primeiros tempos era sobretudo uma diversão de crianças e pessoas mais humildes. Passado o primeiro entusiasmo que toda novidade provoca, as classes mais abastadas rarearam nos cinemas. A 'diversão ao alcance de todas as bolsas', como anunciavam os jornais da época, era por isso mesmo muito pouco seleta para o gosto burguês. A modéstia de suas instalações não concorria para melhorar a situação. Do Bijou-Theatre, por exemplo, um dos melhores cinemas da época, dizia-se que o vermelho do veludo que recobria as poltronas desbotava sobre a roupa dos espectadores. Mal-cheirosos e ninhos de pulgas eram expressões correntes com que as pessoas qualificavam os cinemas.<sup>69</sup>

O início do século XX foi um período de crise para as companhias teatrais paulistanas, pois além da dura concorrência com as companhias cariocas e estrangeiras, o cinematographo vinha conquistando o público.<sup>70</sup> Para superar esta crise, algumas salas começaram a diversificar suas programações, adotando cinematographos. Os teatros menores foram os primeiros a se adequarem ao novo programa, mas não tardou para que as salas maiores aderissem à moda, surgindo então os primeiros cine-teatros.

Nestes espaços, poucas adaptações eram realizadas, a não ser a tela. As projeções eram consideradas um espetáculo muito próximo ao teatro e as instalações teatrais eram consideradas as ideais para as apresentações; até mesmo as proporções do palco de ópera eram escolhidas como as mais adequadas ao campo visual das câmaras de filmagens.<sup>71</sup>

A solução mais comumente empregada nos teatros de São Paulo era a planta em forma de ferradura, com palco italiano - com fosso frontal para orquestra - e auditório dividido em platéia, um ou mais balcões, frisas e camarotes. Naquele início de século XX eram freqüentes os estilos ecléticos classicizantes, com grande carga ornamental, tanto interna, como externamente.

---

<sup>69</sup> GALVÃO, Maria Rita, op. cit., p. 24.

<sup>70</sup> KHÜL, Beatriz Mugayar (1987), op. cit. s/p.

<sup>71</sup> DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis, op. cit., p. 31.

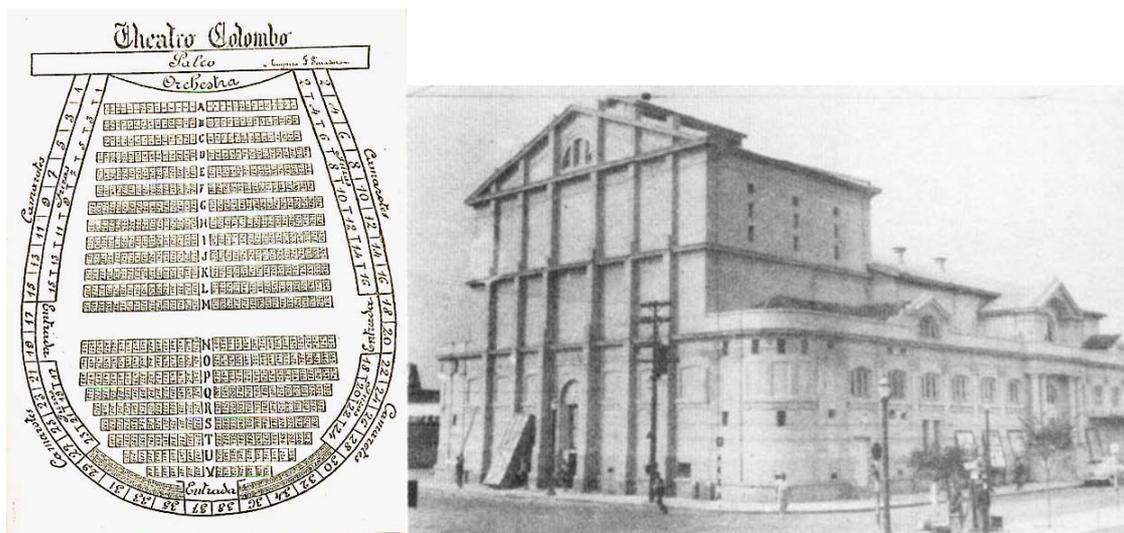


Fig. 6 - Cine Teatro Colombo. Planta em forma de ferradura, muito comum nos primeiros cine-teatros.  
Fonte: DPH/ PMSP.

Muitas destas casas teatrais haviam sido construídas no começo do século XX em alvenaria de tijolos, mas muitos dos materiais e elementos decorativos eram importados, já que praticamente não existia fabricação destes componentes no Brasil.

Os primeiros cine-teatros de São Paulo estavam principalmente localizados no centro da cidade e no Brás, maior pólo de lazer popular da cidade. Os principais cine-teatros na área central foram: o Cine Teatro Santana (1907); o Cine Bijou Palace (1907); Cine Teatro São Paulo, projetado por Alexandre Albuquerque por volta de 1914, e demolido em 1967 para a abertura da Radial Leste; Cine Teatro Central, inaugurado em 1916 no mesmo lugar do antigo Teatro Politheama, incendiado dois anos antes; Cine Teatro Avenida, de 1919; Colyseu Paulista etc. No Brás, estavam o Cine Teatro Colombo, construído em 1908 com projeto do arquiteto Arthur Fried, no lugar do antigo Mercado do Brás, no Largo da Concórdia, e demolido em 1966; o Brás Politheama, inaugurado em 1917; o Cine Teatro Olympia (1920) entre outros.<sup>72</sup>

A partir da percepção do espaço nos cine-teatros é que foram dados os primeiros passos em busca de uma tipologia própria. Se antes as projeções eram realizadas em qualquer lugar, em condições precárias e atraindo as camadas mais populares, quando passou a ser realizada em pequenos teatros, a diversão despertou o interesse de um outro público e, finalmente, ao chegar aos teatros mais luxuosos, atraiu as camadas mais abastadas, firmando-se o hábito de ir ao cinema.

<sup>72</sup> Para maiores informações sobre estas salas, ver o inventário apresentado em OLIVEIRA, Licia M. Alves (2001), op. cit.

Flávia Cesarino Costa aponta um processo de domesticação do espaço dos cinemas, de modo a torná-lo possível de ser freqüentado pelas elites:

Há um esforço de grande domesticação destes espaços selvagens dos cinemas, para afastar os temores da gente refinada: diminuição da escuridão absoluta das salas de projeção, presença do lanterninha, eventual presença de um comentador em alguns casos, manutenção de ambientes limpos, arejados, etc. Assim, junto com a estabilização da indústria do cinema inicia-se a criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno burguês.<sup>73</sup>

Entende-se que não se tratava apenas de civilizar um espaço, mas sim de adequar o espetáculo a um local civilizado, com um código social já conhecido.<sup>74</sup> As características arquitetônicas dos teatros eram mantidas, salvo algumas adaptações, e o espetáculo se desenvolvia de forma semelhante, com o mesmo decoro.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) houve uma estagnação na abertura de novos cine-teatros, ao mesmo tempo em que a freqüência nas salas já existentes diminuiu. Com a Guerra, a produção cinematográfica norte-americana e européia caiu drasticamente, repercutindo no mercado exibidor.

O conflito também havia paralisado a construção civil em São Paulo, já que a maior parte dos materiais de construção era importada. Esta paralisação teve um importante reflexo na arquitetura, pois provocou, na década seguinte, um certo esquecimento dos estilos ecléticos, gerando mudanças nos processos de projeto e de construção.<sup>75</sup>

O crescimento da indústria cinematográfica, com número crescente de filmes produzidos, consolidou ainda mais o hábito de ir ao cinema, permitindo aos exibidores maiores investimentos nos espaços das salas. O entendimento do cinema como um outro campo da arte, implicou também na concepção de um novo programa arquitetônico, autônomo ao teatro, com outras necessidades e outros

---

<sup>73</sup> COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995. p. 33. *Apud* de COSTA, Renato da Gama Rosa. , op. cit., p.11.

<sup>74</sup> Não nos demoremos neste aspecto, visto fugir ao escopo da pesquisa. Para maiores informações a respeito, procurar em COSTA, Flávia Cesarino, op. cit.

<sup>75</sup> LEMOS, Carlos A. C. (1989), op. cit., p. 165.

condicionantes. Surgem, então, na década de 1920 as primeiras salas projetadas para funcionar como cinemas.

Em São Paulo, estas transformações se processaram de forma um pouco lenta nos primeiros anos e ainda era comum a adaptação de teatros, muitos deles recém inaugurados, como o Santa Helena na Praça da Sé, inaugurado em 1925, e o Cine Teatro Oberdan inaugurado em 1927 no Brás, rapidamente adaptados para funcionarem como cinemas. Este era um momento de transição entre estes programas, pois, embora o cinema estivesse se tornando um espetáculo cada vez mais popular, atraindo mais pessoas, o teatro era um tipo de espetáculo também muito presente no cotidiano da população.

Os progressos nas técnicas de produção cinematográfica provocaram uma série de mudanças espaciais. A criação do longa metragem, ainda na segunda metade da década de 1910, não só tornou os filmes mais atrativos, aumentando o público, como também exigiu que condições de conforto, sobretudo de visibilidade, fossem melhor consideradas, já que o espetáculo era eminentemente visual.

Os avanços nos equipamentos de projeção levaram ao surgimento da cabine de projeção, no final dos anos 1910, localizada no fundo da sala ou em um dos balcões. Com a cabine, o ruído do projetor foi isolado, eliminou-se a *back projection*, que provocava ofuscamento nos espectadores e passaram a ser utilizados dois projetores, eliminando-se os intervalos para as trocas de fitas.<sup>76</sup>

O primeiro cinema planejado em São Paulo e, portanto, a contar com cabine de projeção foi o Cine República. Inaugurado em 1921 como a maior e mais luxuosa sala de projeção do Brasil, foi um marco para a arquitetura dos cinemas na cidade, impulsionando a qualidade nas demais salas e logo se firmando como um dos mais importantes pontos de encontro da cidade:

O novo cinema teve uma acolhida sensacional em São Paulo; surgiu como o melhor e mais moderno e mais luxuoso cinema do Brasil, e imediatamente se transformou no ponto de encontro da 'fine fleur' da sociedade paulistana.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. op. cit., p. 35

<sup>77</sup> O Estado de São Paulo, 29 de dezembro de 1921, apud ANELLI, Renato, op. cit. p. 40.

Apesar de seu caráter inovador, o República ainda mantinha muitos traços herdados da arquitetura dos teatros, como as divisões do auditório em platéia, balcões, frisas e camarotes, os mesmos princípios estilísticos, além de preços variando conforme o lugar.

Não tardou para que o República ganhasse concorrentes à sua altura, como o Santa Helena, inaugurado em 1925 e em 1926 o Cine Odeon, na Rua da Consolação.

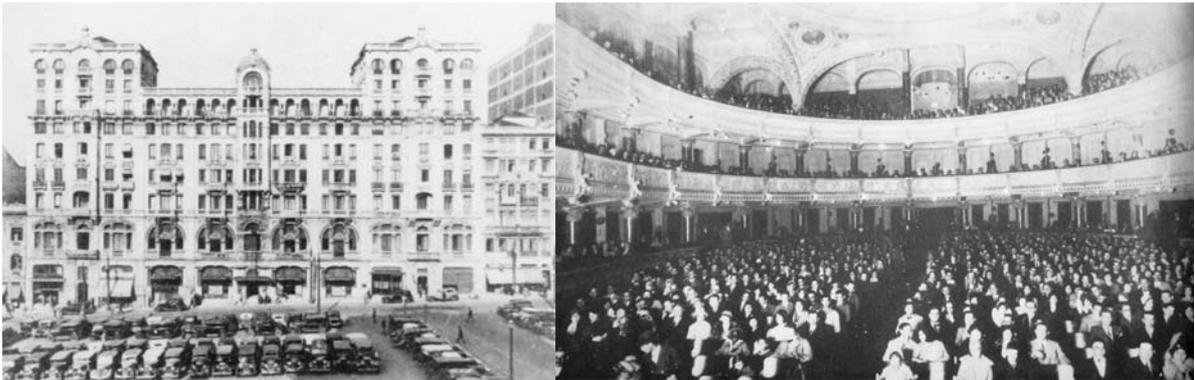


Fig. 7 e 8 - Cine Santa Helena, na Praça da Sé. Fachada e aspecto da sala de projeção. Notar ainda a presença da planta em forma de ferradura.

Fonte: Arquivo Máximo Barro.

### *Os palácios do cinema*

A definição do cinema como um programa arquitetônico desvinculado do teatro e a consolidação da indústria cinematográfica como responsável por girar grandes capitais permitiram que maiores investimentos fossem realizados nos espaços das salas. O cinema tornou-se um programa bastante rentável e, como tal, deveria atrair maior número de clientes. Neste sentido, dois importantes fatores contribuíam para o sucesso das salas: a publicidade e a arquitetura.<sup>78</sup>

A arquitetura, que nos primeiros anos do cinema atraiu as camadas sociais mais elevadas ao cinema, tornando-o um programa familiar, foi também responsável por cativar o público, tornando-se um importante requisito na escolha das salas.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> HALNON, Mary. *Some Enchanted Evenings: American Pictures Palaces*. Disponível em <<http://xroads.virginia.edu/~CAP/PALACE/home.html>> Acesso em: 20/set/2004.

<sup>79</sup> Segundo alguns depoimentos, não se ia assistir apenas ao filme, ia-se ao Metro, ao Marrocos, ao Bandeirantes ver o filme que estivesse em cartaz. ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Cinema em São Paulo: Hábitos e Representações do Público**: (anos 40/50 e 90). 244p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

O empresário S. L. Rothafel, o Roxy, proprietário de importante rede de cinemas nos Estados Unidos, entendia que a arquitetura tinha relação direta com o sucesso comercial da sala e que, portanto, deveria atrair o público e integrá-lo ao espetáculo, de modo a tornar a ida ao cinema muito mais que assistir a um filme:

Eu entendo por bom entretenimento muito mais que o termo usualmente diz. Eu prefiro usar o termo entretenimento do mesmo modo que se usa na relação anfitrião e convidado. Cinema na minha opinião é um lugar e não só o palco ou a tela, mas a bilheteria, o lobby, a foyer, salas de espera e o auditório propriamente dito. Uma vez ultrapassadas as portas do cinema o público que comprou o ingresso passa a ser o convidado do gerente, e este será responsável por entretê-lo enquanto ele estiver ali.<sup>80</sup>

Estas idéias eram compartilhadas por muitos empresários do setor e têm como conseqüência direta a criação dos chamados “Palácios do Cinema”, isto é, de grandes cinemas, construídos com luxo e requinte, nos quais a arquitetura se mostrava como parte integrante do espetáculo. Nestes Palácios, não era o filme em cartaz o maior evento, mas todo o conjunto de atrativos do lugar.

Também os anúncios publicitários afirmavam este conceito, enfatizando ainda a transformação do cotidiano do público, enquanto este estivesse no cinema.<sup>81</sup> O anúncio de inauguração do Cine Fox em São Francisco (EUA) prometia:

Nenhum palácio de príncipe ou princesa, nenhuma mansão de um milionário poderia oferecer o mesmo prazer, deslumbramento e descontração para aqueles que procuram esquecer do dia-a-dia do trabalho, que o Arcady, onde estão os delicados sonhos de juventude. O castelo dos sonhos da Fox, dedicado ao entretenimento de toda a Califórnia, é a sinfonia utópica da beleza, sintonizada com a cultura e prático. Nenhum rei... nenhuma rainha... já teve tal luxo, tanta variedade de danças, canções e prazer tão completo. O poder deste manto nós damos para você... para o seu entretenimento. Você é o monarca enquanto o filme é exibido.<sup>82</sup>

O luxo e a beleza a que o anúncio se referia era proporcionado principalmente pela arquitetura das salas, que visava à criação de um ambiente de sonhos, cenográfico, repleto de referências aos temas dos filmes, promovendo muitas vezes

---

<sup>80</sup> ROTHAFEL, S.L. ROTHAFEL, S. L. (Roxy). The Architect and the Box Office. **The Architectural Fórum**, n° 3, p. 194-196, 1932.

<sup>81</sup> Para maiores informações acerca da publicidade nas salas de cinema, ver HALNON, Mary, op. cit.

<sup>82</sup> HALNON, Mary, op. cit.

uma mistura de elementos de várias origens resultando numa arquitetura irreal, mas com a nítida intenção, assim como os filmes, de emocionar e deslocar o espectador do mundo real:

A arquitetura dos cinemas e a arquitetura nos filmes se desenvolvem, pois, de um modo paralelo. Existe uma afinidade estilística, já que ambas constituem o território mais livre e exaltado do ecletismo. Mas não é só isso, também as técnicas e intenções são similares: pretendem emocionar o espectador, fazendo-o esquecer de sua realidade cotidiana, levando-o a um mundo fantástico de sonhos.<sup>83</sup>

A arquitetura das salas torna-se, assim, uma continuidade do espetáculo cinematográfico, ganhando a mesma liberdade estética e o mesmo caráter cênico.

O pesquisador Juan Antonio Ramirez, em seu estudo sobre a relação da arquitetura apresentada nos filmes de Hollywood e a dos cinemas, identifica dois grupos fundamentais de salas de cinemas norte-americanos, os quais podem ser estendidos ao caso paulistano. No tipo *"hard top"* as salas eram diretamente inspiradas nos teatros, investindo-se no luxo e na riqueza de ornamentação; e o tipo *"atmosférico"* possuía arquitetura figurativa, reproduzindo nas salas ambientes fictícios, a exemplo dos filmes, como jardins italianos, cortes persas, o império egípcio, não mais buscando se aproximar do caráter artístico dos teatros, mas sim criar uma atmosfera fantástica.<sup>84</sup>

Em São Paulo estes conceitos arquitetônicos e publicitários estavam ainda associados à idéia de modernidade e cosmopolitismo. As reportagens anunciando a inauguração dos cinemas traziam sempre colocações como "o mais moderno", "o mais luxuoso" ou algo semelhante, e a arquitetura das salas como o grande atrativo que os qualificava como tal.

Em 1929 foi inaugurado em São Paulo o Cine Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antonio. A inauguração desta sala gerou grande expectativa, pois era o primeiro cinema paulista ligado a uma produtora norte-americana, também proprietária do famoso Paramount de Nova York. Um artigo da Revista Cinearte explicitava bem a euforia em relação à sala:

---

<sup>83</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *La Arquitectura em el Cine Hollywood: la Edad de Oro*. Madri: Alianza, 1993. p. 22.

<sup>84</sup> Idem, p.22.

É o único CINEMA CINEMA de São Paulo. Feito para CINEMA e CINEMA em toda extensão da palavra. Na sua decoração luxuosa e rápida como um *close up*. Na sua construção a mais moderna do gênero. Na colocação inteligente de suas poltronas. Na riqueza de pequenos detalhes que tanto cooperaram para o final e cabal sucesso de uma grande e bela casa de espetáculos.<sup>85</sup>

Projetado pelo engenheiro Arnaldo Maia Lello no local do antigo Palace Theatre, provavelmente aproveitando partes deste edifício<sup>86</sup>, o Paramount seguia ainda a composição típica dos teatros, seguindo estilo neoclássico e com ornamentação fazendo referência à música, à dança e ao drama.

Ao contrário dos Paramount de Nova York (um no Brooklin e outro em Manhattan, projetadas pelo escritório Rapp and Rapp), aqui a sala não estava localizada no térreo de um arranha-céu. Esta novidade viria no mesmo ano com o Cine Rosário, localizado no térreo do Edifício Martinelli, na Rua São Bento. Esta sala, no mais alto edifício da cidade, logo se tornou símbolo de modernidade, com seus anúncios de propaganda calcados na idéia de arranha-céu e no modo de vida moderno, como apresentado por Márcia Padilha:

Modernidade como a era do maquinicismo e da tecnologia, responsáveis por novas experiências sensoriais e perceptivas atreladas, muitas vezes, à conquista da velocidade; a modernidade como estilo de vida cosmopolita e metropolitano, teatralizado na obrigatória familiaridade com requintados hábitos de consumo e de lazer dos maiores centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos.<sup>87</sup>

A inauguração destas duas salas no final da década de 1920 marca o fim de um período arquitetônico vinculado aos capitais advindos do café e o prenúncio das novidades que viriam na década seguinte: a indústria viria modificar a imagem da cidade, assim como o café o fizera. Quanto aos cinemas, ganhariam expressão própria e sua imagem estaria ainda mais vinculada à idéia de cosmopolitismo e modernidade, além de símbolos de equiparação às grandes cidades do mundo. As

---

<sup>85</sup> **Revista Cinearte**, 1929, apud ANELLI, Renato Luiz Sobral (1990), op. cit., p. 42.

<sup>86</sup> SERAPIÃO, Fernando. Teatro, cinema falado, teatro, cinema, teatro de novo... **Revista Projeto**. São Paulo, n° 256, p. 48, 2001.

<sup>87</sup> PADILHA, Márcia. **A Cidade como Espetáculo. Publicidade e Vida Urbana em São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2001. p. 105.

formas ecléticas dariam lugar ao que futuramente seria conhecido como art déco, cujas formas serviriam de expressão para os “Palácios de Cinema” dos anos 30.

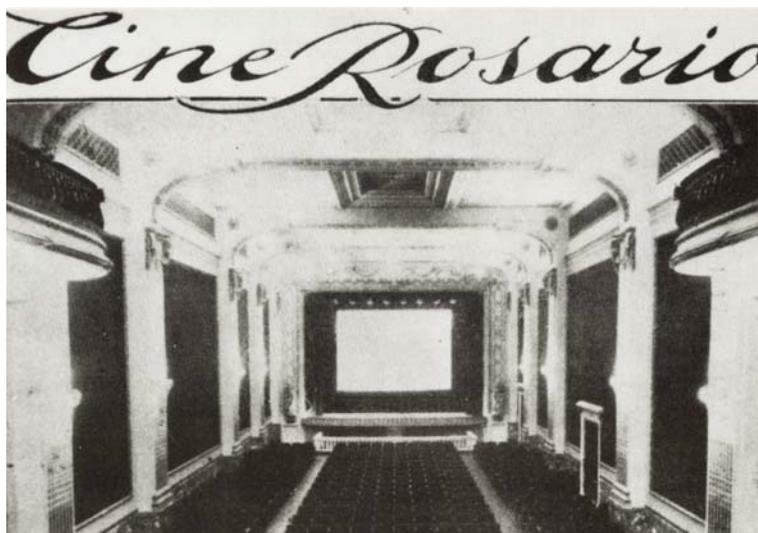


Fig. 9 - Cine Rosário, inaugurado em 1929 no térreo do Edifício Martinelli - Vista da sala de projeção, com planta retangular e um único balcão localizado no fundo da sala.  
Fonte: A Cigarra, set, 1929.

### *Cinemas de Arquitetura Cenográfica*

Seguindo o espírito de criação de palácios do cinema, surgiram alguns cinemas com uma ambientação temática que visava atrair o grande público, proporcionando mais que uma simples projeção, momentos inesquecíveis.<sup>88</sup>

Freqüentemente recorriam a um determinado tema como condutor da decoração e do próprio nome da sala. Na década de 1920, os temas mais comumente aplicados eram as grandes civilizações antigas e o mundo árabe. A eleição destes temas se dava principalmente pela influência dos filmes, que recorriam a estas culturas em produções de muito sucesso e gosto popular. Já nos anos 1930 e 1940, os temas nacionais eram mais presentes, como reflexo do forte nacionalismo daqueles anos.

A arquitetura destas salas acompanhava os avanços técnicos promovidos pela indústria cinematográfica e pelo entendimento do programa, sem maiores pretensões funcionais. Em geral, estas salas possuíam uma composição neoclássica sobre a qual

---

<sup>88</sup> Convém lembrar que, até meados do século XX, uma simples cadeira estofada significava um luxo que a maior parte da população não possuía, e que só conhecia do cinema e nos cinemas.

era aplicada uma série de ornamentos, de acordo com o tema eleito, promovendo assim, a exemplo dos ambientes dos filmes, uma sobreposição anacrônica de estilos e mesmo de culturas, criando espaços inverossímeis. Consideradas exóticas, estas salas ganhavam um tom de fantasia, ao mesmo tempo em que possuíam forte apelo comercial.

O emprego de uma ornamentação temática aponta para uma contradição arquitetônica, pois embora as rápidas transformações do espaço dos cinemas, em função dos avanços tecnológicos, tivessem uma tendência funcionalista intrínseca, havia, muitas vezes, uma desarticulação no projeto arquitetônico. De um lado, a definição racional do programa e a resolução de problemas técnicos e do outro a ornamentação dos ambientes, concebida de maneira autônoma ao edifício podendo ser substituída conforme a moda ou desgaste da imagem. Havia uma inclinação maior nos cinemas para a recorrência estilística e para a criação de simulacros arquitetônicos.

Foram famosos os cines Alhambra, inaugurado em 1928, o Santa Cecília, de 1930 e Marrocos, este já na década de 1950, fazendo alusão à arquitetura do Oriente; o Cine Bandeirantes, com desenho art déco aludindo às bandeiras, à flora e à fauna paulista; o Cine Paissandu homenageando a cultura popular brasileira.



Fig 10 e 11 - Cinemas arquitetura cenográfica: Cine Alhambra (1928) e Cine Santa Cecília (1930).  
Fonte: SIMÕES, Inimá, op. cit., p.29-104.

O Cine Marrocos, inaugurado em 1951, apresenta-se como o principal

representante desta solução formal arquitetônica, sendo considerado uma das salas mais luxuosas do Brasil.

### *Indício de Renovação: os Cinemas Art Déco*

A denominação art déco, utilizada para designar parte da produção artística do período entre guerras, surgiu em 1966 com a exposição “*Les années 25: Art Déco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau*” realizada no Museu de Artes Decorativas de Paris<sup>89</sup>, reportando-se a Exposição de 1925 em Paris, na qual a França mostrava sua recente produção, tentando reafirmar o gosto francês, em reação, principalmente ao Deutsche Werkbund e a Bauhaus, cuja produção foi vetada na exposição.

O art déco chegou em São Paulo via França, através da importação de produtos e, principalmente, graças ao contato dos artistas paulistas com o exterior – sobretudo Paris – e pela presença de artistas estrangeiros emigrados.

Até a década de 1920, a França era a principal referência cultural para o Brasil; no período entre guerras esta repercussão da cultura francesa foi se dissipando e a norte-americana foi assumindo este papel, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial.<sup>90</sup> Como conseqüência, as primeiras obras em São Paulo filiadas de algum modo ao art déco eram de tendência européia, derivadas do art déco francês e empregadas principalmente nas residências de alto padrão. Aos poucos, foi se popularizando através das correntes mais próximas à versão norte-americana do estilo, empregado maciçamente em vários programas.<sup>91</sup>

Em São Paulo, o art déco foi principalmente utilizado nos novos programas arquitetônicos, surgidos com o modo de vida moderno, como os edifícios verticais,

---

<sup>89</sup> PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou Moderna? A Arquitetura em São Paulo 1938-45.** 1997. 343p. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997. p. 127.

<sup>90</sup> SAWAYA, Silvana Therezinha. **Arquitetura Art Déco na Cidade de São Paulo:** Apreciação do movimento enquanto contribuição para o repertório arquitetônico de São Paulo. Relatório de Iniciação Científica - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 1982. s/ p

<sup>91</sup>Uma das principais vias de difusão cultural do art déco foi o cinema. Os filmes de Hollywood foram responsáveis pela divulgação de um novo modo de vida e também do estilo art déco. Para Décio Pignatari este estilo foi assimilado pelas classes mais altas via França e pela classe média via Hollywood. Apud SAWAYA, Silvana Therezinha, op. cit., s/p.)

lojas de departamento, estúdios, emissoras de rádio, pavilhões de exposições, rádios, sedes de clubes e muitos outros programas ligados à emergente cultura de consumo:

Por esta razão, o Art Déco foi invariavelmente utilizado em muitas das novas tipologias de edificação que estavam invadindo São Paulo então: cinemas, casas de espetáculos, estações de rádio, pavilhões de exposição, sedes de clubes, lojas de departamento, enfim uma série de fenômenos ligados à emergência de uma cultura de massas, que acompanha a metropolização da cidade.<sup>92</sup>

Embora o estilo fosse, a seu tempo, considerado moderno, e de certo modo ele foi, não representou uma ruptura com a tradição arquitetônica, à medida que mantinha os modelos compositivos vigentes. Sua maior inovação foi a introdução de uma nova linguagem para os elementos ornamentais e o emprego de novos materiais e técnicas construtivas, implicando em questões de custo de construção. Estes aspectos garantiram uma rápida aceitação e popularização do estilo, como notado por Maria Lucia Bressan:

[...] se examinando mais a fundo, este 'estilo dos novos tempos' apresenta outras características que representam uma continuidade em relação aos velhos tempos - sendo, possivelmente, esta solução de compromisso o que garantiu tão grande aceitação no mundo inteiro [...] Porém, o aspecto que mais contribuiu para a rápida popularização do Art Déco - principalmente na construção de edifícios verticalizados, como se deu em São Paulo - foi o estabelecimento de uma relação direta entre o despojamento de suas linhas e ornamentos e o barateamento da construção. [...] De fato, parece ter cabido ao Art Déco - principalmente em suas versões mais simplificadas - a pragmática tarefa de baratear os custos da construção (uma atribuição que, se não de fato, ao menos por princípio, deveria caber à arquitetura moderna).<sup>93</sup>

A crise do café em 1929 promoveu uma mudança econômica na cidade de São Paulo, com reflexos na produção arquitetônica. Se o capital advindo do café financiou uma série de novos programas nas primeiras décadas do século XX, que se manifestou esteticamente através do ecletismo, o capital da indústria - em ascensão a partir da década de 1930 - viria a financiar o surgimento de outras tipologias, agora

---

<sup>92</sup> PINHEIRO, Maria Lucia Bressan, op. cit., p.128.

<sup>93</sup> Idem, p 129.

incorporadas através dos “estilos modernos”, e mais tarde, da Arquitetura Moderna propriamente dita. Entende-se por estilos modernos, todas as linhas artísticas que indicavam atualidade e equiparação aos praticados no período na Europa e Estados Unidos, mais tarde, reunidos sob o termo art déco. Não se tratava, pois, de um “estilo” unitário, mas sim de uma pluralidade de manifestações estéticas, com tendências geométricas, reunidas posteriormente sob uma única denominação.

Os estilos modernos em ascensão, serviram de suporte estético aos novos cinemas, que passavam a desfrutar de uma situação especial na paisagem urbana, como marcos de modernidade e de afirmação da cidade como grande centro urbano, o que os estilos historicistas não mais davam conta. Segundo Hugo Segawa:

O art déco foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos de 1930. O cinema (e por associação, alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes salas no Rio de Janeiro, em São Paulo e algumas outras capitais em verdadeiros monumentos Déco.<sup>94</sup>

O art déco tornou-se a linguagem das novas salas de cinema, primeiramente inauguradas no Centro Novo, nas imediações do Largo do Paissandu e Avenida São João, e em seguida no Brás e nos cinemas dos bairros.

A popularização do cinema como principal forma de lazer promoveu a abertura de salas por toda a cidade, principalmente nos bairros, promovendo novas centralidades.<sup>95</sup> A partir da década de 1930, o art déco passou a ser largamente empregado nas salas dos bairros, principalmente pelos baixos custos que o estilo proporcionava à construção, graças à escassa ornamentação, simplificação formal e uso de materiais mais econômicos, além da rápida associação com a modernidade pertinente aos cinemas.

---

<sup>94</sup> SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 61.

<sup>95</sup> SANTORO, Paula Freire, op. cit., p. 122.



Fig. 12 - Pickwick Theater (Illinois, EUA) - Edifício seguindo a linguagem art deco.  
Fonte: The Architectural Forum, sep, 1932.

Se para as salas centrais possuir um desenho moderno era equiparar-se aos cinemas de Paris e Nova York, para as salas dos bairros, significava uma aproximação à salas elegantes da área central. Por outro lado, sendo o art déco amplamente divulgado nos cenários dos filmes, a sua utilização maciça nos cinemas, fossem eles luxuosos ou não, era uma consequência quase natural.

A introdução de novos materiais, novas técnicas construtivas e de princípios mais funcionais no desenvolvimento dos projetos dos cinemas, aliado aos avanços tecnológicos da indústria cinematográfica, exigia uma nova linguagem formal, mais condizente com a modernidade que esta tipologia passava a representar.

Incentivando a introdução dos estilos modernos estava a própria imagem veiculada nos filmes da época produzidos por Hollywood, então maior centro produtor cinematográfico e cujos filmes passavam a dominar o mercado exibidor brasileiro, que apresentavam cenografia art déco, repercutindo na arquitetura das salas de exibição:

[...] especialmente os musicais e as comédias de costume, passaram a se desenvolver em ambientes marcados por sinais art déco. E, não esqueçamos também, como os filmes de Hollywood a partir do cinema falado, a partir dos anos 30, se impuseram como padrão internacional, a presença desses sinais passou a ser sentida em filmes de outras nacionalidades. Entre nós, por exemplo, basta passar os olhos pelas produções da Cinédia nos anos 30

ou da Atlântida nos anos 40 para tropeçar em escadas como as da entrada do Roxy.<sup>96</sup>

A arquitetura das salas servia para anunciar o que seria visto nos filmes, tornando-se parte do espetáculo, dando continuidade ao universo apresentado na tela e transposto para a sala. A decoração das salas estava repleta de referências aos temas dos filmes ou na criação de espaços com efeitos cênicos:

A sala de espera do cinema era um espaço de decompressão para o mergulho numa experiência sempre semelhante àquela de Alice – que um dia deixou-se cair no poço escuro para descobrir o país das maravilhas.<sup>97</sup>

O primeiro cinema filiado ao art déco em São Paulo foi o Cine Paratodos, também inaugurado em 1929. Segundo as descrições de Renato Anelli, esta sala era bastante semelhante ao Cine Roxy de Nova York, inaugurado em 1927 (projetado pelo arquiteto W. W. Ahlschlager e demolido em 1960)<sup>98</sup>, contando com a entrada na esquina do lote e organizando a sala ao longo de uma linha diagonal ao terreno, voltada para o Viaduto de Santa Efigênia. A sala mesclava elementos geométricos triangulares, presentes nas luminárias e nos desenhos de piso, e era marcada por elementos verticais, remetendo à verticalidade das grandes cidades.<sup>99</sup>



Fig. 13 e 14 - Cinemas art déco: aspecto interno do Cine Paratodos e fachada do Cine Broadway.  
Fonte: Arquivo Sercelli, apud SIMÕES, Inimá, op. cit. e Revista Acrópole nº 560.

<sup>96</sup> AVELLAR, José Carlos. O cinema antes do cinema. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996. p. 92.

<sup>97</sup> Idem, op. cit., p. 93.

<sup>98</sup> Para maiores informações sobre esta e outras salas de cinema no mundo, visitar o sítio: <http://www2.hawaii.edu/~angell/thsa/gl-coco.html> e <http://cinematreasures.org/theater/556/>

<sup>99</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral (1990), op. cit., p. 49-50.

Nas proximidades do Paratodos, na Avenida São João, foi inaugurado o Cine Broadway em 1934, fazendo referência direta ao Radio City Music Hall de Nova York. A exemplo do teatro americano, o Broadway também possuía uma estrutura em arcos concêntricos, dando a sala uma forma inédita em São Paulo.

Possuía fachada bastante simples, composta por um único plano escalonado e frisos verticais; seguindo o escalonamento da fachada, estava o nome da sala. Ao contrário do Radio City, os interiores do cinema paulistano eram bastante modestos, com uma decoração comedida e poucos ornamentos. O elemento mais elaborado era o proscênio, com uma iluminação composta por arcos concêntricos ao redor da tela, repetindo a forma da sala americana, mas sem a mesma grandeza proposta por Donald Deskey.<sup>100</sup>

Em 1935 o antigo Cine-teatro Frontão do Brás, localizado no Largo da Concórdia foi reformado, ganhando uma nova fachada de tendência art déco, em sua versão popular, aberta para a Avenida Rangel Pestana, e passando a se chamar Cine Babilônia. A sala de projeção ocupava uma grande área no centro da quadra, com a entrada principal voltada para a Rangel Pestana. Tratava-se de uma composição simétrica, com uma única entrada central e um plano superior dividido em três partes: duas laterais, compostas por frisos verticais formando um escalonamento, e uma parte central onde eram colocados os anúncios dos filmes. Sobre uma pequena marquise repousava o nome da sala, com letras em desenho tipicamente art déco.



Fig 15 - Cine Babilônia após a reforma de 1935, com fachada art déco.  
Fonte: Agência Folhas.

---

<sup>100</sup> Era muito freqüente a retomada de modelos arquitetônicos, bem como a adoção dos mesmos nomes das salas de cinema das grandes cidades. No mundo inteiro são encontrados registros de cines Capitol, Odeon, Roxy, entre outros, com formas e projetos muito semelhantes.

O Babylonía foi inaugurado como o maior cinema da América do Sul, contando com 3700 lugares. Em 1952 a sala foi fechada, passando a abrigar novos usos, que desconfiguraram seu espaço interno.

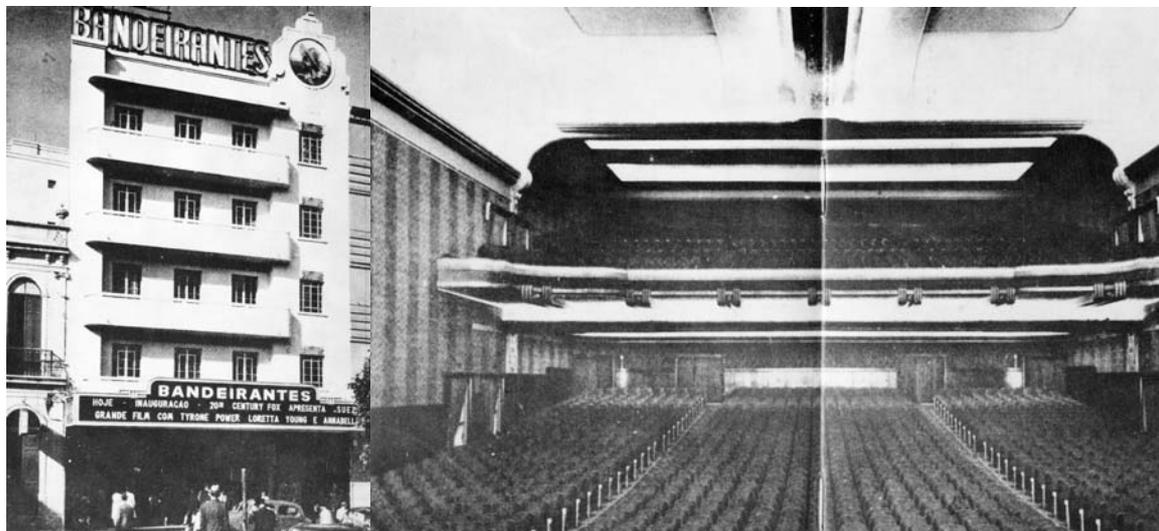


Fig. 16 e 17 - Cine Bandeirantes no Largo do Paissandu – fachada e sala de projeção (1939).  
Fonte: Revista Acrópole, nº 13, 1939.

Em 1939 foi inaugurado o Cine Bandeirantes, no Largo do Paissandu, construído por Lindemberg, Alves & Assumpção, empresa que vinha construindo vários cinemas na cidade. Assim como o Babylonía e tantas outras salas do período, a sala de projeção do Bandeirantes estava localizada no interior da quadra, o que amenizava sua grande escala em relação a rua. A fachada principal, um edifício de quatro andares, estava voltada para a praça e as saídas davam para a rua lateral (Rua Capitão Salomão).<sup>101</sup>

O Cine Bandeirantes foi um dos mais representativos cinemas filiados ao art déco em São Paulo. Externamente, a construção era bastante sóbria, formada apenas pelos balcões e aberturas do edifício anexo. A fachada era assimétrica e em um dos lados a platibanda formava um desenho remetendo diretamente ao contorno dos edifícios escalonados, tendência associada ao art déco de matriz norte-americana. No alto do conjunto estava o letreiro com o nome da sala.

Internamente a sala possuía desenhos na mesma linguagem, com linhas geométricas com tendência aerodinâmica presentes nos desenhos das bilheterias, dos

<sup>101</sup> Cine Bandeirantes. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 13, p.1-7, 1939.

forros, dos pisos, corrimãos, guarda-corpos, detalhes dos balcões da sala de projeção, no proscênio etc. Tais detalhes eram em materiais nobres e muito bem executados.<sup>102</sup>

A ambientação do cinema seguia o tema das bandeiras paulistas, presente nos murais em relevo e vitrais da sala de espera. A bilheteria, localizada no centro do hall de entrada, possuía desenho com linhas aerodinâmicas e era arrematada numa escultura de cavalo, formando um conjunto artístico bastante representativo. A fauna e flora paulista serviam de tema para os painéis em relevo que ornamentavam os demais espaços. A iluminação indireta completava o efeito cenográfico dos ambientes.<sup>103</sup>



Fig. 18 e 19 - Cine Bandeirantes. Aspecto interno: entrada e hall de distribuição.  
Fonte: Revista Acrópole, nº 13, 1939.

Por muitos anos o Bandeirantes manteve-se entre as salas mais freqüentadas da cidade.<sup>104</sup> Em 1966 passou a chamar Cine Ouro, já demonstrando os primeiros sinais de decadência até finalmente fechar em 1977, sendo reaberto alguns anos depois para exibição de filmes pornográficos.<sup>105</sup> Atualmente funciona como estacionamento, e está bastante descaracterizado.<sup>106</sup>

Ainda em 1939, foi inaugurado no Brás, na Avenida Celso Garcia, o Cine Roxy, projetado pelo arquiteto Francisco Beck. Implantado no centro da quadra, a sala possuía entrada pela Avenida Celso Garcia e saídas para a Rua Carlos Botelho.<sup>107</sup>

<sup>102</sup> Cine Bandeirantes. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 13, p. 1-7, 1939.

<sup>103</sup> Idem, p.1-7.

<sup>104</sup> SIMÕES, Inimá. op. cit., p. 89.

<sup>105</sup> Idem, p.103

<sup>106</sup> Conforme levantamento realizado no local em maio de 2005.

<sup>107</sup> Cine Roxy. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 20-21, p. 45-52, 1940.

O artigo publicado na Revista Acrópole sobre o cinema apontava como um dos objetivos do projeto, colaborar para o embelezamento daquela Avenida, provavelmente fazendo menção ao Plano de Avenidas de Prestes Maia.<sup>108</sup>

O projeto do Roxy agregava uma área comercial ao cinema, integrando sutilmente as duas atividades através das vitrines das lojas voltadas para a entrada e bilheteria. A fachada possuía linguagem art déco, com desenhos de linhas aerodinâmicas voltadas para o espaço interno do cinema. O letreiro da sala era colocado com sentido de leitura vertical, facilitando a visualização ao longo da rua, privilegiando a visão do automóvel.

Internamente os espaços não possuíam maior sofisticação formal, tampouco muitos elementos decorativos. O desenho de formas dinâmicas da fachada era repetido na conformação do balcão, no desenho do forro e no proscênio remetendo a sala ao mundo do cinema através da tela.

O Cine Roxy foi por muitos anos uma das salas mais freqüentadas daquele bairro,<sup>109</sup> mas já na década de 1950 começou apresentar sinais de declínio até fechar. Recentemente foi demolido e em seu lugar foi construída uma igreja evangélica.<sup>110</sup>

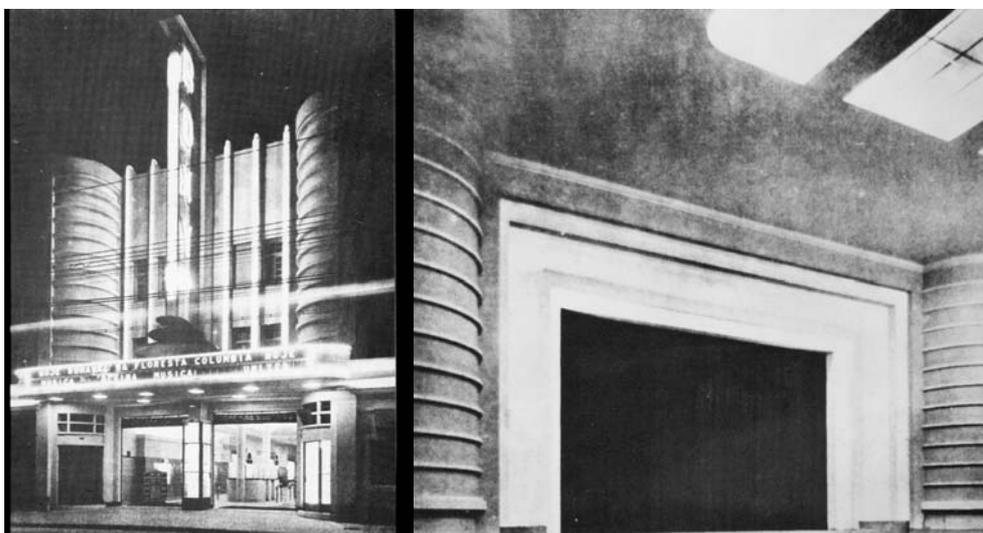


Fig. 20 e 21 - Cine Roxy, no Brás. As formas art déco da fachada eram repetidas no proscênio. (1939)  
Fonte: Revista Acrópole, nº 20, 1940.

O Cine Metro foi um dos mais representativos cinemas art déco em São Paulo, guardando as principais características deste estilo. A sala trouxe uma série de

<sup>108</sup> Cine Roxy. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 20-21, p. 45-52, 1940.

<sup>109</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 89.

<sup>110</sup> Conforme levantamento realizado em julho de 2005.

inovações tecnológicas que muito contribuíram para o desenvolvimento desta tipologia arquitetônica na cidade. Na época de sua inauguração, o Metro representou para São Paulo um lugar ao lado das grandes cidades do mundo, por contar com um cinema de tal grandeza, construído seguindo os principais critérios de projeto.

Muitas outras salas foram construídas retomando os temas do art déco, não só na área central, mas principalmente nos bairros. Entre eles, podemos citar o Cine Rex (atual Teatro Zaccaro), o Cine Ópera, o Cine Ritz Consolação, o Cine Esmeralda (em Santa Cecília), o Cine Oásis e o Cine Plaza, muitos deles já demolidos ou descaracterizados.<sup>111</sup>

### *A Legislação Construtiva no Processo de Racionalização dos Cinemas em São Paulo*

A legislação construtiva teve importante papel na introdução dos ideais modernos de racionalidade no quadro arquitetônico da cidade de São Paulo, ainda que estes princípios não correspondessem diretamente a uma forma arquitetônica.

O primeiro código sanitário de São Paulo data de 1886, quando teve início a explosão populacional provocada pela imigração. Esta lei tinha como principal preocupação a habitação social, já que era grande a proliferação de cortiços na cidade.<sup>112</sup>

Em 1911 as normas do então Serviço Sanitário passaram a fazer recomendações quanto à orientação das construções, visando insolação mínima de 3 a 4 horas por dia e a proteção contra os ventos úmidos, postura pioneira adotada graças aos estudos do Engenheiro Alexandre Albuquerque. No entanto, alguns anos mais tarde, essas exigências foram revogadas graças às pressões dos especuladores que não concordavam com tantas áreas livres.<sup>113</sup>

Em 1920, um novo código completo chamado de “Padrão Municipal” foi promulgado, baseado nos estudos de uma comissão técnica do Instituto de

---

<sup>111</sup> Para maiores informações OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001), op. cit.

<sup>112</sup> TELLES, Pedro Carlos. **História da Engenharia no Brasil** – século XX. Rio de Janeiro: Clavero Editorações/ Clube de Engenharia, 1984. p. 163

<sup>113</sup> Idem, p. 164.

Engenharia de São Paulo. Com 261 artigos, definia o zoneamento da cidade, dimensões e áreas mínimas dos cômodos, especificações de materiais, coeficientes de segurança etc. Quanto à regulamentação profissional, só exigia a participação de um profissional diplomado – engenheiro ou arquiteto – no caso de edifícios em estrutura metálica ou de concreto armado.<sup>114</sup>

Em 1929 foi aprovado o *Código de Obras Arthur Saboya*,<sup>115</sup> mas que só entrou em vigor em 1934, após uma revisão. Essa lei representou um grande avanço na legislação predial, inclusive quanto ao emprego do concreto armado, recomendado e inclusive especificando dimensões mínimas e traços. Uma outra importante contribuição desta lei é na organização da classe de engenheiros e arquitetos como responsáveis técnicos e autores de projetos, à medida que determinava que somente os técnicos diplomados ou licenciados com registro no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, poderiam assinar e dirigir obras.<sup>116</sup>

Ao lado dos manuais de arquitetura elaborados pelas produtoras de cinema, o código é de grande importância para a modernização dos cinemas da cidade, já que foi determinante para muitas soluções empregadas. A iniciativa do governo municipal com tal lei foi anterior a iniciativa federal, que só aprovaria uma lei semelhante em 1937, com o Decreto N° 6000, colocando os cinemas paulistanos numa situação de destaque.

O *Código de Obras Arthur Saboya* dedicava um capítulo para os teatros, cinematógrafos e casas de diversões. Um aspecto importante era a exigência de que nenhum cinema poderia funcionar sem a observação do código, o que representou um avanço em relação à regulamentação destas construções principalmente quanto aos aspectos de higiene e segurança. Por outro lado, os limites impostos pela lei impediam que novas soluções fossem empregadas, ainda que mais eficientes.

A legislação era bastante parcial, principalmente ao exigir que as estruturas fossem de concreto armado, e se metálicas, deveriam ter recobrimento de concreto, incentivando o uso deste material e inibindo o emprego de outros sistemas

---

<sup>114</sup> Idem, p. 164.

<sup>115</sup> São Paulo. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya.

<sup>116</sup> Idem, art. 86.

construtivos, o que, de certo modo, promovia o esquecimento das técnicas tradicionais e a substituição das antigas edificações.

A exigência de que os edifícios fossem de concreto armado, implicitamente criava a necessidade de que as construções tivessem a participação de um técnico responsável, seja ele engenheiro ou arquiteto, dada a necessidade de cálculos específicos, auxiliando na organização profissional dessas classes. Nos casos dos cinemas a presença de um profissional responsável também ajudava no cumprimento das normas técnicas, ajudando criar espaços mais adequados deste ponto de vista.

A principal preocupação em relação aos projetos de cinema era a segurança contra incêndios, muito comuns nas primeiras décadas do século XX, uma vez que os filmes eram feitos com material altamente inflamável<sup>117</sup>. A lei exigia aprovação junto ao Corpo de Bombeiros, recuos das edificações vizinhas, entradas e saídas independentes com dimensões mínimas proporcionais ao número de pessoas e diretamente para a rua, ventilação nas passagens ou corredores, estrutura de concreto ou com recobrimento de concreto e a preferência por materiais incombustíveis; exigia a apresentação do projeto de instalações elétricas, que entre outros requisitos de segurança, recomendava circuito separado para iluminação das portas, corredores, vestíbulos e salas de espera (espécie de iluminação de segurança); pelos mesmos motivos, não era permitida a instalação de bar ou café nos cinemas.<sup>118</sup>

Algumas recomendações eram feitas prezando pelo conforto ambiental, como dimensões mínimas e afastamentos das fileiras e dos corredores, e a ventilação e troca de ar nos ambientes, que poderia ser natural ou mesmo mecânica.

Poucas medidas eram exigidas no sentido de se promover maior conforto visual, a não ser a permissão de desnível no piso da platéia e algumas restrições quanto à disposição das cadeiras. Essas recomendações só chegariam no próximo código, já em 1955, no qual se percebe maior cuidado quanto às normas técnicas de projeto de cinema, preocupação com o isolamento acústico e menor rigidez quanto às

---

<sup>117</sup> É comum a informação de que as exigências quanto a incêndios na legislação paulista só tenha ocorrido após um trágico episódio no Cine Oberdan no Brás, provocado pela falsa notícia de fogo durante a sessão. No entanto, tal episódio ocorreu em 1932, e os capítulos relativos à segurança em salas de espetáculos já estavam presentes na primeira versão do código de 1929.

<sup>118</sup> SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya.

normas de segurança contra incêndio<sup>119</sup>, seja porque nessa época as salas possuíam lotação menor, seja por se entender um pouco mais a questão de segurança, e ainda pela película não ser mais produzida em material inflamável, diminuindo o risco de incêndio.

Assim, numa primeira interpretação a cerca da legislação, percebe-se que, ao mesmo tempo em que esta representou um avanço no sentido de se sistematizar as construções de cinemas, principalmente nos bairros – entre as décadas de 1930 e 1940 foram abertas mais de 37 novas salas na cidade, a maior parte delas com mais de 800 lugares – muitas vezes constituiu um empecilho para o avanço de novas soluções arquitetônicas, através de outras leis e medidas, como por exemplo, as relativas à aprovação das fachadas dos edifícios, exigindo um estilo “*coerente com os preceitos básicos da arquitetura*”<sup>120</sup> e a exigência de localização da sala de espera na frente ou ao lado da sala de projeção, que deveria estar situada, obrigatoriamente, no térreo dos edifícios.

É provável que algumas destas recomendações tenham sido afrouxadas ao longo dos anos, visto que alguns projetos já nos anos 1940 e 1950 não seguiam à risca estas determinações.

A regulamentação dos espaços dos cinemas era uma forma de garantir a segurança e salubridade, oferecendo estímulos para que uma série de novos dados de projeto fossem levados em conta nos projetos das salas, e não somente a forma ou estilo, evitando que muitas delas funcionassem precariamente, como os antigos teatros e salões adaptados.

Questões urbanas eram levantadas através da exigência de números mínimos de pavimentos em algumas vias da área central, incentivando a verticalização destas áreas. <sup>121</sup> Entre as áreas de atuação do artigo estava a Avenida São João, onde estavam localizados vários cinemas, graças a este artigo, sempre associados a um edifício em altura.

Outros decretos e leis urbanas influenciaram diretamente na arquitetura das salas centrais, à medida que estavam vinculados aos planos de desenvolvimento

---

<sup>119</sup> SÃO PAULO. Lei 4615 de 13 de janeiro de 1955.

<sup>120</sup> SÃO PAULO. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya Art. 172.

<sup>121</sup> Idem, art. 180.

urbano. O Decreto N° 41 de 3 de agosto de 1940 estabelecia uma série de critérios para a construção de edifícios na recém aberta Avenida Ipiranga, repercutindo diretamente em sua arquitetura.

### *Rino Levi e a Modernização dos Cinemas em São Paulo*

A tipologia arquitetônica dos cinemas vinha apresentando uma série de transformações de ordem funcional graças aos avanços na produção dos filmes, e mesmo formais, com a introdução dos “estilos modernos”, com o emprego de vertentes filiadas ao art déco, definindo o cinema como um programa arquitetônico “tipicamente moderno”.

A primeira sala de cinema a seguir os critérios da arquitetura moderna foi o Cine Ufa Palácio, inaugurado em 1936 com projeto desenvolvido pelo arquiteto Rino Levi. Formado em Roma, Levi entrou em contato com as principais correntes de vanguarda, e de volta a São Paulo, passou a desenvolver projetos seguindo os preceitos modernos, de considerável destaque na paisagem urbana da cidade, como o Edifício Columbus, de 1934 e o Edifício Guarani, de 1936.<sup>122</sup>

A Ufa era uma empresa organizada para a produção, distribuição e exibição de filmes e já tinha inaugurado em Berlim em 1926, o Cine Universum, projetado por Erich Mendelsohn, arquiteto ligado ao expressionismo alemão. O Universum de Berlim possuía arquitetura racionalista, com linhas puras e formas simples, desvinculadas da carga ornamental e simbólica freqüentemente presente nas salas de cinema. Do ponto de vista plástico, este cinema seguia a tendência já aplicada por Hans Poelzig no Capitol, também em Berlim. Construídas no pós-guerra, estas duas salas tinham o custo como um fator importante, o que resultou em projetos de formas simples e funcionais que utilizavam a luz para criar efeitos cênicos.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> ANELLI, Renato. **Rino Levi: Arquitetura e Cidade**. São Paulo: Romano, 2001.

<sup>123</sup> JAMES, Kathleen. The Universum Cinema: Fantasy as Function. In: \_\_\_\_\_ **Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism**. Cambridge, UK; New York, N Y, USA: Cambridge University Press, 1997. p. 157-167.

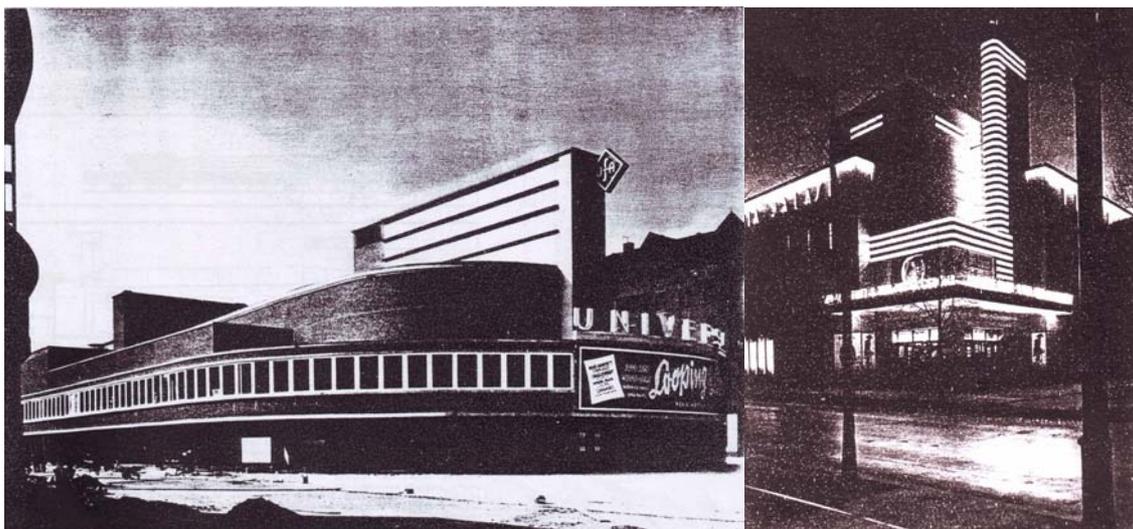


Fig 22 e 23 - Cine Universum (Erich Mendelsohn, 1926) e Titânia Palast (Schöffler, Scholoenbach e Jacobi, 1926-27) em Berlim.

Fonte: JAMES, Kathleen, op. cit., p. 160-161.

A opção por um projeto seguindo os moldes da Arquitetura Moderna para o Cine Ufa Palácio reafirmou a tendência já iniciada nos cinemas de Berlim, de criação de edifícios racionalistas. A produção artística da Ufa estava muito ligada ao expressionismo alemão e essa relação refletiu na arquitetura das suas salas, como ocorreu, posteriormente, com os cinemas americanos (art déco) e os filmes de Hollywood.

No projeto do Ufa Palácio é sensível a ressonância do Cine Universum, tanto na racionalidade do projeto, quanto na utilização de uma linguagem expressionista. Para este projeto, Rino Levi desenvolveu uma série de estudos de acústica e de visibilidade para a sala de projeção, chegando à parábola como a forma ideal. No entanto, esta forma não pôde ser livremente empregada pelo arquiteto neste projeto:

[...] a fim de se evitar uma forma arquitetônica por demais avançada para o nosso público, ainda não habituado a uma estética que lhe poderia parecer extravagante.<sup>124</sup>

A liberdade almejada pelo arquiteto só viria a ser encontrada nos projetos posteriores. O Cine Universo, projetado em 1938, e o Cine Piratininga, de 1941, estavam localizados no Brás e deveriam atender a um grande público ao menor custo

<sup>124</sup> LEVI, Rino. Considerações a propósito do estudo acústico de um cinema, em construção em São Paulo. *Revista da Escola Politécnica*. São Paulo, nº 119, s/p, 1936.

possível, o que resultou nos dois maiores cinemas de São Paulo, com 4364 e 4300 lugares, respectivamente.<sup>125</sup>

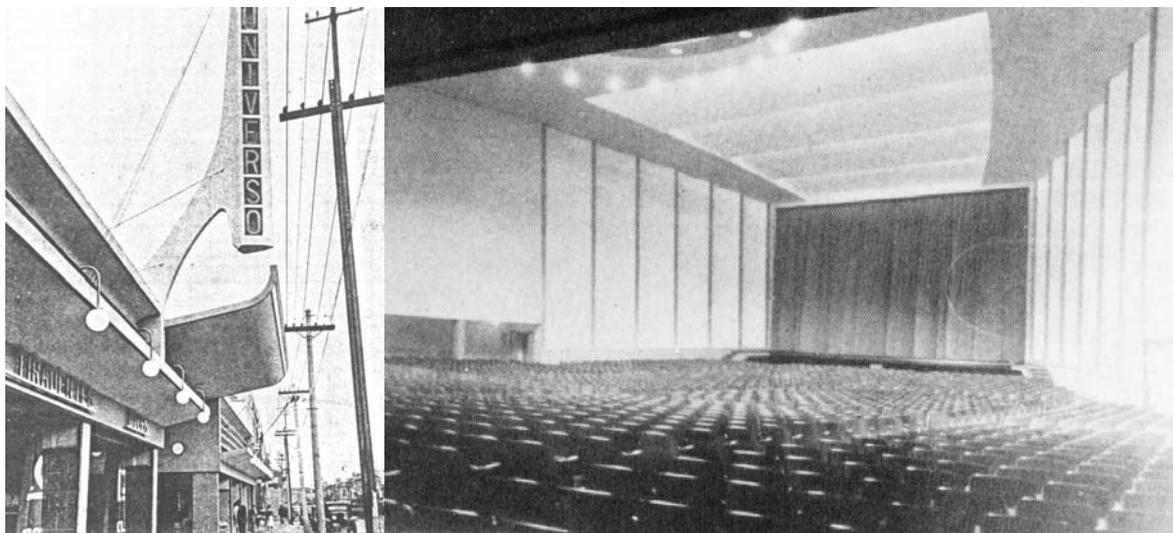


Fig. 24 e 25 - Cine Universo no Brás: aspecto da fachada e da sala de projeção em 1938.  
Fonte: Revista Politécnica, nº 129-134, 1938.

Levi desenvolveu para estas duas salas um projeto racionalista, atendendo aos principais critérios de acústica e visibilidade já desenvolvidos para o Ufa Palácio, empregando materiais construtivos mais econômicos e sem decorações desnecessárias, que aumentariam os custos da obra. Nestes projetos, o elemento explorado com maior intenção estética era a iluminação, cuja instalação indireta, criava efeitos de grande plasticidade, fazendo referência aos cinemas alemães. A parábola acústica era empregada mais amplamente que no Ufa, estando presente na planta e forros da sala de projeção, na disposição das cadeiras, no desenho e refletores do proscênio.<sup>126</sup>

O Universo contava ainda com uma novidade: um teto retrátil que se abria durante o intervalo entre as sessões, promovendo a troca de ar no ambiente. Esta solução foi dada em função da grande lotação da sala, que exigia boa ventilação.<sup>127</sup>

Em 1943 Rino Levi projetou o Cine Ipiranga, localizado na Avenida de mesmo nome. Neste projeto, o arquiteto pôde reunir a experiência acumulada nos projetos anteriores, alcançando maior maturidade frente às questões arquitetônicas. Como

---

<sup>125</sup> Cine Universo. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, nº 129-134, p.105-117, 1940.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Idem.

resultado, foi proposto um cinema de grande racionalidade, em que cada solução advém de uma necessidade técnica, respondida com grande plasticidade e expressão.

O empreendimento Cine Ipiranga e Hotel Excelsior contava com a construção de um hotel de 22 pavimentos e a sala de projeção em um terreno de pequenas dimensões, criando um problema de compatibilização estrutural dos dois programas.<sup>128</sup> Como solução, foram criadas vigas de transição no menor lado da sala, o proscênio. Para tanto, a sala de projeção teve seu sentido modificado instalando-se a tela contra a rua, e foi implantada no segundo pavimento, para facilitar os acessos pelo fundo da sala e deixando o térreo livre para as demais dependências do cinema.<sup>129</sup> Destas questões estruturais resultou uma implantação inédita em São Paulo.

Da mesma forma, os efeitos de iluminação da sala, sempre se remetendo à parábola acústica, também alcançaram grande liberdade formal, tornando-se bastante expressivos e inovadores.

A maturidade do arquiteto frente ao programa das salas de cinema garantiu ao Cine Ipiranga lugar nos principais periódicos arquitetônicos do período<sup>130</sup>, sendo apontado como um dos principais exemplares de cinemas ligados à Arquitetura Moderna.

O conjunto dos cinemas projetados por Rino Levi é de grande relevância não só para o quadro desta tipologia na cidade de São Paulo, mas também para o panorama nacional. Se, de uma forma geral, a arquitetura de cinemas sempre se mostrou mais refinada nas salas cariocas que nas paulistas, com o conjunto das salas projetadas por este arquiteto, os cinemas paulistanos atingiram seu auge, não só pela relevância local, mas também nacional, sendo, talvez, os mais importantes exemplares de cinemas modernos no Brasil.

Apesar da grande importância das salas projetadas por Rino Levi, o processo de “modernização” em maior escala da arquitetura de cinemas, efetivou-se apenas por volta dos anos 1960.

---

<sup>128</sup> Cine Ipiranga e Hotel Excelsior a Avenida Ipiranga. **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 58, 1943.

<sup>129</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral (1990), op. cit., p.62.

<sup>130</sup> Verificar as referências bibliográficas completas na bibliografia no final do trabalho.

A partir da década de 1940 iniciou-se o deslocamento das atividades comerciais da área do antigo Triângulo para o Centro Novo, sobretudo para a Rua Barão de Itapetininga. A primeira das grandes lojas a se instalar na “Cidade Nova” foi o Mappin Stores, em 1939, momento em que a loja muda também seu perfil comercial, deixando de atender somente uma restrita elite, voltando-se para uma nova e crescente parcela da população: a classe média, com poder de compra, mas também de barganha. Outras grandes lojas acompanharam o Mappin: Exposição Cliper, Garbo, Casa José Silva, Duca, Slopper, Mesbla entre outras, e com elas uma série de cafés, casas de chá, bares e outros lugares de lazer.<sup>131</sup> A região também passou a abrigar importantes espaços para a vida cultural de São Paulo, como o Instituto dos Arquitetos do Brasil (sede paulista), em funcionamento a partir de 1944 no Edifício Esther, na Praça da República; o Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1947 no edifício sede dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril; o Museu de Arte Moderna, fundado em 1948; a nova Biblioteca Municipal, instalada na Rua da Consolação a partir de 1942, entre outras iniciativas.

O Centro Novo foi definitivamente eleito como a “Cinelândia Paulista”<sup>132</sup>, situação também privilegiada pelos planos de urbanização propostos para a região:

Apenas quando suas avenidas passam a integrar, mais do que o sistema viário proposto pelo prefeito Prestes Maia (1938-1945), a concepção de plano e projeto urbano do Plano de Avenidas, é que a Cinelândia torna-se um espaço privilegiado das atividades associadas ao lazer cultural, das quais o cinema é o mais importante elemento. É nesse momento que é ocupada por um grande número de salas.<sup>133</sup>

O cinema já fazia parte do cotidiano das várias camadas da população paulistana representando, portanto, em um negócio bastante rentável. Os edifícios eram erguidos com o capital privado e, em geral, eram propriedade de influentes famílias da cidade, que alugavam os espaços para as companhias ou empresas de distribuição dos filmes, constituindo-se uma outra modalidade de investimento

---

<sup>131</sup> SAES, Flávio. São Paulo Republicana: Vida Econômica. In: PORTA, Paulo. **História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)**. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 254.

<sup>132</sup> As décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pela abertura de grande número de cinemas em vários bairros e pela especialização dos cinemas centrais em salas lançadoras. Para maiores informações a este respeito ver SIMÕES, Inimá, op. cit., 88.

<sup>133</sup> SANTORO, Paula, op. cit., p. 133.

rentista. Neste sentido, conforme apontado pelo pesquisador Fernando Atique, a iniciativa privada possuiu relevante papel na promoção dos espaços na cidade de São Paulo:

Quando se diz que a iniciativa privada contribui para as transformações territoriais e sociais da cidade de São Paulo durante a primeira metade do século XX, não se pretende discutir o papel desempenhado pelo poder público, este já estudado e debatido [...] Pretende-se, porém, demonstrar que o papel da iniciativa privada na construção da metrópole foi maior e mais abrangente do que geralmente soa em tais estudos [...] que contribuiu para a formação das teorias e conceitos que acabaram sendo assimilados pelo próprio poder público, o qual, por sua vez, foi ocupado por elementos advindos da elite econômica.<sup>134</sup>

Esta idéia pode ser confirmada a partir da observação dos promotores das salas de cinema em São Paulo, importantes agentes no processo de modernização da arquitetura moderna na cidade, erguidos pelo capital privado. Percebe-se na empreitada destes edifícios, mais que a simples geração de renda, verdadeiros símbolos da modernidade paulistana, constituindo-se em uma forma de efetivar uma grandeza ou poder na paisagem urbana, como colocado por Atique:

Estudar os promotores dessa arquitetura moderna é estudar, também as ações que permearam a metropolização de São Paulo, a formulação e a transposição de teorias e iniciativas de modificações industriais e agrárias; é verificar o alcance das idéias das vanguardas artísticas sobre a burguesia no Brasil; é, sobretudo, vislumbrar a construção de uma cidade sob a ótica de quem a patrocinou, e de quem a vivenciou [...].<sup>135</sup>

Os grandes palácios de cinemas de São Paulo inaugurados neste período confirmam a rentabilidade deste negócio e enfatizam a vocação do Centro Novo para a Cinelândia Paulistana. Salas como o Cine Metro, Art Palácio (antigo Ufa Palácio), Bandeirantes, Opera, Broadway, Ipiranga e Marabá eram apontadas como as salas mais freqüentadas.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> ATIQUE, Fernando. **Memória de um Projeto Moderno: a Idealização e a Trajetória do Edifício Esther**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos Universidade de São Paulo. São Carlos, 2002.p. 38.

<sup>135</sup> Idem, p. 39.

<sup>136</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p.89.

Embora muitas questões técnicas fossem abordadas com mais cuidado principalmente após a inauguração do Art Palácio e do Metro, e os projetos se tornassem cada vez mais funcionais, a ornamentação e a manutenção de uma linguagem fantasiosa, principalmente associada a um tema específico, ainda era muito presente.

O Cine Marabá inaugurado na Avenida Ipiranga em 1945, em frente ao Cine Ipiranga e com programa de necessidades bastante semelhante a este, foi resolvido de forma distinta deste, com a adoção do partido convencional: espaços racionais decorados seguindo um tema, remetendo superficialmente aos temas indianistas do estilo marajoara.<sup>137</sup>

Entre os anos 1940 e 1950 é notável o convívio de cinemas projetados com diversas orientações plásticas, desde salas art déco, nas suas mais variadas vertentes, salas funcionalistas, até outras remetendo aos teatros e aos temas figurativos, sempre possuindo em comum alguns critérios técnicos e princípios funcionais.<sup>138</sup>

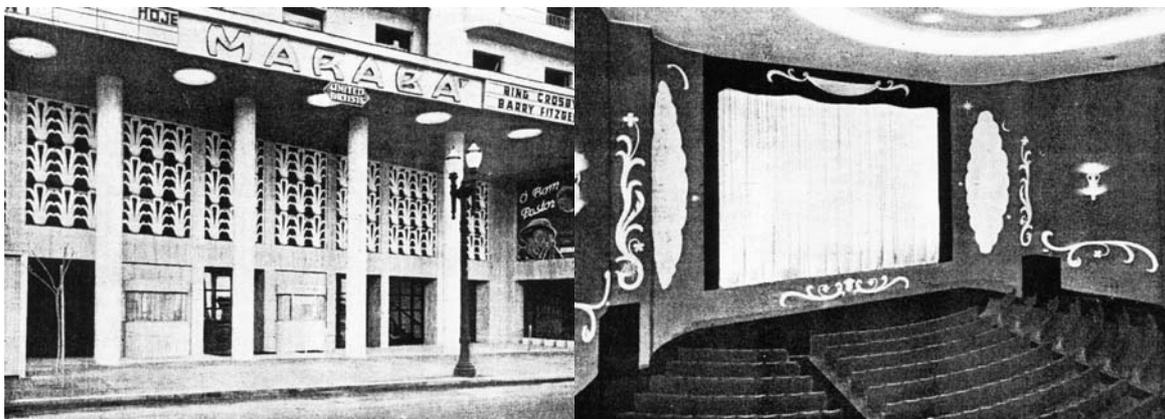


Fig. 26 e 27 - Cine Marabá, na Avenida Ipiranga. Fachada e aspecto do proscênio.  
Fonte: Revista Acrópole 1938, n° 87, 1944.

No final da década de 1940, novas salas foram inauguradas em direção à Avenida Paulista, como o Cine Majestic, em 1947 e os Cines Paulista e Piccolino, inaugurados em 1955 na Rua Augusta; o Cine Ritz, de 1943, o Cine Rio, em 1950, o Cine Trianon, de 1952, na Rua da Consolação, começando a definir um novo circuito exibidor.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> Cine Marabá - Avenida Ipiranga. **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 87, p. 87-91, 1945.

<sup>138</sup> Para maiores esclarecimentos desta convivência de fontes arquitetônicas verificar o inventário apresentado em OLIVEIRA, Licia M Alves (2001), op. cit., p. 63-170.

<sup>139</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 158-161.

### *Novas tipologias e novos circuitos: simplificação formal e as galerias comerciais*

Na década de 1950, observa-se os primeiros traços de desinteresse do público pelos cinemas da área central, seja pela ascensão de outras formas de lazer popular, principalmente a televisão, seja pela transferência do circuito elegante para a região da Avenida Paulista.<sup>140</sup> Ainda assim, algumas salas ainda foram inauguradas na região central na segunda metade da década de 1950, seguindo dois partidos arquitetônicos principais.

O primeiro deles resultou da simplificação formal conseqüente das transformações arquitetônicas, com a criação de salas de porte menor com espaços funcionais e pouca ou nenhuma ornamentação. Estes cinemas se desenvolviam em um único pavimento, às vezes com outros usos anexos, como edifícios comerciais ou de escritórios. As fachadas resultavam da disposição dos ambientes internos, sendo formada por dois grandes planos: o térreo, marcado pela entrada geralmente um pouco mais elaborada e uma empena cega no plano superior, remetendo-se diretamente à tela e onde se fixava o nome da sala e do filme em cartaz.



Fig. 28 e 29 - Simplificação formal das fachadas: Cine Jóia (1952) e Cine Regina (1959).  
Fonte: Revista Acrópole, n° 171, 1952; n° 254, 1959.

Internamente prevalecia a mesma austeridade formal da fachada. É provável que tamanha simplificação arquitetônica seja decorrente da diminuição dos lucros dos cinemas, posto a diminuição da freqüência de público. Algumas das salas que

<sup>140</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 106.

adotaram essa solução foram o Cine República (1959)<sup>141</sup>, o Cine Jóia (1952)<sup>142</sup>, Cine Mônaco (1959)<sup>143</sup> e Cine Regina (1959)<sup>144</sup>. Nas décadas seguintes surgiram o Cine Arizona (1963)<sup>145</sup>, o Cine Saci (1965)<sup>146</sup> e o Cine Augustos (1977)<sup>147</sup>.

A maior parte destas salas estavam localizadas nas adjacências dos grandes cinemas, não mais ocupando as áreas nobres da Cinelândia, e sim as proximidades da Avenida Rio Branco e Rua Aurora, onde os terrenos eram mais acessíveis.

O segundo partido surgido nestes anos foi a associação dos cinemas às galerias comerciais, e foi responsável pela mudança definitiva do perfil das salas de cinema da cidade.

A primeira sala a empregar este partido foi o Cine Olido, inaugurado em 1957 na galeria localizada na esquina da Avenida São João com a Rua Conselheiro Nébias, no local em que antes funcionou o Teatro Carlos Gomes, posteriormente Cine Avenida. O empreendimento era formado por um alto edifício de escritórios e sala de cinema, articulados através de uma galeria comercial, localizada no térreo. O programa foi resolvido com a sobreposição do edifício de 22 andares apenas sobre a galeria comercial e não sobre o cinema, por questões estruturais. Desta forma, a sala estava agregada à galeria e ao edifício, mas sua arquitetura não era totalmente subordinada a eles. Os espaços internos possuíam desenhos de linhas ortogonais, condizentes com a racionalidade proposta em todo o conjunto arquitetônico.<sup>148</sup>

O Cine Olido possuía grande importância para a tipologia arquitetônica dos cinemas em São Paulo, pois a partir dele, as salas mais sofisticadas passaram a estar vinculadas às galerias comerciais, alterando o sentido urbano das salas de cinemas. Em 1958 foi inaugurado o Cine Paissandu e mais tarde, em 1962, o Cine Barão; em 1964 foi inaugurado o Cine Metrópole e em 1969 o Cine Copan.

---

<sup>141</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 115

<sup>142</sup> Cine Jóia. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 171, p. 99-101, 1952.

<sup>143</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 155.

<sup>144</sup> Cine Regina. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 254, p.64-6, 1959.

<sup>145</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p.122.

<sup>146</sup> Idem, p.155.

<sup>147</sup> Conforme levantamento realizado em agosto de 2005.

<sup>148</sup> Cine Olido. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 230, p. 67-71, 1957.

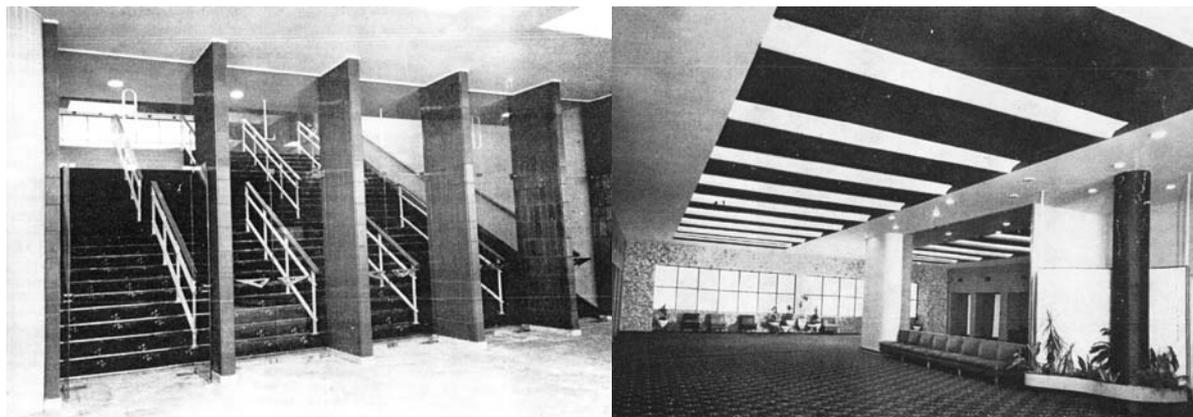


Fig. 30 e 31 - Cine Olido, primeiro cinema vinculado a uma galeria comercial. Entrada e sala de espera  
 Fonte: Revista Acrópole, nº230, 1957.

Esta mudança tipológica foi fundamental para a formação de um novo circuito na Avenida Paulista a partir da década de 1960. Com a inauguração do Cine Astor em 1960 no Conjunto Nacional, a nova implantação foi totalmente absorvida e empregada nos cinemas daquela área.

As salas das galerias eram menores do que os grandes palácios do cinema dos anos 1930 e 1940, graças à nova conformação do mercado exibidor, pois o cinema não era mais a principal forma de lazer. A arquitetura dos cinemas passou a ser concebida como parte da arquitetura das galerias, conseqüentemente integrando-se a elas. As salas de espera, quando presentes, eram cada vez menores; outros espaços como hall de entrada, de bilheteria e vestíbulos foram eliminados, chegando-se mesmo, em algumas salas, as bilheterias estarem voltadas para a própria galeria.

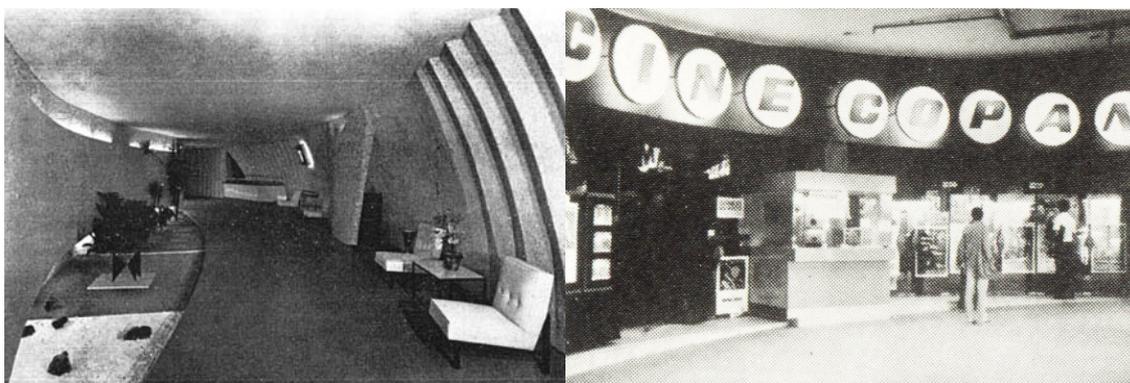


Fig. 32 e 33 - Sala de espera do Cine Barão e entrada do Cine Copan.  
 Fonte: Revista Acrópole, nº230, 1957 e SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 155.

A transferência do circuito exibidor da Cinelândia para a Avenida Paulista provocou um progressivo êxodo do público mais abastado das salas centrais. Por

outro lado, muitas destas salas não passavam mais por manutenção freqüente, afugentando os freqüentadores.

Em 1968 foi inaugurado primeiro cinema em um shopping center, o Iguatemi, nos Jardins. Esta passou a ser a nova solução adotada para os cinemas, que tinham seus espaços subordinados à arquitetura dos shoppings. A novidade ficava por conta da presença de duas ou mais salas de projeção no mesmo cinema, diversificando a programação. Nesta modalidade, é notável a perda de qualidade espacial das salas de projeção, muitas vezes desproporcionais e sem conformação acústica adequada. Ademais, era igualmente latente a perda de identidade arquitetônica e do contexto urbano destas salas.

Durante a década de 1970, para tentar sobreviver ao esvaziamento das salas centrais, muitos dos grandes cinemas passaram por reformas, com a divisão da sala de projeção em salas menores, adequando-se às novas demandas. Assim, o número de lugares em cada sala era diminuído, ao mesmo tempo em que maior opção de filmes era oferecida, a exemplo das salas dos *shoppings*. Nestas intervenções, perdiam-se muitas das características iniciais da obra, como ornamentos e o mobiliário original que era substituído por novos, mais confortáveis. Estas salas eram modernizadas de modo a se tornarem mais parecidas com as salas dos shoppings, inclusive com a utilização de materiais semelhantes. Nota-se assim, além da perda da qualidade espacial, já que as salas de projeção resultantes nem sempre mantinham a qualidade inicial, a perda do caráter e da identidade cultural dos antigos “palácios do cinema”.

Foram divididas em salas menores: o Cine Art Palácio (antigo Ufa Palácio), o Cine Marrocos, o Paissandu, o Cine Ipiranga<sup>149</sup>, o Cine Metro<sup>150</sup>, o Cine Paramount<sup>151</sup>, dividido em cinco salas, o Olido<sup>152</sup> entre tantas outras salas. No Brás e nos bairros, a tentativa de sobreviver através da divisão das salas foi menos freqüente, havendo simplesmente o fechamento das salas.

---

<sup>149</sup> Salas Grandes de Cinema? Apenas nos velhos tempos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 fev., 1983.

<sup>150</sup> O Metro segue a Moda. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 1 abr. 1976.

<sup>151</sup> Paramount volta recuperado e dividido em cinco. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 29 out. de 1978, p.29.

<sup>152</sup> O Olido reabre, dividido em três. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 out. 1982.

### *Queda da frequência nos cinemas da área Central*

Entre os anos de 1955 e 1965 registrou-se uma queda de 25% na frequência nos cinemas.<sup>153</sup> As primeiras salas a sentirem essa diminuição foram as dos bairros, inclusive as do Brás. Um fator decisivo neste processo foi o tabelamento das entradas, baseado na classificação das salas em lançadoras e exibidoras. Nas salas lançadoras era permitido um preço mais elevado das entradas, enquanto nas demais, os ingressos eram mais baratos. Tal classificação determinou que grande número dos estabelecimentos fizesse parte do circuito lançador, com o objetivo de obter maiores lucros. Antes um filme entrava em cartaz nas maiores salas, permanecia por algum tempo, e seguia para os cinemas menores ou dos bairros; com o tabelamento, porém, a fita era lançada em vários pontos da cidade, aumentando sua oferta de exibição. O tabelamento dos preços fez com que boa parte do público freqüentasse menos os cinemas, dados os altos custos. Por outro lado, a população deixou de ir às salas dos bairros, antes mais baratas, para lotar as salas centrais, onde pagavam os mesmos preços, mas com mais conforto.<sup>154</sup>

Em 1955, a Comissão Municipal de Cinema elaborou um documento tentando controlar a situação, estabelecendo alguns critérios, tais como o fim do sistema de exibição simultânea e o aumento dos preços de acordo com o público de cada cinema. Por alguns anos a situação foi parcialmente controlada, mas em 1959 os cinemas paulistanos foram divididos em quatro categorias, cada uma com um valor de entrada. Ao mesmo tempo, começaram a aparecer as denúncias de falta de conforto, higiene e segurança em muitas salas da cidade.<sup>155</sup>

Muitas delas começaram a fechar e outras foram demolidas. O Cine Rosário, inaugurado com tanto esplendor, fechou em 1959 após definhar por alguns anos; destino semelhante teve o Babylônia no Brás, também fechado, o Odeon e o Santa Cecília, estes dois últimos demolidos para dar lugar a novos edifícios.

---

<sup>153</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 89.

<sup>154</sup> Idem, p. 88.

<sup>155</sup> Idem, p. 88.

Nos anos 1970 o público foi reduzido pela metade.<sup>156</sup> As novas salas eram na sua maioria inauguradas nas galerias e *shoppings*. Por outro lado, muitas salas do centro passaram a diversificar sua programação, dedicando-se, em sua maioria, à exibição de filmes pornográficos. A degradação espacial de alguns lugares centrais, em função do próprio êxodo do público tradicional, passou a firmar a nova vocação de alguns cinemas, agora chamados de “Boca do Lixo”.

Outro fator decisivo na evasão do público de cinema foi a popularização da televisão. O sucesso do aparelho muitas vezes estava ligado a propagandas que faziam menção direta ao cinema, como “*O cinema em sua casa*”. Em 1968 as vendas de televisões cresceram 50% em relação ao ano anterior. Tal sucesso estava atrelado aos planos econômicos que visavam ao crescimento do mercado de bens de consumo, nos quais a televisão e o automóvel passaram a ser objetos de desejo de uma classe média cada vez mais numerosa.<sup>157</sup>

A situação era ainda mais penosa nos anos 1970 e 1980, registrando-se o fechamento de muitas salas e a divisão de tantas outras em salas menores. Os exibidores reclamavam das dificuldades e dos custos para manter as salas abertas e, ainda, do pequeno público, dado que parte dos freqüentadores preferia as salas da Avenida Paulista e dos *shoppings*.<sup>158</sup>

Por outro lado, os jornais do início da década de 1980 denunciavam a péssima situação da maior parte dos cinemas de São Paulo. O *Jornal da Tarde*<sup>159</sup> de 22 de março de 1980 trazia um artigo tratando da falta de manutenção, falhas de ar condicionado, falta de conforto - o *layout* mal planejado, cadeiras antigas, projetores e sistema de som de qualidade inferior, a falta de higiene, além do vandalismo praticado pelo próprio público das salas.

---

<sup>156</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 106.

<sup>157</sup> Idem, p. 106-110

<sup>158</sup> Idem, p. 121-122.

<sup>159</sup> MAGYAR, VERA. Em cartaz: sujeira, desconforto, falhas técnicas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 mar. 1980.

### *Sistema Multiplex: o resgate do cinema como espaço de lazer*

Em meados da década de 1990, a situação começou a se modificar, notando-se um retorno do público aos cinemas. Observou-se, desde o início da década, a mudança de vetor dos *shoppings*, que deixaram de ser exclusividade dos bairros mais nobres e se espalharam por toda a cidade, em bairros mais distantes e menos abastados. Ao mesmo tempo, seus empreendedores viram nos cinemas um importante atrativo de público, dada a ausência em tais localidades de espaços de lazer e o potencial lucrativo do conjunto cinema-shopping. Para Luiz Gonzaga Assis De Lucca:

[...] apesar de não possuírem personalidade própria, são bem instaladas e com razoável aparato técnico. [...] Os novos espectadores dos cinemas de Shoppings Centers não se definem como qualquer perfil de consumidores que não seja aquele imediatamente vinculado ao próprio centro comercial. Da mesma forma que vai a uma loja do Shopping para comprar uma camisa ou à lanchonete para tomar um sorvete, vai ao cinema para ver um filme e consumir umas guloseimas. Não há vínculo algum entre a sala e o espectador. Os cinemas são apenas parte de um conjunto de serviços que o Shopping Center oferece.<sup>160</sup>

O ressurgimento do cinema como atividade de lazer popular é fruto do processo de massificação cultural, e criou uma nova tipologia na arquitetura de cinemas: o sistema *multiplex*.



Fig. 34 e 35 - Sistema multiplex: Salas da rede Cinemark. Aspecto da entrada e da sala de projeção.  
Fonte: Licia de Oliveira (2001)

<sup>160</sup> DE LUCCA, Luiz Gonzaga, op. cit., p. 43.

Trata-se de um conjunto de cinemas integrados em um único espaço, com uma única sala de espera, com uma *bomboniére*, sanitários e um largo corredor de acesso às salas de projeção. As salas de projeção possuem pequena oferta de lugares, variando entre 150 e 250, com o complexo possuindo, normalmente, salas com diferentes lotações. Possuem um projeto de visibilidade seguindo o sistema *stadium*, no qual as cadeiras são distribuídas em degraus de pelo menos 40 cm, eliminando a possibilidade de barreiras visuais, mas comprometendo o conforto visual de algumas fileiras.

Os primeiros *multiplex* nos Estados Unidos e Europa possuíam entre seis e oito salas, mas já se têm construído conjuntos maiores, com 12 a 18 salas. Em São Paulo, têm se mantido o número médio de 10 salas, vinculadas às redes internacionais Cinemark e UCI, espalhadas em vários pontos da cidade, principalmente nos novos bairros de classe média onde a oferta de espaços de lazer é mais restrita.

Estas salas contam com a melhor tecnologia voltada para o cinema disponível no mercado, como projetores automáticos, sistema de som digital etc, além de sistema de ar condicionado, bilheterias computadorizadas, limpeza, rigor no sistema de segurança, poltronas confortáveis, isolamento acústico, atendimento rápido e qualidade nos serviços prestados, atendendo, portanto, a todos os requisitos exigidos pelo consumidor moderno.

Por se tratar de projetos, em geral, independentes dos *shoppings* que os abriga, ou por nascer em projetos concomitantes, conseguem atender aos mais avançados padrões de conforto recomendados para o planejamento de salas de cinema, o que as primeiras salas dos *shoppings* não conseguiam fazer. Contam ainda com o suporte de estacionamento, segurança e demais serviços que tais centros oferecem.

Os projetos são desenvolvidos por grandes escritórios especializados, segundo um sistema padrão, e adequados por um escritório na cidade em que o cinema será implantado. Desta forma, os projetos não mantêm um vínculo com o espaço urbano, e tampouco com a cultura local.

No entanto, o que se observa na prática é que todo este aparato tecnológico não é condizente com a arquitetura proposta. Em geral as telas são desproporcionais,

com som em níveis acima do aceitável e assentos completamente desfavorecidos quanto a visibilidade.

O sistema *multiplex* em São Paulo, e provavelmente em muitas outras cidades do mundo, possui arquitetura de pouca personalidade, descontextualizada e tratada como uma fórmula básica a ser repetida em qualquer local. Luiz Gonzaga Assis de Lucca analisa em seu trabalho os critérios utilizados pelos arquitetos responsáveis pelos projetos dos conjuntos *multiplex* e conclui que, em geral, o padrão de conforto está sempre voltado ao aumento de lugares disponíveis e para atrair o público, facilmente impressionável com telas gigantescas e som altíssimo.<sup>161</sup>

Em contrapartida, surgiram alguns cineclubes, que oferecem uma programação diferenciada voltada para um público mais exigente, que por sua vez também voltou a ser crescente. Tais salas, em geral, ocupam antigas salas de rua, reformadas e adaptadas às exigências atuais, como o Espaço Unibanco, antigo Majestic; o Cine Sesc, antigo Orly; Sala Uol, antigo Fiameta, entre outros.

Algumas salas no centro da cidade ainda sobrevivem, mesmo que em condições bastante precárias. Com entradas a pelo menos metade do preço de um *multiplex*, mantêm um público fiel, bastante popular que os procura atraídos pelo custo e facilidade de acesso, enquanto outras salas ainda se dedicam à exibição de filmes pornográficos. Mas outras, na Cinelândia e nos bairros, foram fechadas, demolidas, transformadas em supermercados, lojas, igrejas, estacionamentos e bingos.

Os grandes cinemas que fizeram tantas pessoas sonharem com um mundo de fantasia, hoje têm seus espaços totalmente sub-aproveitados e descaracterizados, completamente despidos de seu caráter arquitetônico e social.

---

<sup>161</sup> DE LUCCA, Luiz Gonzaga, op. cit., p.126-147.

## *Cap. II. Casos de Estudo*

### *II.1 Cine Metro: uma Sala Cosmopolita*

Avenida São João, 791

Data: 1937 (projeto) / 1938 (inauguração)

Proprietário: Metro Goldwyn Mayer do Brasil

Projeto Arquitetônico: Robert Prentice Arquitetos Associados

Construção: Companhia Construtora Nacional S/ A.

Ar Condicionado: Eng. L. E. Campello.

#### *Lista de Fornecedores:*

- Ar Condicionado: Compressores Carrier; General Eletric; <sup>162</sup>

- Tapeçarias: Tapeçaria América – São Paulo; <sup>163</sup>

- Decorações Internas e Externas – Decorações Edis S.A; <sup>164</sup>

#### *Lista de Publicações em Periódicos de Arquitetura de Época*

Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 1, p. 44-51, 1938.

Cine Metro em São Paulo. Rio de Janeiro, **Arquitetura e Urbanismo**, s/n, p. 141-7, 1938.

Ar Condicionado no Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 5, p. 40-44, 1938.

---

<sup>162</sup> Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 5, 1938. p. 40-44.

<sup>163</sup> Cine Metro em São Paulo. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, n° 13, 1938, p. 143.

<sup>164</sup> Idem, p.144.

Na década de 1930 as novas salas luxuosas da cidade começaram a ser abertas no Centro Novo, acompanhando o comércio elegante que também migrava para esta região.<sup>165</sup>

Naquela época, o cinema já havia se definido como uma tipologia arquitetônica independente do teatro e muitas das novas salas possuíam uma série de melhorias funcionais. Os novos avanços nos estudos de acústica, visibilidade e de ergonomia permitiram que as salas se tornassem mais confortáveis.

O hábito de ir ao cinema fazia parte do cotidiano de todas as camadas sociais e a arquitetura das salas funcionava como mais um atrativo para o público. As salas, à exemplo do que acontecia nos Estados Unidos e Europa, passaram a ser conhecidas como palácios do cinema, dado o luxo e glamour que as envolvia.

A corrente artística hoje denominada art déco se firmava como linguagem arquitetônica moderna e era adotada em muitos dos novos programas, sobretudo nos vinculados ao modo de vida moderno, como lojas de departamento, os edifícios em altura e nas salas de cinema.<sup>166</sup>

Entre as salas construídas seguindo as vertentes do art déco estava o Cine Metro, inaugurado em 1938 na Avenida São João e uma das principais salas neste estilo. Tratava-se de um empreendimento da empresa norte-americana Loew's (MGM - Metro Goldwyn Mayer), que tinha inaugurado seu primeiro cinema no Brasil no Rio de Janeiro em 1936.<sup>167</sup>

A chegada da Metro representou um momento importante para o cinema no Brasil, pois ajudava a definir o perfil do mercado exibidor brasileiro, voltando-o à produção norte-americana. Se o Rio de Janeiro era a capital, sendo, portanto, importante referência cultural para todo país, São Paulo vinha se tornando uma grande metrópole e o mais importante centro econômico do país, com uma população que representava uma grande platéia a ser conquistada, e a MGM percebeu isso.

Do ponto de vista arquitetônico, o Cine Metro, ao lado do Art Palácio, inaugurado dois anos antes, passou a funcionar como parâmetro de qualidade

---

<sup>165</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 35.

<sup>166</sup> PINHEIRO, Maria Lucia Bressan, op. cit., p. 128.

<sup>167</sup> O Cine Metro no Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 4, 1936, p.142.

arquitetônica dos cinemas na cidade. Com desenho apurado, assemelhando-se às grandes salas da MGM no mundo, inseria novidades como ar condicionado e cadeiras estofadas, criando uma aura de encanto em torno deste edifício e gerando grande expectativa pela sua inauguração.<sup>168</sup>

Os jornais dos dias que antecediam a inauguração da sala anunciavam o Metro com grande entusiasmo, descrevendo aspectos do edifício, ressaltando as novidades que ele trazia e a sua contribuição para a modernização da cidade. Sua inauguração representava para a cidade um avanço, colocando-a no mesmo patamar dos grandes centros urbanos:

O Cine Metro começa a preocupar toda a cidade. Quem passa pela avenida São João tem, irremediavelmente, a atenção despertada para a construção sotivíssima do Cine Metro – o cinema luxuoso, diferente, sensacional, que São Paulo vai ganhar muito em breve, esperando-se que sua inauguração se dê por todo o mês de março e que certamente se constituirá acontecimento que revolucionará a cidade inteira, dado o *'glamour'* de que se reveste São Paulo a abertura deste cinema *'up to date'*.

Dotado de quase 2000 poltronas estofadas, dotado de aparelhamento de ar condicionado e de uma centena de outros requisitos inteligentemente estudados para a finalidade de promover maior conforto do público, o Cine Metro será uma sala de espetáculos de que São Paulo se envaidecerá.<sup>169</sup>

As reportagens de inauguração das salas de cinema tinham um forte conteúdo publicitário, sempre ressaltando os seus aspectos positivos: “a melhor sala”, “a mais moderna”, “o palácio do cinema”, seguidos das descrições dos espaços e dos avanços técnicos que traziam e visavam à criação de um modo de vida cosmopolita, elegendo os cinemas como símbolos da modernização da cidade.

No caso do Metro esta idéia era bastante clara, pois esta foi a primeira sala ligada a uma produtora norte-americana<sup>170</sup> que mantinha um padrão arquitetônico para suas salas, dotando São Paulo de um cinema de qualidade equiparável aos existentes nos grandes centros urbanos.

---

<sup>168</sup> **Revista Cinearte**, Rio de Janeiro, v. 13, n° 480, p. 6, 1938.

<sup>169</sup> **Folha da Manhã**, 3 mar. 1938.

<sup>170</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 40.

O Cine Metro esteve entre as salas mais elegantes da cidade, sendo mesmo referencial para os demais cinemas; mesmo o Ufa Palácio, seu principal concorrente na década de 1930 e 1940, ficava a desejar diante da sua sofisticação:

Ora, assim a considerar todas estas questões, que durante duas belas e cálidas noites paulistas, abalei-me a procura de dois cinemas famosos desta capital - o "Metro" e o "Ufa", dois grandes rivais a se acotovelarem em plena Avenida São João... [...] Chamava à tona todo o meu espírito crítico e penetrava o salão cinematográfico, previamente interessado pela arte dos intérpretes e pelo fundo educacional do film. Esquecia-me assim, (e penetrando pela primeira vez) de considerar no "Metro" os efeitos benéficos do ar condicionado e a ausência do ar famoso no autêntico palácio do "Ufa".<sup>171</sup>

O Metro São Paulo foi projetado por Robert Prentice, arquiteto norte-americano radicado no Rio de Janeiro e construído pela Companhia Construtora Nacional (antigo Escritório Técnico Wayss e Freytag), os mesmos responsáveis pela construção da sala carioca.<sup>172</sup> A supervisão da obra ficou a cargo do arquiteto Jacques Pilon, colaborador de Prentice em São Paulo.<sup>173</sup>

Para o cinema paulista foi contratado o mesmo arquiteto e a mesma empresa construtora, também responsáveis por mais duas salas da rede no Rio de Janeiro: o Cine Metro Copacabana e o Metro-Tijuca, este último projetado por Adalberto Szilard.<sup>174</sup>

A MGM possuía um sistema de normas técnicas para a construção de suas salas de projeção, com o objetivo de manter os mesmos critérios de planejamento arquitetônico, principalmente no que tange aos critérios de conforto acústico e visual.<sup>175</sup> Durante o desenvolvimento do projeto do Metro Passeio, Prentice contou com o suporte de técnicos do departamento de construção civil da produtora

---

<sup>171</sup> **Revista Scena Muda**. Rio de Janeiro, nº 947, maio de 1939. p. 30.

<sup>172</sup> O Cine Metro do Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 13, 1936, p.141.

<sup>173</sup> CAMPOS, Vitor José Baptista. **O Art Déco na Arquitetura Paulistana. Uma outra face do moderno**. 273p. Dissertação (Mestrado Estruturas em Ambientais Urbanas), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996. p. 218.

<sup>174</sup> O arquiteto dinamarquês Adalberto Szilard foi colaborador do escritório de Robert Prentice durante o período de desenvolvimento dos projetos dos cines Metro carioca e paulista; foi editor da Revista Arquitetura e Urbanismo e colaborou em importantes edifícios art déco do escritório de Prentice, como Edifício Sulacap (Rio de Janeiro, 1936), Edifício Anchieta (Rio de Janeiro, 1940) e o Elevador Lacerda (Salvador, 1929) juntamente com Fleming Thiesen.

<sup>175</sup> Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 1, 1938, p. 44.

americana. Segundo artigo da Revista Arquitetura e Urbanismo, estes profissionais não interferiram no projeto arquitetônico, apenas prestaram consultoria para os problemas técnicos, provavelmente elucidando as questões abordadas nos manuais de projeto.<sup>176</sup>

O Metro Passeio e o Metro São Paulo possuíam projetos bastante semelhantes, do ponto de vista programático e funcional. O art déco foi empregado nos dois edifícios, a exemplo de tantas outras salas da rede em várias cidades no mundo,<sup>177</sup> criando também um certo padrão estético, de tendência modernizante e facilmente identificáveis na paisagem urbana, com linhas geométricas tendendo à verticalidade, remetendo diretamente ao *sky line* de Nova York. O art déco também era a linguagem formal muito presente na fotografia dos filmes produzidos pela MGM, reforçando ainda mais a identificação da produtora com este estilo.<sup>178</sup>

### *O Metro Passeio*

A primeira sala da MGM inaugurada no Rio de Janeiro estava localizada na Rua do Passeio e foi inaugurada em 1936, com projeto desenvolvido pelo arquiteto Robert Prentice, sendo a primeira sala em art déco inaugurada naquela cidade.<sup>179</sup>

O cinema estava associado a um edifício de escritórios que se desenvolvia na parte frontal do terreno, criando um grande volume vertical. A fachada, de composição assimétrica, era marcada por uma série de elementos verticais e ornamentos geométricos, bastante característicos das vertentes déco.<sup>180</sup> Localizado num lote de esquina, o prédio possuía implantação bastante privilegiada,

---

<sup>176</sup> O Cine Metro do Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 4 , p.196, 1936.

<sup>177</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 10.

<sup>178</sup> Uma primeira aproximação com a obra de Robert Prentice permite observar uma variação na produção do arquiteto, com projetos de casas de influência nitidamente neocolonial e em outras obras, como o Edifício Sulacap, com tendência art déco. No entanto, em nenhuma das obras estudadas foi notada uma ornamentação tão acentuada ou uma arquitetura tão próxima às vertentes norte-americanos do art déco, como nos projetos dos cinemas da Metro. É possível, assim, que a adoção desta linguagem de forma tão apurada tenha sido uma recomendação da produtora americana; contudo, a falta de maiores dados acerca da atuação deste arquiteto e dos manuais da MGM, não nos permite afirmar a adoção do art deco como estilo oficial desta rede.

<sup>179</sup> COSTA, Renato da Gama-Rosa. O Art Déco e os Cinemas no Rio de Janeiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996. p. 222.

<sup>180</sup> O Cine Metro do Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 4 , 1936, p.197.

favorecendo várias visuais do conjunto, enfatizando seu caráter arquitetônico. Segundo o pesquisador Renato da Gama-Rosa Costa, esta sala aperfeiçoou as marquises dos cinemas cariocas, que passaram a acompanhar toda a extensão em altura do prédio e os letreiros, maiores e posicionados perpendicularmente à fachada, com luzes néon.<sup>181</sup>

A solução do programa era semelhante ao tradicionalmente empregado nos cinemas, com um acesso central através de um vestíbulo ladeado por duas lojas. Embora a fachada não fosse simétrica, a posição central da entrada criava um eixo e induzia a um desenho simétrico dos espaços internos do cinema. A partir do vestíbulo alcançava-se a sala de espera, localizada sob o balcão, para melhor aproveitamento dos espaços, de onde duas entradas laterais conduziam à sala de projeção, marcando novamente a simetria dos ambientes. As saídas localizavam-se nas laterais da sala: de um lado, dando diretamente para a rua e do outro para um corredor contíguo que ligava à rua, ao lado da entrada principal.

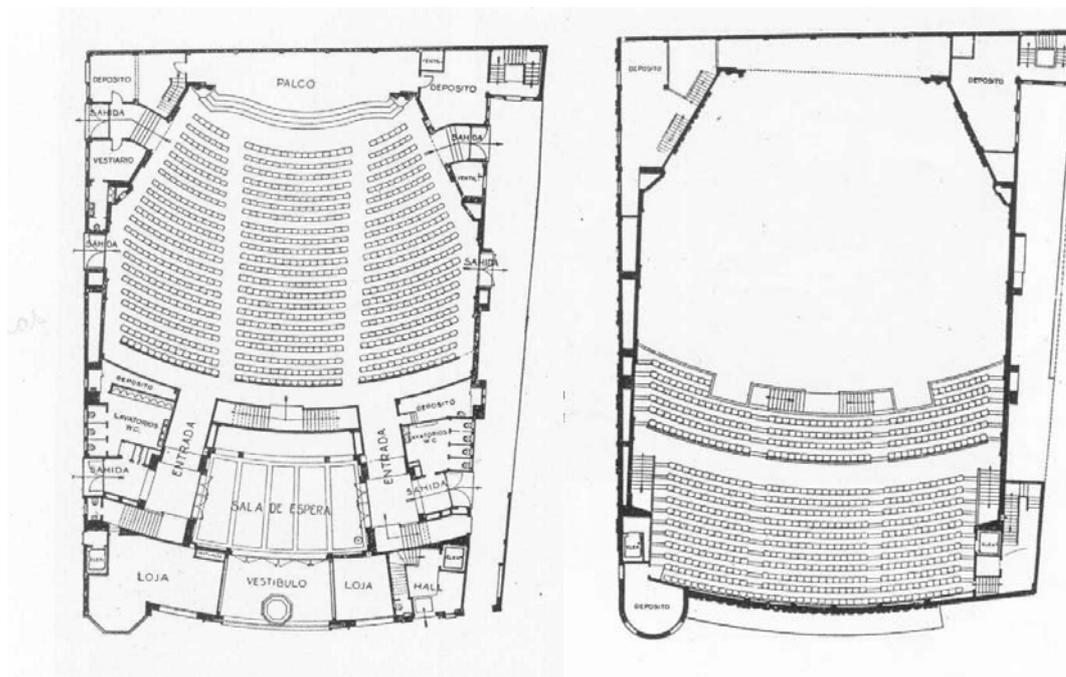


Fig. 36 - Cine Metro Passeio (Rio de Janeiro) planta do térreo e do balcão.  
Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo, n° 4, 1936.

Por questões acústicas, a sala de projeção possuía planta trapezoidal e as cadeiras eram dispostas em curva, com piso inclinado, tipo Stadium, garantindo boa

<sup>181</sup> COSTA, Renato da Gama-Rosa (1998), op. cit., p. 141.

visibilidade da tela. Possuía um único balcão localizado no fundo da sala, como já comumente empregado nestes espaços.

O projeto dos interiores também esteve a cargo do mesmo arquiteto, sendo ricamente decorado em estilo D. João V, conforme descrição da Revista Arquitetura e Urbanismo, com pinturas executadas conforme projeto de Battisti Irmãos, de Nova York.<sup>182</sup>

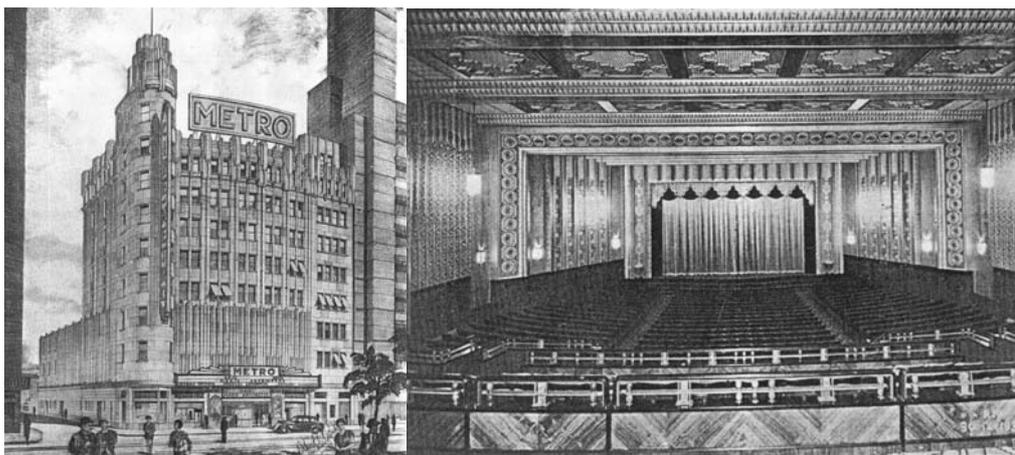


Fig. 37 e 38 - Cine Metro Passeio (Rio de Janeiro) fachada e aspecto da sala de projeção.  
Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo, nº 4, 1936.

O Cine Metro inseriu duas novidades nos cinemas do Rio de Janeiro: o condicionamento de ar<sup>183</sup> e o tratamento acústico, com emprego de materiais absorventes e do cálculo de reverberação segundo a fórmula de Sabine, recentemente demonstrada.<sup>184</sup>

### *O Metro São Paulo: Configuração Inicial*

O projeto do Cine Metro São Paulo seguiu o partido empregado na sala carioca, adotando os mesmos critérios técnicos – em correspondência ao manual da empresa americana – e padrão formal.<sup>185</sup>

O lote escolhido para a implantação do cinema estava na localizado na Avenida São João, uma das mais importantes e valorizadas artérias da cidade

<sup>182</sup> O Cine Metro do Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 4, 1936, p. 196-203.

<sup>183</sup> COSTA, Renato da Gama-Rosa (1998), op. cit. p. 140.

<sup>184</sup> O Cine Metro do Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 4, 1936, p.196-203.

<sup>185</sup> Idem, p.143.

naqueles anos, próximo ao “Centro Novo” da cidade. Neste trecho, esta via possuía como ponto focal o “Cetro Velho” e sua recente verticalidade, construindo uma perspectiva que afirmava o aspecto moderno da cidade. O Código de Obras Arthur Saboya estabelecia que nesta avenida todas as edificações deveriam ter, pelo menos, cinco pavimentos, e o cinema foi, assim, associado a um edifício em altura, destinado aos escritórios da MGM na cidade. Na esquina do lote, existia um edifício de sete andares, que contíguo ao cinema, ajudava a compor este cenário urbano ideal, o *sky line* paulistano.<sup>186</sup>

A solução empregada no Metro São Paulo era muito semelhante a da sala carioca, por ser esta a mais usual adotada nos cinemas, mas este partido não foi necessariamente uma recomendação dos manuais da MGM. É provável que a principal contribuição do manual seja em relação às questões técnicas, como ergonomia e conforto visual acústico. Talvez estas recomendações também tivessem algum alcance estético, no sentido de criar uma identidade visual e corporativa de seus cinemas, pois na década de 1930 era comum que as salas da rede tivessem composição calcada em elementos art déco.<sup>187</sup>

O cinema ocupava toda a extensão do lote, não contando com recuos das edificações vizinhas, sendo isolado destas por meio de uma parede de alvenaria de 30 centímetros<sup>188</sup> e por um corredor lateral de saída que também auxiliava este isolamento.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 180.

<sup>187</sup> Muitos cinemas da MGM projetados entre as décadas de 1930 e 1940, possuíam arquitetura filiada ao art déco em sua vertente norte-americana. Isso pode ser observado na obra do arquiteto Thomas Lamb, autor de vários cinemas da rede naqueles anos em várias cidades do mundo, como as salas australianas em Adelaide e Brisbane.

<sup>188</sup> O Art. 503 do Código de Obras de 1934 previa que os cinemas mantivessem recuos das edificações vizinhas. Nas ruas centrais, onde este recuo não fosse possível, a sala deveria contar com isolamento através de uma parede de alvenaria de 30 cm de espessura. SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 503.

<sup>189</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo Nº 1985-0.10.645-0.

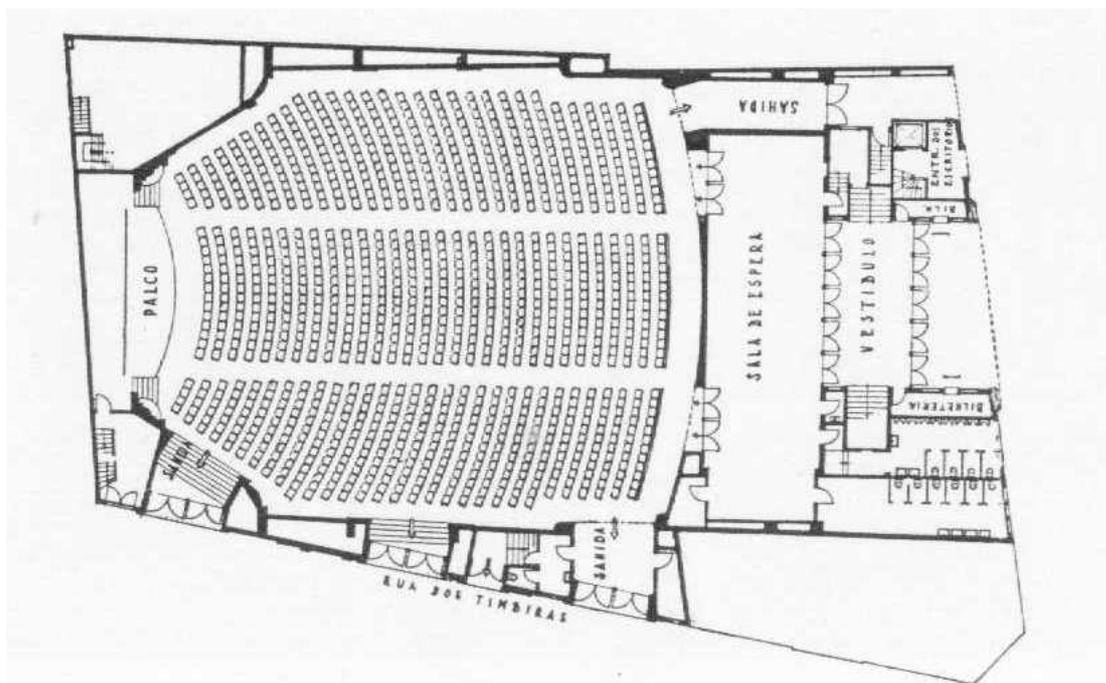


Fig. 39 - Cine Metro São Paulo - Planta do pavimento térreo.  
 Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo, nº13, 1938.

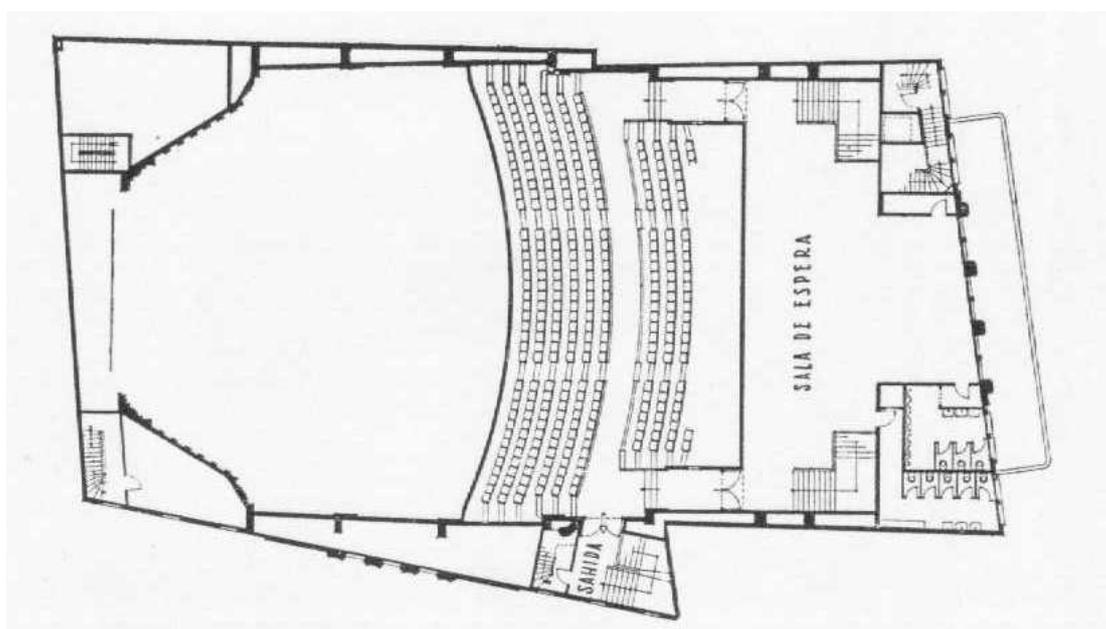


Fig. 40 - Cine Metro São Paulo - Planta do pavimento superior (balcão).  
 Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo, nº13, 1938.

O conjunto era composto por hall de entrada com bilheteria, vestíbulo, salas de espera, sala de projeção - dividida em platéia e balcão - e escritórios, além de instalações sanitárias e depósitos. A disposição dos ambientes era semelhante à tradicionalmente adotada nos cinemas paulistanos, subordinando o sentido da sala à

tela. Por conta da irregularidade do lote o projeto não era totalmente simétrico, adotando-se, então, uma solução semelhante à empregada na sala carioca, com a localização do hall de entrada e vestíbulo no centro do conjunto e distribuindo os espaços de apoio e circulação a partir deste eixo central, criando uma simetria no ambiente. Esta percepção era ainda mais valorizada pelos elementos estéticos e pela disposição das aberturas.<sup>190</sup>

A sala de projeção se desenvolvia em dois níveis principais: a platéia e um balcão. Os demais andares do edifício abrigavam os escritórios e possuíam circulação independente; o subsolo estava voltado para as instalações de ar condicionado, casa de máquinas e reservatório de água.<sup>191</sup>

Por questões estruturais, o edifício de escritório desenvolvia-se na parte frontal do lote, junto à Avenida São João, sobre a entrada e o vestíbulo, evitando-se assim, pilares na sala de projeção, que prejudicariam a visibilidade. Nesta época os cálculos estruturais ainda não eram tão desenvolvidos e estruturas mais sofisticadas aumentariam muito o custo das obras.

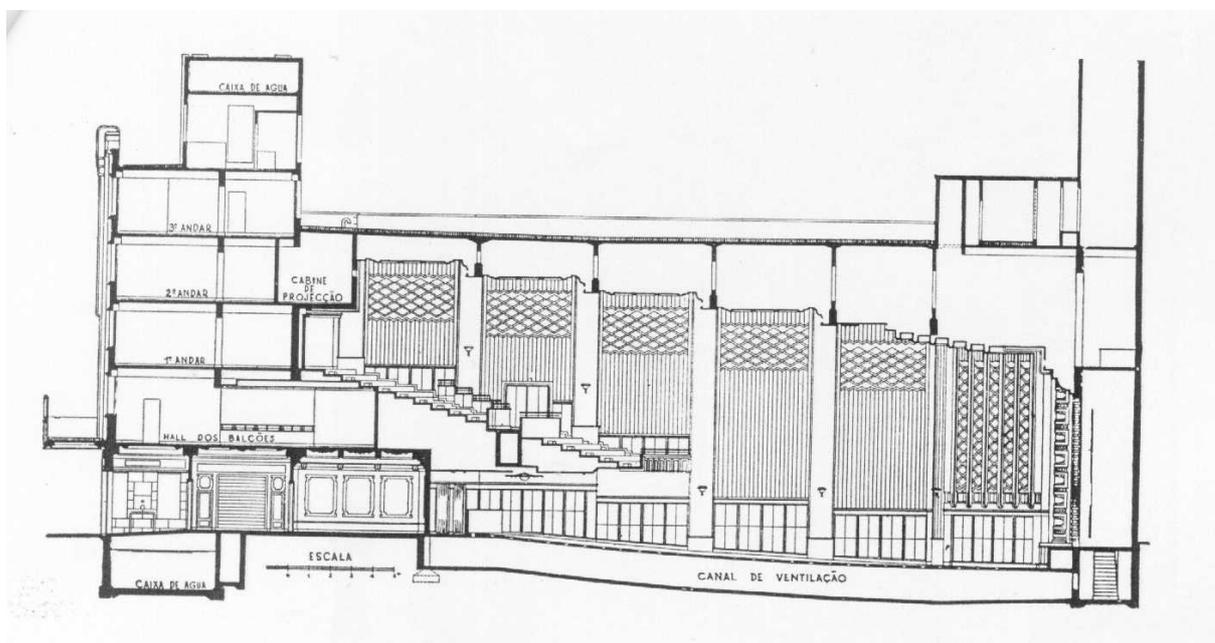


Fig. 41 - Cine Metro São Paulo - Corte longitudinal.  
Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo, nº13, 1938.

<sup>190</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 1985-0.10.645-0.

<sup>191</sup> Idem.

A circulação da sala foi definida conforme o disposto no Código de Obras Arthur Saboya,<sup>192</sup> com entradas independentes para a platéia e balcão, e saídas no pavimento térreo nas laterais da sala, à esquerda voltadas para a Rua Timbiras e à direita para um corredor ligando direto à Avenida São João, devidamente dimensionadas e em quantidade suficiente para atender confortavelmente a vazão do público, conforme exigência legal.<sup>193</sup> O balcão, com menos lugares, contava com uma única saída, localizada na lateral esquerda e que conduzia o público à Rua Timbiras.<sup>194</sup>

Cada uma das salas de espera contava com instalações sanitárias, em número suficiente para também servir à sala de projeção, justificando-se a ausência destas instalações internas à sala por se tratar de apresentações de no máximo duas horas e sem intervalos.<sup>195</sup>

A sala de projeção possuía desenho em forma de concha, com as paredes laterais se afunilando em direção à tela, cadeiras dispostas em semicírculos e o proscênio, o forro e o piso obedecendo a uma linha suavemente curva, garantindo uma propagação do som mais uniforme e límpida.<sup>196</sup>

Segundo artigo publicado na Revista Arquitetura e Urbanismo, foi adotada a mesma concepção acústica para o projeto do Metro Passeio e do Metro São Paulo, de modo que algumas soluções empregadas nas duas salas foram semelhantes.<sup>197</sup>

O tempo de reverberação do som na sala foi calculado segundo a fórmula de Sabine, sendo aplicados materiais absorventes (nos elementos decorativos). Para melhor isolamento acústico, foi utilizado um colchão de ar nas paredes da sala de projeção, entre a alvenaria e os painéis decorativos.<sup>198</sup>

---

<sup>192</sup> SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 495 e art. 496.

<sup>193</sup> O Código de Edificações exigia para os corredores a razão de 1m para cada grupo de 100 pessoas, com dimensão mínima de 2,00m. SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 509.

<sup>194</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo Nº 1985-0.10.645-0.

<sup>195</sup> Conforme memorial descritivo do projeto aprovado junto à PMSP - Processo Nº. 1985 - 0.10.645 - 0.

<sup>196</sup> Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 1, 1938 p. 44.

<sup>197</sup> **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, nº 13, p. 141-7, 1938.

<sup>198</sup> Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 1, 1938, p. 44.

O piso contava com uma suave inclinação, não sendo do tipo “*Stadium*”, como o Metro Passeio,<sup>199</sup> mas igualmente com boa visibilidade, conforme justificado no projeto aprovado. O balcão era bem mais inclinado, de modo a garantir visão confortável aos últimos lugares.<sup>200</sup> Estas soluções procediam do manual da MGM, pois as dimensões da sala eram dadas em proporção ao tamanho da tela, de tamanho variável conforme a produtora, daí muitas salas exibirem filmes de uma certa companhia cinematográfica com exclusividade.<sup>201</sup>

O Código de Obras Arthur Saboya não trazia maiores esclarecimentos quanto às questões técnicas colocadas nos projetos de cinemas, como, por exemplo, aspectos de conforto visual. No entanto, observou-se no processo de aprovação do projeto do Cine Metro, a solicitação por parte dos técnicos da prefeitura que o autor do projeto demonstrasse a curva de visibilidade.<sup>202</sup>

As fileiras de cadeiras estavam dispostas em círculos concêntricos, com espaçamento de 84 centímetros, na platéia, e de 90 cm no balcão,<sup>203</sup> números provavelmente recomendados pelos manuais da produtora, pois a legislação municipal estabelecia a dimensão mínima de 80cm, o que resultaria na maior oferta de lugares.<sup>204</sup>

As cadeiras eram de couro estofadas, o que, para a época, era considerado muito sofisticado, visto que a maioria das salas de cinema possuía cadeiras com assentos de madeira.<sup>205</sup> O Metro foi o primeiro cinema em São Paulo a ter as cadeiras dispostas em “*quuncunce*”, ou seja, dispostos de modo desencontrado, o centro de cada lugar ficava entre os lugares da frente, o que era uma novidade:

As cadeiras apresentam uma novidade que há muito os espectadores desejavam, para evitar posição incômoda, sempre que um cavalheiro mais alto ou um chapéu de senhora, mais extravagante, ou ainda um casal de namorados alheios ao filme, atrapalhasse sua vista. As poltronas de couro

---

<sup>199</sup> **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, n° 13, 1938, p.142.

<sup>200</sup> Projeto aprovado junto a PMSP. Processo N° 1985 - 0.10.645 - 0.

<sup>201</sup> As dimensões das telas dos cinemas da Metro seguiam a razão de 1:1,75. NEUFERT, Ernest. **A Arte de Projetar em arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili do Brasil, 1976, p. 346.

<sup>202</sup> Solicitação de comunique-se. Processo PMSP N°. 1985 - 0.10.645 - 0, Fl. 69. Lembre-se que os técnicos da PMSP possuem autonomia, durante a análise dos projetos, para exigirem esclarecimentos ou informações outras que julgarem relevantes.

<sup>203</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo N°. 1985 - 0.10.645 - 0.

<sup>204</sup> SÃO PAULO. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 510 § 2°.

<sup>205</sup> Theatros e Cinemas. **Folha da Manhã**, 3 de mar. 1938.

macias, são colocadas de forma que, por gigante que seja o espectador da frente, a pessoa sentada atrás não tem prejudicado a visão.<sup>206</sup>

### *Ar Condicionado*

O Metro foi o primeiro cinema em São Paulo a contar com instalações de ar condicionado, novidade muito aguardada conforme anunciado pelos jornais e revistas. A instalação de ar condicionado no cinema foi uma determinação da MGM, e os arquitetos trabalharam de forma conjunta com os engenheiros responsáveis pelo projeto para que, desde o início, o projeto arquitetônico levasse em conta estas instalações e se comportasse da melhor forma possível e ao menor custo.<sup>207</sup>

O projeto de ar condicionado começou a ser definido a partir do ante-projeto arquitetônico, determinando-se o tipo de distribuição e um estudo da instalação, posição, tamanhos dos dutos, posição da sala de máquinas e torre de arrefecimento, facilitando o desenvolvimento dos dois projetos em conjunto.<sup>208</sup>

As máquinas foram instaladas em duas salas diferentes, de modo a se adequar à arquitetura. Na sala inferior foram instalados os compressores, bomba para circulação de água, condensadores e caldeiras, e na sala superior estavam os climatizadores e o ventilador centrífugo. A distribuição do ar condicionado se fazia através de dois grandes dutos no sentido longitudinal da sala de projeção e com cinco ramais transversais, instalados sobre o forro da sala de projeção; um sexto ramal alimentava a parte inferior ao balcão, as salas de espera, vestíbulo e cabine de projeção.<sup>209</sup>

O sistema de retorno de ar era realizado por meio de bocas do tipo cogumelo instaladas em baixo das cadeiras e levadas através dutos de concreto subterrâneos, que ligavam à casa de máquinas superior.<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> “Melodia da Broadway”, na inauguração do Cine Metro. **Folha da Manhã**, 16 mar. 1938.

<sup>207</sup> CAMPELLO, L. E. Ar condicionado do Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 5, 1938, p.40-44.

<sup>208</sup> Idem, p. 40.

<sup>209</sup> Idem, p. 41.

<sup>210</sup> Idem, p. 41.

O controle do maquinário era realizado quase automaticamente, possuindo um quadro de controle que permitia observar o funcionamento de cada aparelho do conjunto, evitando-se alguns problemas.<sup>211</sup>

O Código de Obras Arthur Saboya não fazia maiores recomendações quanto ao conforto acústico e o projeto seguiu os requisitos propostos pela produtora americana, de modo a proporcionar um bom desempenho e conforto, compatível com os demais cinemas da rede.

### *Aspectos plásticos*

Na década de 1930 era comum que nas salas da rede Metro fosse adotada solução vinculada ao art déco, então considerado um “estilo moderno”, de fácil identificação e comunicação.<sup>212</sup> Estas salas possuíam composição com linhas geométricas e elementos de outras culturas, consideradas exóticas, bem ao gosto déco, contando com vários ornamentos e detalhes especialmente desenhados para o edifício, tais como serralheria e luminárias, como era freqüente nas obras em estilo art déco. A prática de recorrer às culturas exóticas vinha ao encontro de um tipo de criação cênica muito freqüente no cinema: os temas egípcios e mouros.<sup>213</sup> O arquiteto Salvador Candia<sup>214</sup>, esclarece a respeito das salas da Metro:

Os cines ou eram Art Déco ou eram de inspiração marroquina já que muitos dos filmes dos anos 20 tinham sido ambientados no deserto. Os cinemas da cadeia da Metro Goldwin Meyer eram uma espécie de pastiche formado pela reunião - Hollywood e Arábia. As cores eram quentes principalmente ouro e vermelho.<sup>215</sup>

O Metro São Paulo possuía decoração bem mais discreta que o Metro Passeio. A fachada possuía composição simétrica, com um sutil escalonamento no corpo central, ornamentado com frisos verticais e elementos geométricos e aberturas

---

<sup>211</sup> CAMPELLO, L. E, op. cit., p 50.

<sup>212</sup> É interessante notar a semelhança das fachadas do Metro São Paulo e de duas salas da rede na Austrália. O pesquisador Inimá Simões cita ainda como salas semelhantes o Metro de Bogotá, Cidade do México e Havana. SIMÕES, Inimá, op. cit., p.10.

<sup>213</sup> CAMPOS, Vitor José Baptista (1996), op cit., p.218.

<sup>214</sup> O arquiteto Salvador Candia teve professores no Mackenzie que seguiam o estilo art déco.

<sup>215</sup> Entrevista concedida a SAWAYA, Silvana Therezinha, op. cit., s/p.

seguindo o mesmo ritmo, e com paredes paralelas que se afunilavam próximo ao proscênio; a entrada do cinema, localizada no centro do conjunto era marcada por uma marquise, com um letreiro luminoso com o nome da sala e do filme em cartaz. O elemento de maior destaque na fachada era o luminoso vertical onde se encontrava o logotipo da sala, colocado perpendicularmente à fachada, privilegiando a visão do automóvel, em velocidade, e podendo ser lido a uma distância maior.<sup>216</sup>

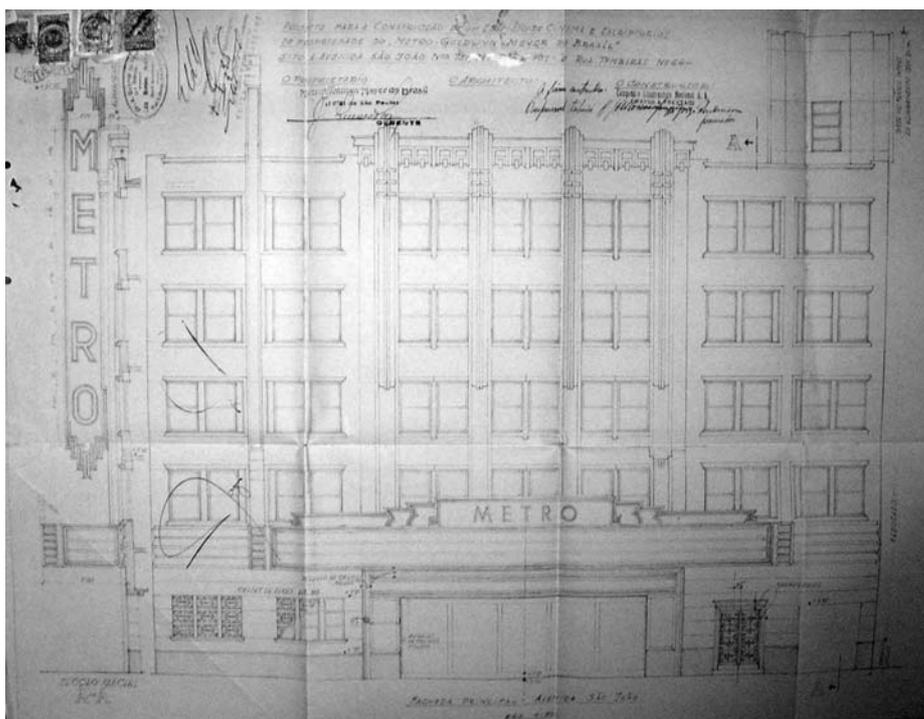


Fig. 42 - Cine Metro – desenho da fachada.

Fonte: Arquivo PMSP – Processo nº 1985-0.10.645-0



Fig 43 - Cine Metro – Fachada em 1938.

Fonte: Revista Acrópole, nº 1, 1938.

<sup>216</sup> Cine Metro. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 1, 1938, p.45.

A fachada voltada para a Rua Timbiras era mais sóbria do que a da Avenida São João, mantendo o mesmo princípio compositivo, com um suave escalonamento que destacava o corpo central, com ornamentação mais elaborada. As aberturas (portas de saída e janelas dos depósitos e circulação) estavam dispostas regularmente, mantendo o mesmo ritmo da fachada principal. Frisos horizontais ornamentavam as saídas da sala e linhas verticais marcavam o corpo central da fachada, quebrando a dureza do grande volume cego. Arrematando, uma série de elementos geométricos, semelhantes aos da fachada principal, foi inserida na platibanda do corpo central.<sup>217</sup>

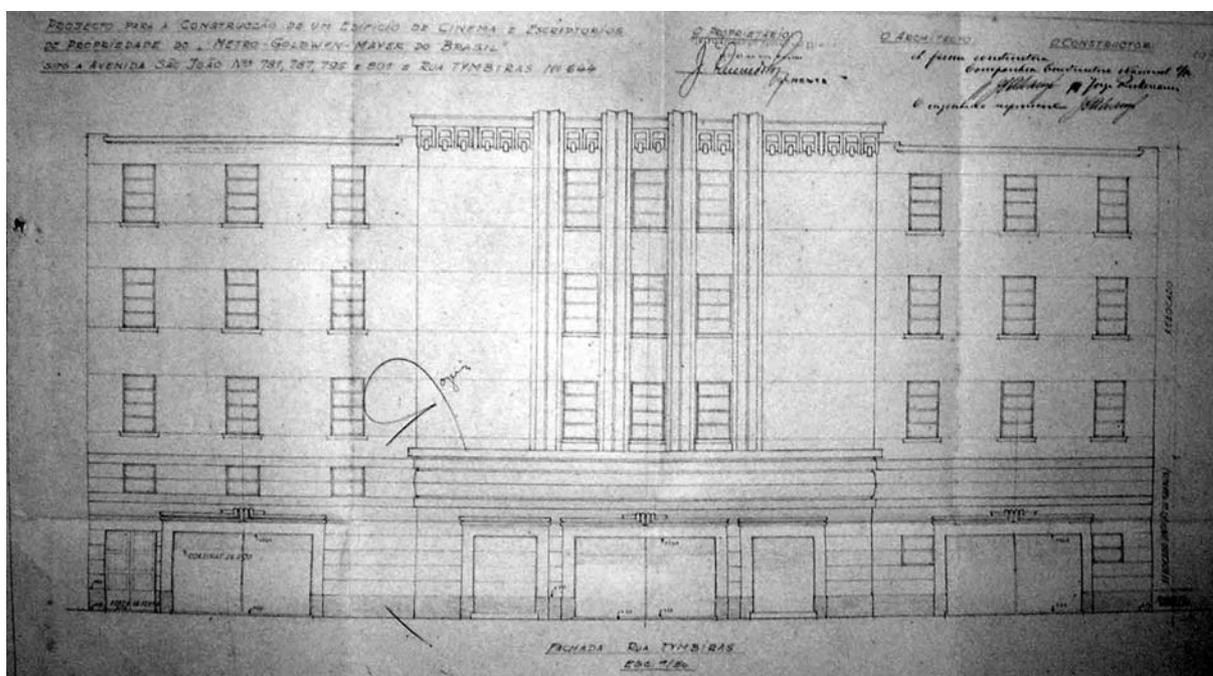


Fig. 44 - Cine Metro - desenho da fachada da Rua Timbiras.  
Fonte: Arquivo PMSP - Processo nº 1985-0.10.645-0

Os espaços internos também seguem ornamentação déco, com motivos geométricos de inspiração egípcia aplicados nos desenhos dos forros das salas de espera, nas decorações das paredes e dos tapetes, formando desenhos zigzagueantes, bem ao gosto deste estilo. Outros elementos, como as portas de

<sup>217</sup> De acordo com o processo de aprovação do cinema, a Divisão de Aprovação de Fachadas solicitou um novo estudo para esta fachada, pedindo, ainda, um revestimento mais rico para todo o embasamento. A solicitação é atendida apresentando-se um novo estudo e um esclarecimento sobre o revestimento: "Quanto aos revestimentos das fachadas, declara a requerente ser ele bastante rico consistindo em uma imitação de granito obtida com o emprego de pó de pedra, cimento branco Atlas e Sika para tornar impermeável. Este revestimento será superior ao da maioria dos prédios da Avenida São João".(Arquivo PMSP - Processo 1985-0.10.645-0 fl. 75)

entrada, guarda-corpos e luminárias seguiam a mesma linguagem geométrica, porém mais simplificada.<sup>218</sup>



Fig. 45 e 46 - Cine Metro - Sala de Espera da Platéia (1938)  
Fonte: Revista Acrópole, nº 1, 1938.

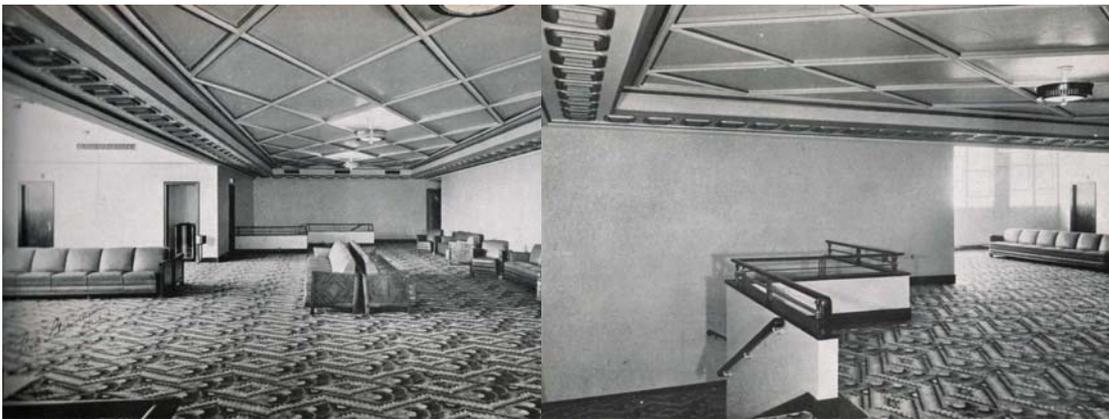


Fig. 47 e 48 - Cine Metro - Sala de Espera do Balcão (1938)  
Fonte: Revista Acrópole, nº 1, 1938.

O vestíbulo possuía decoração mais sóbria e funcionava como transição da fachada austera para os ambientes internos ricamente ornamentados, pois os espaços ganhavam um tratamento decorativo gradual, mais elaborado ao se aproximar da tela.<sup>219</sup>

A sala de projeção possuía decoração bastante requintada, seguindo as linhas geométricas e os mesmos temas. O proscênio era o ponto de maior importância e, portanto, o mais elaborado. A tela possuía moldura semicircular ornamentada, lembrando colunas dos templos egípcios, com mísulas de desenhos geométricos

<sup>218</sup> Cine Metro. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 1, 1938, p. 44-51.

<sup>219</sup> Idem, p. 44-51.

ligando ao forro, ornamentado com frisos curvos que repetiam a disposição circular das cadeiras na sala.<sup>220</sup>



Fig. 49 e 50 - Cine Metro - Sala de Projeção (1938).  
Fonte: Revista Acrópole, nº 1, 1938.

As paredes laterais eram igualmente ornamentadas, com painéis de linhas verticais sobrepostos por elementos em zigue-zague e molduras geométricas, funcionando como transição para o desenho do forro. A parte inferior das paredes era coberta por lambri de imbuia.<sup>221</sup>

Os ambientes internos eram compostos por cores quentes, em tons dourados e coral, contando com alguns detalhes em azul.<sup>222</sup>

### *Intervenções Posteriores*

O Cine Metro foi uma das mais elegantes salas de cinema da cidade nas décadas de 1930 e 1940. Os dados da Subdivisão de Tributos da Prefeitura de São Paulo apontavam, em 1948, o Metro como a segunda sala mais freqüentada no circuito lançador na cidade.<sup>223</sup> Na década de 1960 começava apresentar sinais de decadência e, a exemplo de tantos outros cinemas contemporâneos, em 1977 foi dividido em duas salas menores, para se adequar às novas demandas.<sup>224</sup>

<sup>220</sup> Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 1, 1938, p. 44-51.

<sup>221</sup> Idem, p. 44-51.

<sup>222</sup> "Melodia da Broadway", na inauguração do Cine Metro. **Folha da Manhã**, 16 de março de 1938.

<sup>223</sup> Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50, IDART, Caderno 8, SMC, 1981. Apud. SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 69.

<sup>224</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p.113.

A julgar pela nova imagem inserida no Metro, a reforma realizada em 1977 possuía um caráter atualizante, pois a nova decoração proposta era muito semelhante à então empregada nos novos cinemas dos shoppings.

Durante esta reforma, o desenho da sala foi totalmente alterado, perdendo a ornamentação art déco e passando a contar com uma nova decoração, com formas geométricas, bem ao gosto daqueles anos. Até mesmo a tipografia do letreiro com o nome da sala foi trocado, deixando de lado as linhas de tendência déco, para adotar um traçado mais simples.<sup>225</sup>

O hall de entrada foi bastante modificado, passando a funcionar como espaço de distribuição e o vestíbulo seccionado em dois outros espaços menores. As portas de entrada foram substituídas por um pano de vidro temperado, com os dois acessos para as salas. A entrada da sala 2, localizada no balcão, era feita pela esquerda, através desta escada; e o lado direito foi reservado para o acesso para a sala 1, localizada na platéia. A sala de espera do balcão passou a atender à sala 2 e a da platéia à sala 1, sem nenhuma ligação entre si.



Fig. 51 - Cine Metro - Hall de Entrada e Sala de Espera da Sala 1 (1980)  
Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP

---

<sup>225</sup> Conforme documentação fotográfica do Acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, realizada em 1985 pelo pesquisador Inimá Simões.



Fig. 52 - Cine Metro – Bilheteria do Metro 1 (1980).  
Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP

A sala de espera da platéia recebeu nova decoração, recebendo novo carpete com padrões geométricos que lembravam as ilustrações tridimensionais e as paredes passaram a ser decoradas com painéis quadriculados em fundo preto e espelhos. O mobiliário também foi substituído, recebendo grandes sofás em “L”, compondo vários ambientes.



Fig. 53 - Cine Metro – Sala de Espera do Balcão (1980).  
Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP

Aparentemente, os únicos remanescentes da decoração de 1938 são as portas da sala de projeção e os forros das salas de espera. Os carpetes, pisos e mobiliários,

provavelmente já muito desgastados, foram substituídos, retirados ou cobertos pelos novos acabamentos.

A sala de projeção passou por adaptações, por conta da divisão da sala e para resolver os novos problemas acústicos decorrentes da divisão da sala, com a troca dos antigos elementos decorativos, que possuíam função acústica, para outros mais modernos e mais eficientes para o novo projeto e adequados às novas tecnologias de exibição. Assim, a sala ganhou uma nova forração em carpete liso e dois grandes painéis laterais, provavelmente com alguma função acústica, com desenhos gráficos ortogonais.



Fig. 54 e 55 - Cine Metro – Sala de Projeção (1980), com a nova decoração.  
Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP

A fachada principal perdeu a ornamentação art déco e a marquise foi coberta por um painel metálico, comumente empregado em estabelecimentos comerciais,

no qual estava fixado o nome das duas salas, em menor tamanho, fixado no sentido horizontal. Os caixilhos também foram substituídos, unificando algumas aberturas e alterando o ritmo da fachada. As paredes do térreo foram revestidas com granito preto. A fachada da Rua Timbiras parece não ter tido a sua composição alterada nesta reforma.



Fig. 56 - Cine Metro - Fachada em 1980, sem os elementos art déco.  
Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP

No início da década de 1990 o Metro deixou de funcionar definitivamente e foi fechado e reformado para abrigar uma igreja evangélica. Nesta reforma, algumas das características da sala foram retomadas, como a retirada da divisão em duas salas e alguns detalhes construtivos, mas novas alterações foram realizadas visando a adequação ao novo uso.

### *Estado Atual de Conservação*<sup>226</sup>

A fachada do cinema encontra-se com a feição bastante semelhante a do período após a reforma de 1977. A marquise foi novamente alterada, retirando-se o acabamento metálico, voltando à forma inicial original, mas foi revestida com o mesmo granito preto da fachada do térreo, sob o qual foi ficado novo letreiro, dourado, ostentando o nome da igreja. A fachada da Rua Timbiras mantém as

---

<sup>226</sup>A descrição do estado atual de conservação do edifício corresponde ao observado em visita realizada em 8 de agosto de 2005.

características iniciais, sofrendo menos alterações. O edifício foi totalmente pintado com novas cores e tipos de tinta, alterando radicalmente sua imagem inicial.



Fig 57 e 58 - Cine Metro – fachada da Avenida São João e fachada da Rua Timbiras em 2005.  
Fonte: Licia de Oliveira

Internamente, as alterações que se processaram foram principalmente de ordem estética, com a finalidade de facilitar a manutenção ou em função de custos, visto a pouca qualidade dos acabamentos e soluções empregados.

Manteve-se a conformação espacial resultante da reforma de 1977, mas a decoração desta intervenção foi totalmente retirada ou coberta. A entrada, vestíbulos e sala de espera da platéia foram integrados num único espaço, pois as portas de vidro que antes os separavam, marcando o tratamento gradativo destes ambientes, foram retiradas, alterando a concepção estética de Robert Prentice. Os pisos, antes granito róseo e carpete decorado (na sala de espera), foram substituídos por granito Cinza Corumbá<sup>227</sup> e as paredes foram revestidas com laminado imitando madeira.

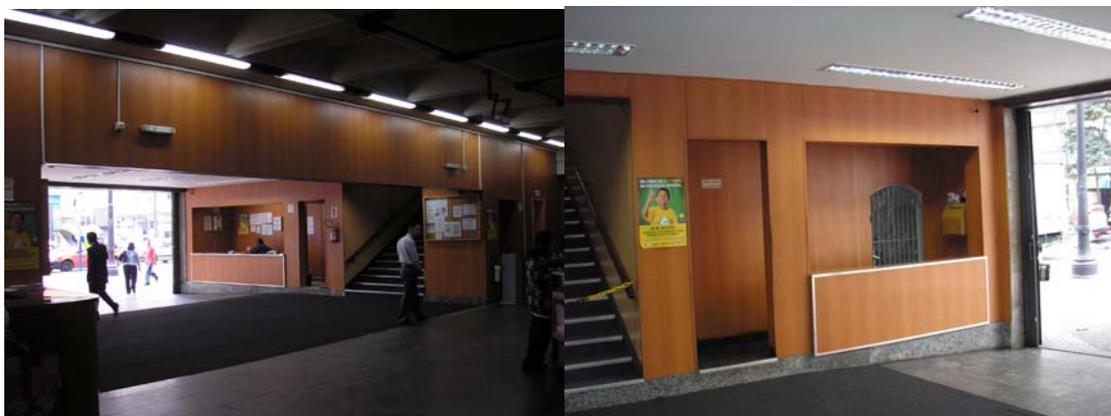


Fig. 59 e 60 - Aspecto atual da antiga sala de espera da platéia. (2005)  
Fonte: Licia de Oliveira

<sup>227</sup> Nome comercial deste tipo de granito, atualmente um dos mais acessíveis no mercado brasileiro. 104



Fig. 61 e 62 - Hall de entrada da Igreja, no local que antes era o vestíbulo. (2005)  
Fonte: Licia de Oliveira

A decoração de forro, os corrimãos e as portas da sala de projeção são, aparentemente, os únicos remanescentes do edifício original. O forro ainda é mantido em bom estado (apenas pintado), mas sem a iluminação de época, trocada por luminárias fluorescentes fixadas nas nervuras das lajes; as portas para a sala de projeção foram mantidas, embora tenham sido pintadas de cor-de-laranja; os guarda-corpos e corrimãos guardam sua forma inicial, mas foram pintados nos mesmos tons de laranja. Estas pequenas intervenções cromáticas comprometem a apreensão de sua forma.

A sala de espera do balcão, igualmente descaracterizada, teve as paredes forradas com laminado e o piso revestido com forração cinza. Este ambiente apresenta uma descaracterização espacial maior, pois foi ocupado pelos escritórios da igreja e não puderam ser visitados, reduzindo seu espaço a um corredor de acesso aos banheiros.



Fig. 63 e 64 - Escada e sala de espera do antigo espaço da sala de espera do balcão. (2005)  
Fonte: Licia de Oliveira

As escadas de acesso ao balcão têm os pisos revestidos com forração cinza e também não mais possuem nenhuma das decorações parietais anteriores, tendo sido revestidas com o mesmo laminado, em cor marfim.

A sala de projeção perdeu toda a ornamentação art déco, mas mantém ainda o aspecto após a reforma de 1977. As paredes mantiveram os acabamentos e os dois painéis decorativos encontram-se preservados. O forro foi substituído por placas acústicas (tipo Celotex), comprometendo a inclinação sobre a platéia, proposta inicialmente, e a iluminação foi totalmente alterada, passando a ser composta por grande número de luminárias fluorescentes, comprometendo a concepção de luz tênue de uma sala de cinema.

As cadeiras foram substituídas durante a reforma de 1977 e ainda são mantidas. A forma original do proscênio foi conservada, mas a ornamentação (moldura, mísulas, frisos e cortinas) foi suprimida. O palco foi mantido, passando a funcionar como altar e a tela foi substituída por uma pintura de céu azul com nuvens.

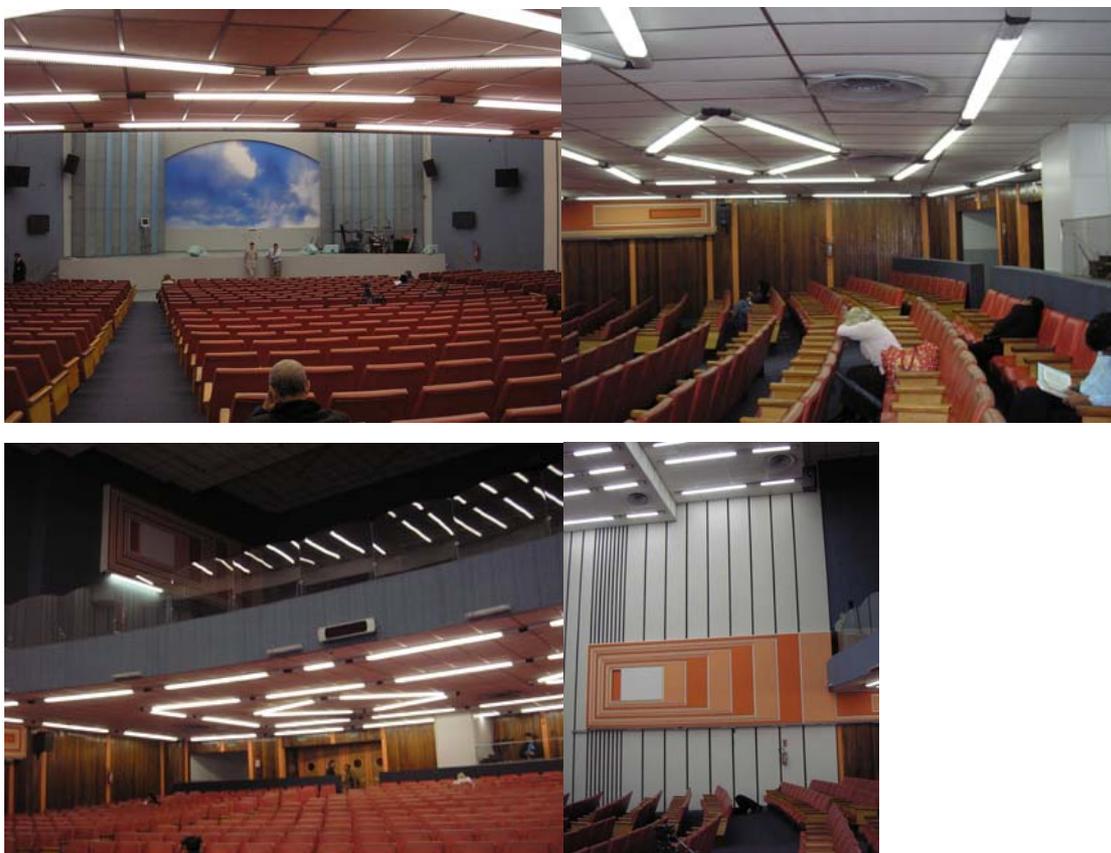


Fig. 65, 66, 67 e 68 - Estado atual da sala de projeção, após as várias reformas e adaptações. (2005)  
Fonte: Licia de Oliveira

De um modo geral, do edifício do Cine Metro, como projetado em 1938, restou apenas a forma arquitetônica, sendo possível a identificação de alguns poucos elementos da decoração desta época. Esta remoção provavelmente aconteceu na primeira grande reforma da sala, em 1977 que, além de dividir a sala em duas menores, acompanhando a tendência do mercado exibidor naquela época, atualizou a decoração, provavelmente já em estado bastante precário, por conta da falta de manutenção, como afirmavam os jornais da época. Na reforma realizada na década de 1990, percebe-se uma atitude bastante semelhante, eliminando a decoração e demais elementos inseridos na reforma anterior, aplicando-se, no lugar destes, acabamentos de qualidade estética e material, ainda mais inferiores aos anteriormente propostos. Nota-se, portanto, que existe, aparentemente, o convívio de algumas características de duas épocas e linguagens distintas, e a inserção atual de novos elementos que comprometem a fruição destes remanescentes, dados que devem ser levados em conta no projeto de restauração desta sala.

## *II.2 Cines Ufa Palácio, Piratininga e Ipiranga: Monumentos da Arquitetura Moderna*

### *II.2.1 Cine Art Palácio (Ufa Palácio)*

Avenida São João, 419

Data: 1936

Proprietário: Raffaella Poci Médici.

Projeto Arquitetônico: Rino Levi Arquitetos Associados

#### *Lista de Publicações em Periódicos de Arquitetura de Época*

LEVI, Rino. Considerações a propósito do estudo acústico de um cinema, em construção em S. Paulo. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, n° 119, s/p, 1936.

LEVI, Rino. Cinema Ufa Palácio. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, n° 120, s/p, 1936.

LEVI, Rino. Cinema Ufa-Palace à São Paulo. **L'architecture d'aujourd'hui**. Paris, N° 9 (Le Spectacle), 62-64, 1938.

Cinema Art Palácio da Ufa. **Revista Arquitetura**. São Paulo, n° 42, p. 12-13, 1965.

THE ARCHITETURE RECORD. n°1, v. 84, p. 96-137, 1938.

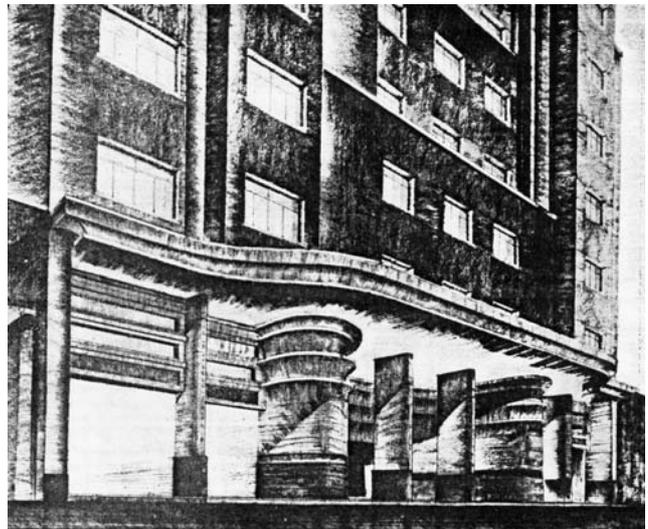


Fig. 69 - Perspectiva do Ufa Palácio  
Fonte: Arquivo Rino Levi - Biblioteca FAU USP

O Cine Ufa Palácio foi inaugurado em 1936 pelo arquiteto Rino Levi e era voltado para a exibição dos filmes produzidos pela estatal alemã Ufa (Universum Film AF)<sup>228</sup>, que já mantinha uma sala em São Paulo, o Colyseo Paulista, aberto em 1929.

A Ufa era uma empresa organizada para a produção, distribuição e exibição de filmes e já havia inaugurado em 1926, em Berlim, o Cine Universum, projetado por Erich Mendelsohn, arquiteto ligado ao expressionismo alemão.<sup>229</sup>

O Universum de Berlim possuía arquitetura racionalista, com linhas puras e formas simples, desvinculadas da carga ornamental e simbólica freqüentemente presente nas salas de cinema. Do ponto de vista plástico, este cinema seguia a tendência já aplicada por Hans Poelzig no Cine Capitol, também em Berlim. Construídas no pós-guerra, estas salas tinham o custo como um fator importante, o que resultou em projetos de formas simples e funcionais, utilizando a luz para criar efeitos cênicos.<sup>230</sup>

O Cine Ufa Palácio foi a primeira sala de cinema filiada às correntes da arquitetura moderna em São Paulo, e talvez a primeira no Brasil. A opção por um projeto seguindo estes moldes reafirma a tendência já iniciada nos cinemas de Berlim de criação de cinemas racionalistas. A produção artística da Ufa estava muito ligada ao expressionismo alemão e essa relação repercutia na arquitetura das suas salas, como ocorreu, posteriormente, com os cinemas americanos (art déco) e os filmes de Hollywood.

Rino Levi, escolhido para desenvolver o projeto da sala, já vinha realizando alguns projetos em arquitetura moderna em São Paulo. Formado em Roma em 1925, este arquiteto teve contato com os principais nomes da vanguarda artística como Poelzig, Gropius, Neutra, Mies Van der Rohe, Le Corbusier, cujas obras tiveram grande ressonância na primeira fase de sua obra.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> A produtora alemã UFA foi considerada a maior concorrente de Hollywood. A empresa se organizava na produção, distribuição e exibição de filmes. Por conta de problemas econômicos, em 1927 a Ufa foi adquirida por um empresário reacionário, definindo novos caminhos para a empresa, que, em 1933, passou à direção do governo nazista, voltando sua produção à propaganda deste.

<sup>229</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Artes, 1995. p. 246-247.

<sup>230</sup> JAMES, Kathleen, op. cit., p. 157-167.

<sup>231</sup> LEVI, Rino. **Rino Levi**. Milão, Edizioni di Comunità, 1974. p.17.

No projeto do Ufa Palácio é sensível a repercussão do Cine Universum, tanto na racionalidade do projeto, quanto na utilização de uma linguagem expressionista.

Para o projeto deste cinema, Levi desenvolveu uma série de estudos de acústica, considerados precursores na arquitetura paulista. Destes estudos derivou a parábola acústica, forma empregada como fio condutor do projeto, de acordo com o paradigma moderno forma e função.<sup>232</sup> Como resultado, foi apresentado um cinema sem par na cidade, com formas simples e sem ornamentações.

Em 1936 as manifestações da Arquitetura Moderna ainda eram raras em edifícios públicos, ficando restritas a algumas iniciativas isoladas. Era mais comum o emprego do art déco, uma proposta “moderna” mais palatável. No entanto, o Ufa fez grande sucesso na sua inauguração, senão pelo real entendimento de suas propostas arquitetônicas, pelo menos por seu desenho diferenciado:

O UFA-PALÁCIO, 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 iniciado com um trecho de Carlos Gomes, e causou impressão esplendida, não só como música, como a orquestra brotando do solo, para em seguida desaparecer logo que terminada a música.<sup>233</sup>

A inauguração do Ufa agitou São Paulo, chegando mesmo a ser realizada uma eleição do filme alemão que deveria ser exibido na primeira sessão; também a chegada dos dirigentes da empresa com dirigível foi um acontecimento marcante para a cidade. O Ufa Palácio representou um avanço qualitativo na arquitetura de cinemas em São Paulo, pois embora a cidade já contasse com boas salas de cinema, elas não possuíam estudos mais elaborados de modo a proporcionar maior conforto e segurança.

Se comparados com os cinemas cariocas, provavelmente os mais luxuosos no Brasil, as salas paulistas eram mais singelas, não contando com maior apuro ou

---

<sup>232</sup> LEVI, Rino (1936), op. cit., s/p.

<sup>233</sup> Correio Paulistano, 14 nov. 1936. Apud SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 37.

riqueza de ornamentos.<sup>234</sup> No entanto, no processo de modernização arquitetônica, os cinemas paulistas se adiantaram, colocando-se em situação de destaque não só em âmbito local, em relação ao Rio de Janeiro e ao Brasil, mas também mundial, desfilando nas páginas dos principais periódicos de arquitetura do mundo.<sup>235</sup>

Em 1940, por ocasião da Segunda Guerra, o cinema passou a se chamar Art Palácio, a fim de evitar a associação direta com o governo nazista.<sup>236</sup> Segundo dados da SEADE, o Art Palácio esteve entre as salas mais freqüentadas da cidade por vários anos, sendo eleita na década de 1960 por Mazzaropi como local para lançamento de seus filmes, arrastando para o local verdadeiras multidões.<sup>237</sup>

### *Configuração Inicial*

O Ufa Palácio estava localizado na Avenida São João, considerada naquela época uma das mais importantes artérias da cidade. O empreendimento previa ainda a construção de um edifício de seis pavimentos para abrigar um hotel, em correspondência à legislação em vigor, que promovia a verticalização daquela avenida.<sup>238</sup> Muitos cinemas vinham se instalando naquela região, como o Cine Paratodos e o Broadway, mas com a chegada do Ufa em 1936 e logo depois do Metro, em 1938, a região definiu-se como a Cinelândia Paulista.<sup>239</sup>

O cinema ocupava toda a extensão do lote e o hotel localizava-se apenas na parte frontal do lote, sobre a entrada do cinema, possuindo circulação independente.

---

<sup>234</sup> Contraditoriamente, São Paulo já possuía desde de 1934 um Código de Obras, com capítulo sobre os cinematographos, o que no Rio de Janeiro só veio acontecer em 1937 com o decreto Federal nº 6000.

<sup>235</sup> Ver referências bibliográficas completas das publicações dos cinemas projetados por Rino Levi no final do trabalho.

<sup>236</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit. 38.

<sup>237</sup> disponível em: [www.museumazzaropi.com.br](http://www.museumazzaropi.com.br), acessado em outubro de 2005.

<sup>238</sup> SANTORO, Paula Freire, op. cit., p. 137.

<sup>239</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 40.

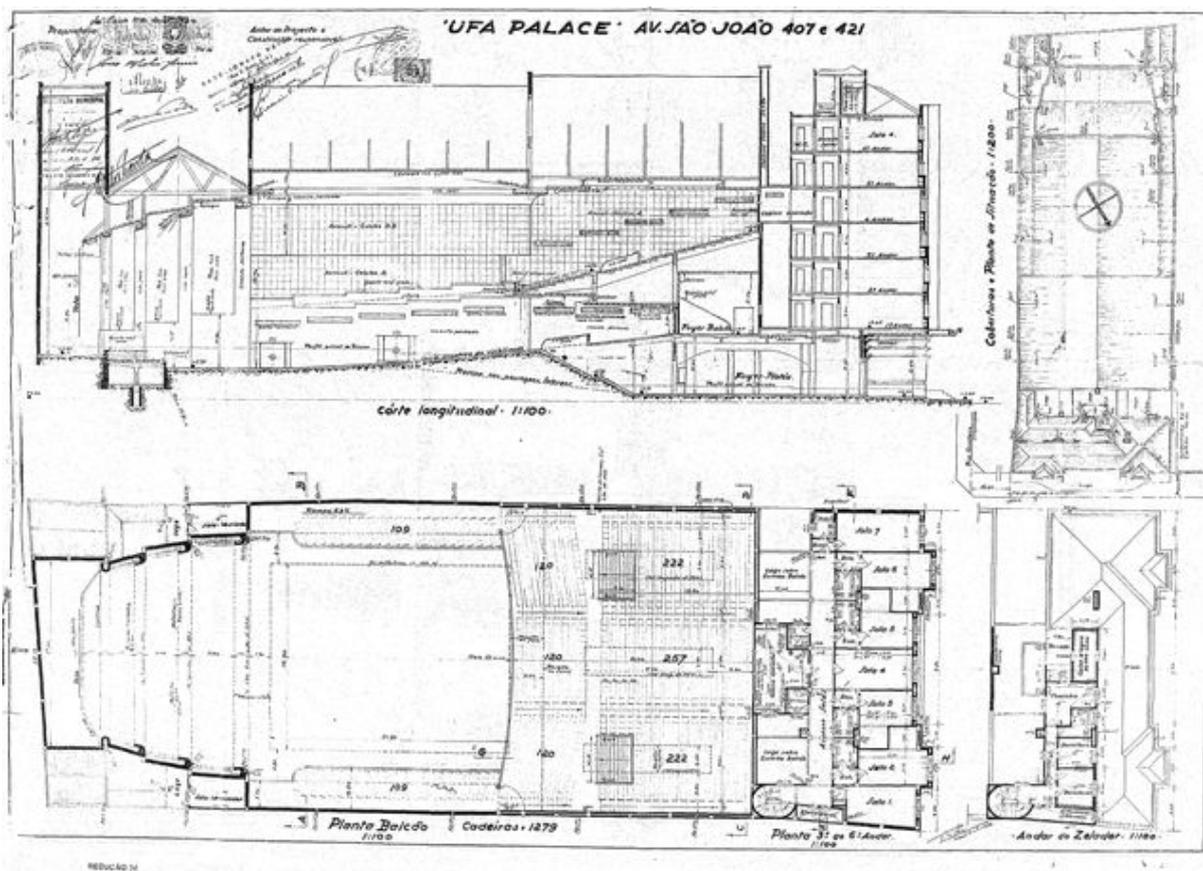


Fig. 70 - Art Palácio - Planta do térreo e corte longitudinal.  
 Fonte: Arquivo PMSP (Processo nº 1982-0.010.459-1)

O projeto da sala era bastante funcional, atendendo não só às exigências do código de obras, mas também a outras necessidades inerentes ao programa de sala de cinema, pela primeira vez seriamente estudadas na cidade, tais como distribuição e disposição racional dos ambientes, sobretudo das circulações, estudos de visibilidade e de acústica.<sup>240</sup>

A composição do conjunto era simétrica, com a entrada principal no centro, dois acessos aos balcões, um de cada lado e, por fim, em cada extremidade, duas outras aberturas: de um lado a saída da platéia e do outro a entrada do edifício do hotel.<sup>241</sup>

A sala de projeção estava localizada em um nível um pouco acima da rua, por conta da inclinação do piso, estabelecida em função da curva de visibilidade. Os acessos para a platéia e para o balcão eram independentes, como exigido pela

<sup>240</sup> LEVI, Rino (1936), op. cit, s/p.

<sup>241</sup> Descrição baseada no projeto aprovado junto a PMSP - Processo N° 1982 - 0.010.459-1.

legislação municipal,<sup>242</sup> mas ao contrário da solução usualmente empregada, a partir de um vestíbulo interno, no Art Palácio o acesso ao balcão era feito a partir da rua, criando uma relação entre o hall das bilheterias e as entradas das salas, através de uma parede sinuosa e da marquise curva, os quais articulavam plasticamente estes dois espaços, integrando-os.<sup>243</sup> A saída era realizada através de dois corredores laterais, um em cada divisa do lote, que ligavam diretamente à rua, conforme a exigência legal.

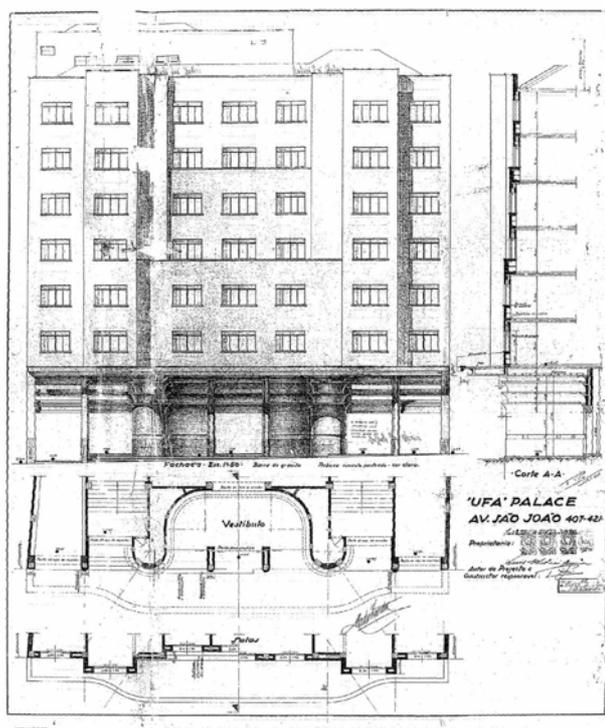


Fig. 71 - Cine Art Palácio - Desenho da fachada  
Fonte: Arquivo PMSP - (Processo nº 1982-0.010.459-1)

A disposição dos ambientes foi conduzida por um pensamento funcionalista, que norteou toda a resolução do programa. A sala de projeção deveria possuir maior tamanho possível, desde que mantidas as normas de proporcionalidade em relação à tela; para tanto, as salas de espera foram sobrepostas e alguns ambientes foram integrados, de modo a racionalizar os espaços, como vestíbulo, hall de entrada e hall de bilheteria, facilitando, ainda, a circulação.<sup>244</sup>

<sup>242</sup> SÃO PAULO. Ato N° 663 de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 508 §2°.

<sup>243</sup> Descrição baseada no projeto arquitetônico aprovado junto a PMSP - Processo 1982 - 0.010.459-1.

<sup>244</sup> Solução semelhante será aplicada no projeto do Cine Metro em 1938, projetado por Robert Prentice.

As instalações sanitárias estavam localizadas na lateral do proscênio e nas duas salas de espera, de modo a garantir fácil acesso aos vários ambientes do cinema.<sup>245</sup>

### *Parábola acústica: a expressão de uma função*

Para o desenvolvimento do projeto do Ufa Palácio, Rino Levi efetuou uma série de estudos de acústica, a fim de proporcionar uma distribuição uniforme do som.<sup>246</sup> O arquiteto realizou cálculos de intensidade sonora, reflexão, absorção, tempo de reverberação (Fórmula de Sabine), nunca antes empregados nos projetos das salas paulistas, embora a preocupação acústica já estivesse empiricamente presente.<sup>247</sup> Estes cálculos eram a última novidade em acústica; segundo o pesquisador Renato da Gama Rosa Costa, a fórmula de Sabine foi desenvolvida por volta de 1934, o que coloca sua aplicação como uma novidade tecnológica.<sup>248</sup>

A partir destes estudos, Levi chegou à parábola como a forma acústica ideal para as salas de cinema, aplicando-as na composição do espaço.<sup>249</sup> A sala se abria a partir do proscênio, em paredes curvas divergentes, formando diferentes planos capazes de refletir o som para os pontos mais distantes do recinto, proporcionando uma distribuição sonora mais uniforme. No centro e no fundo da sala, as paredes tornavam-se paralelas, abrindo-se um pouco mais no balcão. O mesmo conceito era aplicado no forro, com diminuição do pé-direito na proximidade do proscênio, através do emprego de forros curvos que funcionavam como refletores.<sup>250</sup>

Em artigo publicado na Revista Politécnica, o arquiteto justificava o desenho da sala, apresentando um gráfico que elucidava melhor os estudos:

---

<sup>245</sup> Descrição baseada no projeto arquitetônico aprovado junto a PMSP - Processo 1982 - 0.010.459-1.

<sup>246</sup> LEVI, Rino (1936), op. cit., s/p.

<sup>247</sup> O Cine Metro Passeio, inaugurado na mesma época no Rio de Janeiro, também possuía um estudo mais profundo da acústica, não sendo possível afirmar o caráter precursor do Ufa no panorama nacional.

<sup>248</sup> Este autor se refere a um artigo publicado na Revista Arquitetura e Urbanismo em 1934, que se refere à fórmula de Sabine como recente.

<sup>249</sup> LEVI, Rino (1936), op. cit., s/p.

<sup>250</sup> A descrição apresentada no referido artigo da Revista Politécnica foi comparada com o projeto arquitetônico aprovado junto a PMSP (Processo N° 1982 - 0.010.459-1).

O aumento das superfícies refletantes, para os pontos mais distantes, é obtido dando à sala uma planta em forma de leque, com paredes divergentes a partir do palco, forma essa que redundava no aumento gradativo, em relação ao afastamento da origem sonora, da área do forro e do pavimento da sala em apreço.<sup>251</sup>

A inclinação do piso, dada em função da curva de visibilidade, também resultava numa superfície parabólica, também auxiliando a reflexão do som.<sup>252</sup>

As filas de cadeiras eram dispostas acompanhando o desenho da sala, com as primeiras fileiras levemente inclinadas e depois ficavam paralelas à tela e ao altofalante. O fosso da orquestra estava localizado em um ponto central próximo ao palco, de modo a deixar esta fonte de som em situação de melhor propagação.<sup>253</sup>

No referido artigo todos os princípios e cálculos acústicos adotados na sala são explicados de maneira didática, demonstrando o caráter inovador que estes estudos deveriam representar.

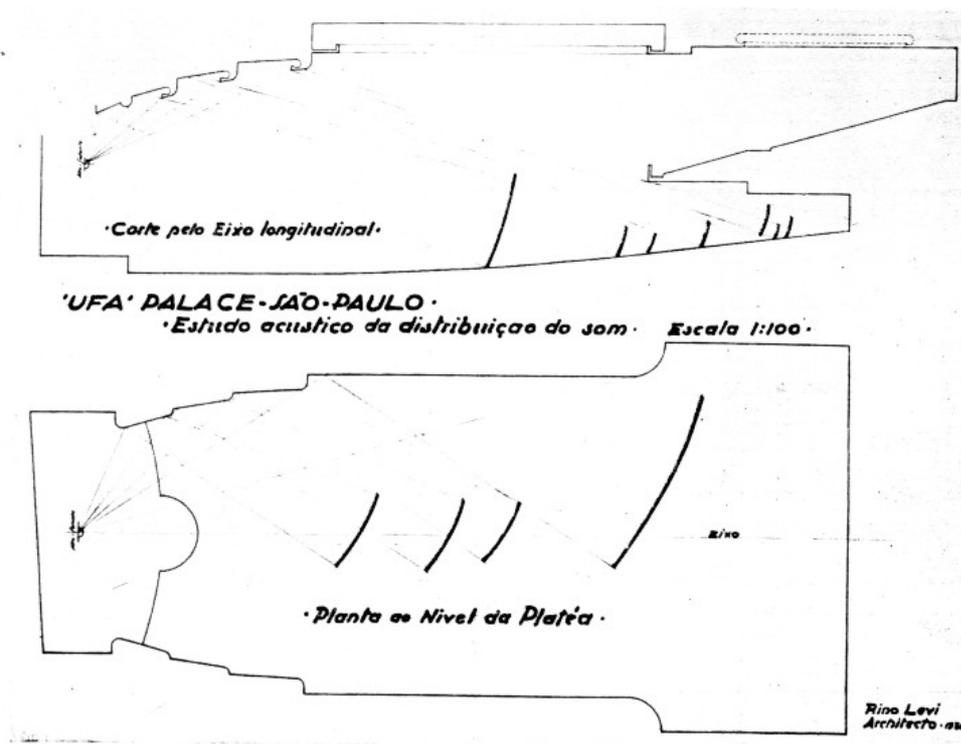


Fig. 72 - Estudos de acústica desenvolvidos por Rino Levi.  
Fonte: Revista Politécnica, nº 119, 1936.

<sup>251</sup> Dados comparados com o projeto arquitetônico aprovado junto PMSP - Processo 1982 - 0.010.459-1.

<sup>252</sup> Cine Ufa-Palácio. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, nº 120, 1936.

<sup>253</sup> LEVI, Rino. op cit. s/p. Dados comparados com o projeto arquitetônico aprovado junto à PMSP Processo N° 1982 - 0.010.459-1.

A parábola acústica passou a ser a linha condutora do projeto, definindo a forma da sala de projeção e demais elementos construtivos, tais como os forros e os detalhes de iluminação, o desenho dos balcões laterais, da fachada e em outras soluções construtivas, seguindo o paradigma moderno de que a forma segue a função.

No entanto, este partido não foi adotado com tanto rigor, visto que do pleno atendimento às questões acústicas resultaria uma sala com uma forma muito inovadora, pouco condizente com a sociedade naquele momento:

Não tivemos a intenção de resolver esta parte de maneira tão completa, isto pelo fato de se conseguir determinada lotação e a fim de se evitar uma **forma arquitetônica por demais avançada para o nosso público**, ainda não habituado a uma estética que lhe poderia parecer extravagante.<sup>254</sup> [grifo nosso]

Percebe-se, assim, o caráter inovador do cine Art Palácio do ponto de vista técnico e formal, não só tomando-se como parâmetro os demais cinemas da capital, mas a paisagem urbana de uma maneira geral, ainda com poucos exemplares filiados à Arquitetura Moderna. Apesar de suas formas arrojadas, o Ufa foi muito bem acolhido pelo público e da imprensa em geral, com admiração pelas suas formas sem correspondentes na cidade.

### *Aspectos Plásticos*

A exemplo de outras obras modernas construídas naqueles anos em São Paulo, durante o processo de aprovação do projeto junto à Prefeitura, foi requerido um novo estudo para a fachada, pedindo-se maior riqueza nos coroamentos e o revestimento de granito até altura maior.<sup>255</sup> Comunicado semelhante foi apresentado no processo do Cine Metro<sup>256</sup>, exigindo uma fachada mais elaborada, o que reforça a atitude ainda filiada a padrões formais acadêmicos por parte da divisão de aprovação de fachadas.

---

<sup>254</sup> LEVI, Rino (1936), op cit. s/p. Dados comparados com o projeto arquitetônico aprovado junto à PMSP, Processo N° 1982 - 0.010.459-1.

<sup>255</sup> Conforme processo aprovado junto à PMSP - N° 1982-0.010.459-1.

<sup>256</sup> Conforme processo aprovado junto à PMSP - N° 1985-0.010.645-0.

O Art Palácio era desprovido de excessos ornamentais e seus espaços eram constituídos pelas formas resultantes da concepção arquitetônica, com superfícies simples e monocromáticas, destacadas pela iluminação indireta, conferindo grande plasticidade à sala.<sup>257</sup>



Fig. 73 - Cine Art Palácio - sala de espera.  
Fonte: Revista Polithécnica, nº 120, 1936.

As paredes e os forros eram em cor palha com leve matiz dourado, alcançado através do emprego de argamassa de cimento penteado, composto por grãos de quartzo, madrepérola, pó de mármore, mica, cimento branco e tinta. As sancas e demais superfícies luminosas eram revestidas com reboco comum e pintadas de branco, de modo a ajudar na reflexão da luz. A cortina do palco era laranja avermelhado, combinando com os tons das paredes.<sup>258</sup>

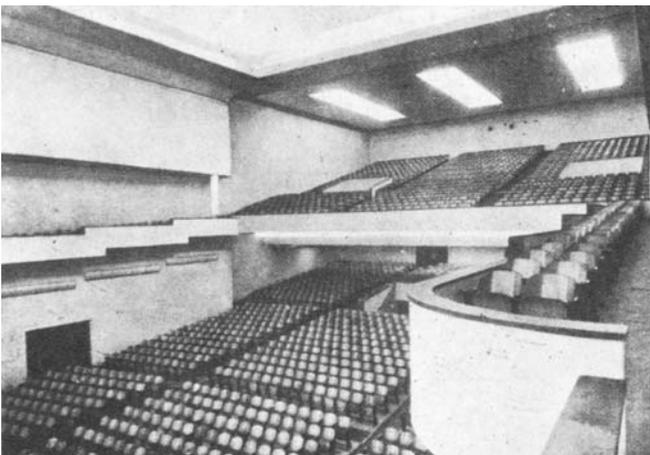


Fig. 74 - Cine Art Palácio - Vista da Sala de Projeção  
Fonte: Revista Polithécnica, nº 120, 1936.

---

<sup>257</sup> Cine Ufa-Palácio. *Revista da Escola Polithécnica*. São Paulo, nº 120, 1936.

<sup>258</sup> Idem.



Fig. 75 - Cine Art Palácio – Vista do Proscênio  
 Fonte: Revista Polithécnica, n° 120, 1936.

A entrada era o elemento mais marcante da fachada do conjunto, e onde a linha curva era empregada com maior plasticidade. Simétrico, o desenho sinuoso da bilheteria emoldurava as três entradas da sala, dando maior peso à entrada principal, no centro da composição. Esta linha criava um dinamismo na fachada, representando simbolicamente a circulação. Dois esguios pilares centrais e a marquise também levemente sinuosa completavam a composição, garantindo leveza e simplicidade.<sup>259</sup>

A fachada do edifício sobre o cinema era bastante simples, formada unicamente pelas aberturas dos caixilhos e por uma leve movimentação dos planos, acompanhando o desenho da entrada, porém com linhas ortogonais, diferenciando os dois usos.<sup>260</sup>



Fig. 76 e 77 - Cine Art Palácio (Ufa Palace) – Aspecto da fachada e detalhe da entrada à noite.  
 Fonte: Revista Polithécnica, n° 120, 1936/ Arquivo Rino Levi – Biblioteca FAU USP.

<sup>259</sup> Descrição baseada em fotografias do Arquivo de Fotografias do Arquiteto Rino Levi, pertencentes ao acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>260</sup> Idem.

A expressividade do conjunto ficava por conta dos efeitos de iluminação que qualificavam a arquitetura, conferindo-lhe um caráter eminentemente noturno. A iluminação era embutida em todo o contorno da marquise e na parte superior das bilheterias, dando uma aparência mais leve a estes elementos, que pareciam flutuar ou se soltar da fachada. Este efeito ajudava a amenizar o grande volume da fachada, deixando o cinema numa escala mais próxima à escala humana.<sup>261</sup>

É sensível a repercussão dos cinemas expressionistas alemães no projeto do Ufa Palácio, que tinham nos efeitos de iluminação indireta seu principal partido estético. A luz era entendida como fator fundamental do espetáculo cinematográfico, que acontecia no escuro. Assim, os edifícios eram projetados para serem vistos principalmente no período noturno, contando com uma arquitetura de formas simples, mas que ganhavam maior dramaticidade ao se acenderem as luzes.<sup>262</sup>

### *Aspectos Construtivos*

A construção do Cine Ufa Palácio esteve a cargo da Sociedade Construtora Brasileira, que realizou a obra em cinco meses e meio, considerado um tempo recorde para uma obra daquele porte.<sup>263</sup>

O edifício seguia o sistema estrutural de sapatas, pilares, vigas e lajes de concreto armado, de acordo com as recomendações estabelecidas no Código de Obras Arthur Saboya, de 1934.<sup>264</sup> Segundo esta norma, todas as estruturas deveriam ser de concreto armado, ou se metálicas, deveriam contar com recobrimento de concreto. Estas exigências tinham como objetivo oficial a segurança contra incêndio, muito comuns em salas de cinema.<sup>265</sup>

A estrutura da sala de projeção estava localizada no perímetro da sala, de modo que as cargas das tesouras da cobertura descarregavam nas vigas e pilares

---

<sup>261</sup> Cine Ufa-Palácio. *Revista da Escola Politécnica*. São Paulo, nº 120, 1936.

<sup>262</sup> JAMES, Kathleen, op. cit, p. 157-167.

<sup>263</sup> LEVI, Rino. *Rino Levi: obras 1928-1940*. São Paulo: Serviço dos Países, 1940. s/p.

<sup>264</sup> São Paulo. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya.

<sup>265</sup> Um estudo mais minucioso desta legislação permite perceber que esta recomendação era aplicada a todas as tipologias arquitetônicas, num claro incentivo ao uso do concreto armado, seja pela necessidade da presença de técnicos nos projetos e obras, seja pelos interesses da incipiente indústria do cimento.

laterais à sala, deixando sua planta totalmente livre de obstáculos que prejudicassem a visibilidade da tela.<sup>266</sup> Merece destaque o pano de laje nervurada do balcão, medindo 30,00 m por 23,00m e com balanço de 8,00 metros. Esta laje estava apoiada em uma viga mestra em forma de duplo T, de altura de 2,30, que vencia um vão de 30 metros, com um apoio fixo e outro pendular, constituindo em solução bastante arrojada para a época.<sup>267</sup>

A cobertura seguia uma solução tradicional, com telhado de quatro águas cobertas com telhas francesas; as treliças de sustentação deveriam vencer grandes vãos, e possuíam alturas elevadas, chegando uma delas a medir 4,50m.<sup>268</sup>

As paredes eram de alvenaria de tijolos comuns, assentados com argamassa de cal, areia e cimento. Conforme a legislação vigente<sup>269</sup>, as paredes de divisa da sala possuíam a espessura mínima de 30 cm, com o objetivo de isolar o edifício das construções vizinhas.<sup>270</sup>

Internamente as paredes receberam acabamento variando conforme o ambiente e, externamente, possuíam acabamento de cimento penteado e embasamento de granito preto na fachada principal e pintura à base de cal nas fachadas secundárias.<sup>271</sup>

## **Intervenções Posteriores**

O Cine Ufa Palácio foi uma das mais importantes salas de cinema da área central. Dados da SEADE apontam que a sala ainda era a mais freqüentada na década de 1940 e final da década de 1950.<sup>272</sup> A partir da metade da década de 1960 as salas do centro começaram a mostrar sinais de decadência com a diminuição do público, principalmente por conta da ascensão de outras formas de lazer, tais como a popularização da televisão e a criação de um novo circuito exibidor na região da Avenida Paulista.

---

<sup>266</sup> Descrição baseada no projeto aprovado junto a PMSP - Processo N° 1982 - 0.010.459-1.

<sup>267</sup> LEVI, Rino (1936), op. cit., s/p.

<sup>268</sup> GUIMARÃES, Adriana César, op. cit., p.45.

<sup>269</sup> São Paulo. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 503.

<sup>270</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 1982 - 0.010.459-1.

<sup>271</sup> Conforme memorial descritivo aprovado junto à PMSP - Processo N° 1982 - 0.010.459-1.

<sup>272</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 89.

Na década de 1970 o cinema foi dividido em duas salas menores para se adequar às novas demandas, originando os cines Art Palácio 1, na platéia, e no balcão o Cine Art Palácio 2.<sup>273</sup> O acesso independente para os dois níveis da sala de projeção facilitou a separação das duas novas salas, que passaram a funcionar de maneira bastante autônoma, sem a necessidade de outras alterações mais drásticas nos espaços originais. Assim, cada sala passou a contar com entrada, sala de espera e instalações sanitárias próprias.

A parede curva, que originalmente unia visualmente as três entradas, foi substituída por uma pano de vidro, na entrada da sala 1, criando um espaço ortogonal, totalmente divergente dos conceitos arquitetônicos de Rino Levi. Como consequência desta modificação, a iluminação indireta foi também retirada, alterando toda a leitura da obra. Estas paredes foram revestidas por pastilhas de vidro bege, mantendo a cor originalmente proposta. A marquise original também foi substituída, talvez por problemas estruturais, já que o concreto armado era, àquela época, uma tecnologia ainda incipiente, e muitas obras do período apresentaram sérias patologias. A nova marquise não manteve a forma curva inicial, também não fazendo nenhuma referência a ela, e foi construída em nível mais baixo do que a original, criando vãos de difícil manutenção e prejudicando a leitura do conjunto.



Fig. 78 - Aspectos da entrada do Cine Art Palácio na década de 1980, após a reforma.  
Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP

---

<sup>273</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 113.

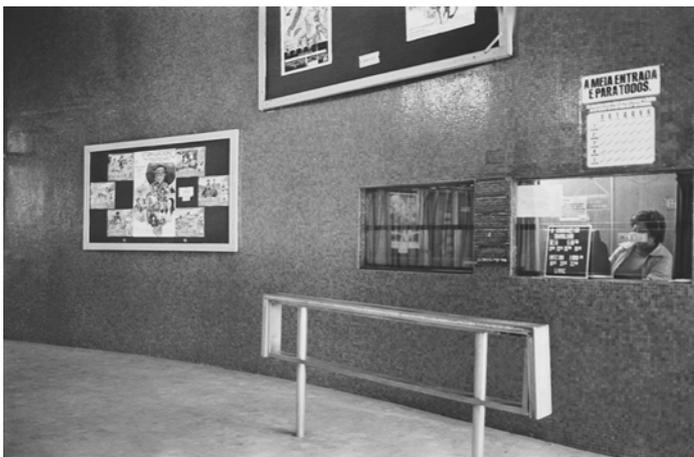


Fig. 79 - Bilheteria do Cine Art Palácio na década de 1980.

Fonte: Arquivo Multimeios/ CCSP



Fig. 80 - Cine Art Palácio na década de 1980, após a reforma.

Fonte: CCSP

A sala de espera da platéia foi unificada com o hall de entrada, comprometendo o partido arquitetônico inicialmente proposto por Rino Levi. Neste novo ambiente, os pilares foram revestidos por pastilhas de vidro verde e foi inserido um gradil de metal e vidro, configurando uma nova entrada para a sala. Foi também criado um pequeno pórtico de alvenaria, também revestidos em pastilhas de vidro brancas, marcando o acesso à sala de projeção.

O acesso à segunda sala, localizada no antigo balcão, passou a ser mantida por um único lado, sendo inserida o bloqueio de acesso no próprio patamar de descanso da escada. Os demais ambientes deste nível, sala de espera e banheiros, foram mantidos sem maiores alterações espaciais.



Fig. 81 - Escada de acesso ao Cine Art Palácio 2, no antigo balcão. (década de 1980)

### *Estado Atual de Conservação*<sup>274</sup>

Atualmente este cinema encontra-se bastante destituído de suas características iniciais. Suas duas salas, resultantes da divisão nos anos 1970, exibem hoje programação pornográfica, permanecendo com a feição muito próxima a desta reforma, mas é cada vez mais grave seu estado de degradação.

A fachada do hotel teve seus caixilhos substituídos por venezianas de madeira, comprometendo sua composição, marcada também pelas falhas na argamassa de revestimento.

A entrada do conjunto, elemento de maior plasticidade, foi modificada na reforma anterior, e mantém as características desta intervenção, contudo, o estado de conservação da marquise é bastante precário, com sérios sinais de umidade e de rachaduras. Os pilares das bilheterias perderam a forma inicial e passaram a ter secção retangular, mantendo o revestimento especificado nos anos 1980, em bom estado de conservação, apenas com algumas partes faltantes.

---

<sup>274</sup> Descrição baseada em pesquisa no local realizada em agosto de 2005.



Fig. 82 e 83 - Cine Art Palácio - fachada em 2002.

Fonte: Licia de Oliveira/ GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 59.



Fig. 84 e 85 - Cine Art Palácio em 2002 - detalhe da marquise; bilheteria atual com acabamento em pastilha de vidro e entrada do hotel. Fonte: GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 59.

Internamente, a sala de espera da platéia guarda poucas características originais, os detalhes do forro e da iluminação embutida foram retirados, os pilares mantêm o revestimento de pastilhas verdes e as paredes estão pintadas de bege e marrom, bem como foram retirados os detalhes de forro e da iluminação embutida; os pilares mantêm o revestimento de pastilhas e as paredes estão, atualmente, pintadas de marrom e bege.



Fig. 86 e 87 - Cine Art Palácio em 2002 - Hall de entrada e acesso à sala 1.

Fonte: GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 60.



Fig. 88 e 89 - Cine Art Palácio em 2002 - Sala de Espera  
Fonte: GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 60.

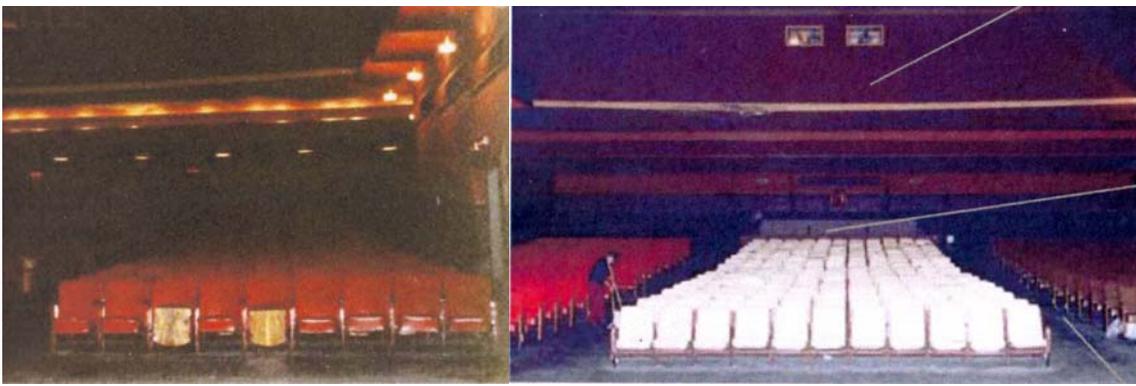


Fig. 90 e 91 - Cine Art Palácio em 2002 - Sala de Projeção  
Fonte: GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 61.

A sala de projeção permanece com a divisão em duas salas menores, como proposto na reforma anterior. Ainda podem ser notadas algumas das características originais da sala de projeção, como detalhes de ornamentações, a inclinação dos pisos, a conformação das paredes, o proscênio e o desenho do balcão.

Na sala 1, antiga platéia, o revestimento do piso foi totalmente retirado, sendo agora apenas um lastro de concreto. Os assentos sob o balcão foram retirados, permanecendo apenas um espaço livre, onde ainda se nota a inclinação original do piso. Foi mantido o mobiliário dos anos 1970, mas com espaçamento maior entre as fileiras. O desenho original do forro e o proscênio mantêm sua forma original, sem o fosso da platéia, retirado na em reforma anterior, mas em mal estado de conservação.



Fig. 92 e 93 - Cine Art Palácio em 2002 - Proscênio e detalhe da ornamentação das paredes  
Fonte: GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 62.



Fig. 94 e 95 - Cine Art Palácio em 2002 - Cine Art Palácio 2, ocupando o antigo balcão.  
Fonte: GUIMARÃES, Adriana C., op. cit., p. 62.

A sala 2, no balcão, também possui as características da reforma anterior e de um modo geral está em melhor estado de conservação. Parte dos pisos foi substituída por lastro de concreto, mas parte recebeu carpete. As paredes mantêm os painéis acústicos inseridos na reforma anterior e o mobiliário desta intervenção também foi mantido.

## II.2.2. Cine Piratininga

*“O Brás era um centro completo. Era uma beleza; tinha-se de tudo, mas hoje não temos mais nada. Naquela época havia os tálburis ...estavam lá estacionados no Largo da Concórdia. Tínhamos o bonde também. Era aquela vida sossegada, pacata. Havia indústrias sim, mas elas não atrapalhavam, elas se beneficiavam com os moradores daqui. Os operários moravam na Caetano Pinto, Carneiro Leão, Xavantes, Gasômetro, Piratininga, e eles realmente deram vida ao Brás. Mas foi todo mundo indo embora já em 1924, e em 1930 se acelerou mais ainda. No entanto, eles iam e voltavam para o carnaval e para as festas daqui do bairro, pois haviam(sic) muita”.*

*Sr. Geminal Leunhouth - maio de 78<sup>275</sup>*

O bairro do Brás teve suas origens na antiga capela de Bom Jesus de Matosinhos, fundada em 1803 pelo português José Brás, em terras a leste da Sé, nas proximidades da Várzea do Carmo. Por muito tempo tal capela serviu de parada obrigatória das procissões de Nossa Senhora da Penha de França, que saíam do centro rumo a essa freguesia. Em 1818, o Brás passou a categoria de freguesia, momento em que foram vários os pedidos de datas de terra. Tais pedidos forma cada vez mais constantes até a primeira metade do século XIX, quando começou a ser implantada aí a ferrovia ligando São Paulo a Santos.

Até esse período, o Brás era formado por várias chácaras e muitos viajantes se encantavam com seu aspecto. Com a chegada da via férrea esse aspecto começou a se modificar, na medida que esta atraiu grande número de indústrias, e conseqüentemente de trabalhadores, também incentivados pelos baixos preços dos terrenos alagadiços.

A partir de 1886, já se podia identificar grande número de pequenas fábricas de alimentos, bebidas, etc, ao lado das antigas oficinas de seleiros, cangalhas, arreios, estribos e caçambas, pois por muito tempo o Brás fora um caminho das tropas.

---

<sup>275</sup> ARTIGAS, Rosa Camargo. **Casa das retortas**. São Paulo: Sec. Municipal da Cultura, 1980, p. 64.

Em fins do século XIX, o Brás começou a se expandir, sendo que a sua população era a que mais crescia na cidade, devido a atração que o bairro passou a exercer sobre os imigrantes. Esse bairro passou a ser composto principalmente por imigrantes, que, se comparados aos dos demais bairros, possuíam um bom padrão de vida.

O lugar começou a funcionar como uma transição entre o centro e os bairros a leste, adquirindo um movimento tal, que passa a ter uma vida independente do centro da cidade. Essa independência também podia ser explicada pela dificuldade de acesso entre um e outro, pois a transposição da Várzea do Carmo era um obstáculo. A estrada de ferro, que seccionou o tecido urbano, dificultava ainda mais o acesso.

Ali se localizavam muitas fábricas - onde parte dos moradores trabalhava - e um comércio popular, além de grande número de locais de lazer, como cinemas, teatros, confeitarias, restaurantes, etc, várias festas populares e um carnaval próprio, que atraía não só a população local, mas também de bairros vizinhos. Como importantes pontos de encontro do Brás, citamos: o convívio entre os vizinhos, o *footing* na Avenida Rangel Pestana e Largo da Concórdia, os teatros, os cinemas, as confeitarias, o comércio local e ambulante, o carnaval, as festas religiosas e as particulares.<sup>276</sup> O bairro chegou a ser o segundo maior circuito exibidor de filmes, abrigando as maiores salas da cidade.<sup>277</sup>

O Cine-Teatro Colombo, de 1908, o Cine Mafalda (1907), Cine Brás Politheama (1917), Cine Teatro Olympia (1920), Cine Glória (1925), Cine Oberdan (1927), Cine Babilônia (1935), Cine Universo (1938), Cine Piratininga (1943) e o Cine Roxy (1939) foram algumas das salas do bairro.<sup>278</sup> Inauguradas em épocas diferentes, tiveram grande importância dentro do panorama dos cinemas em São Paulo, possuindo arquitetura diferenciada da praticada nas salas elegantes do centro da cidade, e das pequenas salas dos bairros, espaços simplificados e pouco confortáveis.

---

<sup>276</sup> OLIVEIRA, Licia M. Alves, op. cit. (1999) s/p.

<sup>277</sup> Segundo Inimá Simões as maiores salas de cinema do Brasil estavam localizadas no Brás: Cine Universo: 4325 lugares; Cine Piratininga: 4300 lugares; Cine Babilônia: 3700 lugares. SIMÕES, Inimá, op. cit., p.42.

<sup>278</sup> OLIVEIRA, Licia M. Alves, op. cit. (2001). p. 63- 170.

No processo de modernização da arquitetura dos cinemas, o Brás passou a ter um lugar de destaque, abrigando importantes salas, desde exemplares filiados ao art déco, que traziam uma incipiente racionalização dos espaços, até dois dos mais importantes cinemas vinculados à Arquitetura Moderna em São Paulo, o Cine Universo, inaugurado em 1938, e o Cine Piratininga, de 1943.

Estas duas salas, também projetadas pelo arquiteto Rino Levi, representaram um momento máximo da racionalização arquitetônica, inserindo uma importante questão, que não estava presente nas salas do centro: a economia na construção. Por serem salas populares, o custo final da obra e da manutenção predial deveria ser o menor possível.<sup>279</sup> Este determinante, que a princípio poderia ser um grande obstáculo, tornou-se um fator positivo, resultando em projetos funcionais, despojados de qualquer carga ornamental desnecessária.

No Cine Universo, projetado em 1938, a forma parabólica advinda dos estudos acústicos desenvolvidos por Rino Levi durante o projeto do Cine Ufa Palácio, estava bastante presente: na planta, na inclinação do piso, na disposição das cadeiras, no balcão, nos desenhos de forro, iluminação, nas laterais do proscênio. Contava ainda com uma novidade: a presença de um teto móvel sobre a platéia, o qual era aberto no intervalo das sessões, permitindo a troca de ar. Desta forma, estava solucionado problema da ventilação da sala, sem o elevado custo de instalações de ar condicionado. A fachada era predominantemente marcada por linhas horizontais e por uma estrutura vertical de concreto armado com o nome da sala.<sup>280</sup>

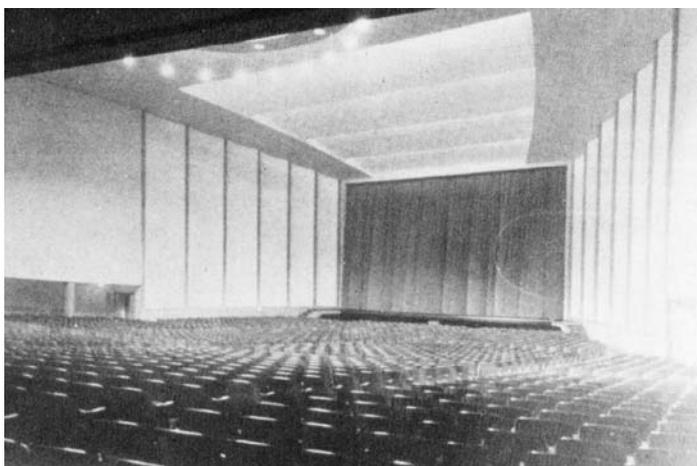


Fig. 96 - Sala de Projeção do Cine Universo. Nesta sala Rino Levi pode explorar a parábola acústica mais livremente.  
Fonte: Revista Politécnica, nº 129-134, 1940.

<sup>279</sup> Cine Universo. *Revista da Escola Politécnica*. São Paulo, nº 129-134, 1940, p.105.

<sup>280</sup> Idem.

A exemplo de outras salas do bairro, a partir da década de 1960 o Universo começou a apresentar sinais de declínio, encerrando suas atividades no final da década de 1970.<sup>281</sup>

O Cine Piratininga foi um empreendimento da COPAG – Cooperativa de Papéis e Artes Gráficas – que compreendia, além do cinema, um edifício residencial e área comercial. O principal ponto a ser contemplado era a oferta do maior número de lugares a um baixo custo de construção, o que foi fundamental para a opção por um partido moderno.

Localizado na Avenida Rangel Pestana, ocupava o local do antigo Cine Mafalda, que funcionou até a década de 1930. Próximo a importantes pontos de encontro do bairro, como a Igreja de Bom Jesus do Brás e a Estação de Trem, foi um relevante espaço e ponto de encontro das famílias da região.

### *Configuração Inicial*

O Piratininga estava implantado em um terreno de grandes dimensões, com frente principal para a Avenida Rangel Pestana, a mais importante via de ligação do Brás com o Centro da cidade. Na frente do lote estava a área comercial, sobre a qual deveria ser construído um edifício residencial de 11 andares. O cinema, construção de amplas dimensões, foi então locado no centro da quadra, com a entrada principal na Avenida Rangel Pestana e saída para a Rua Martin Burchard.<sup>282</sup>

Este tipo de implantação no centro da quadra era freqüentemente empregada, principalmente nas grandes salas do Brás, graças a grande escala da sala de projeção e porque estas áreas possuíam menor preço. A solução era prevista no Código de Obras, como cinemas no interior do terreno, e para as quais se exigia, pelo menos, dois acessos às vias públicas. Uma outra peculiaridade dos cinemas do Brás era a existência de recuos dos lotes vizinhos, situação dispensada nos cinemas da área central.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 112-113.

<sup>282</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>283</sup> SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 503 e 505.

Destas condicionantes resultou um conjunto bastante harmonioso, de escala adequada ao entorno, já que o grande volume da sala de projeção era amenizado pelo conjunto comercial e pelo edifício residencial.

O edifício residencial estava localizado sobre os salões comerciais e parte da entrada do cinema. O prédio se desenvolvia no centro do conjunto e sua entrada separava os dois outros usos e harmonizando a composição da fachada. O andar tipo do prédio era composto por quatro apartamentos, configurando fachadas simétricas.<sup>284</sup>

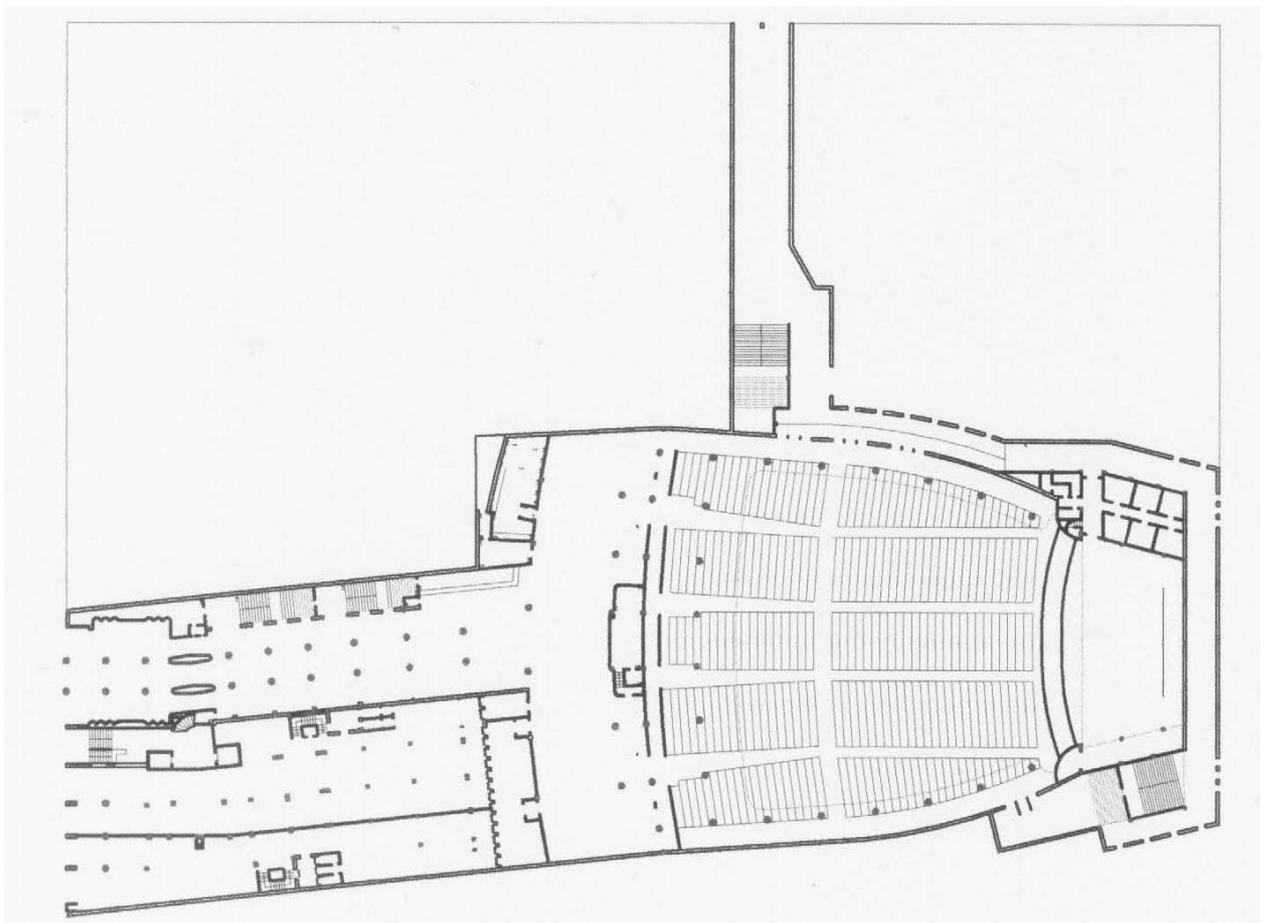


Fig. 97 - Cine Piratininga - Planta do Térreo  
Fonte: OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001) op. cit.

---

<sup>284</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

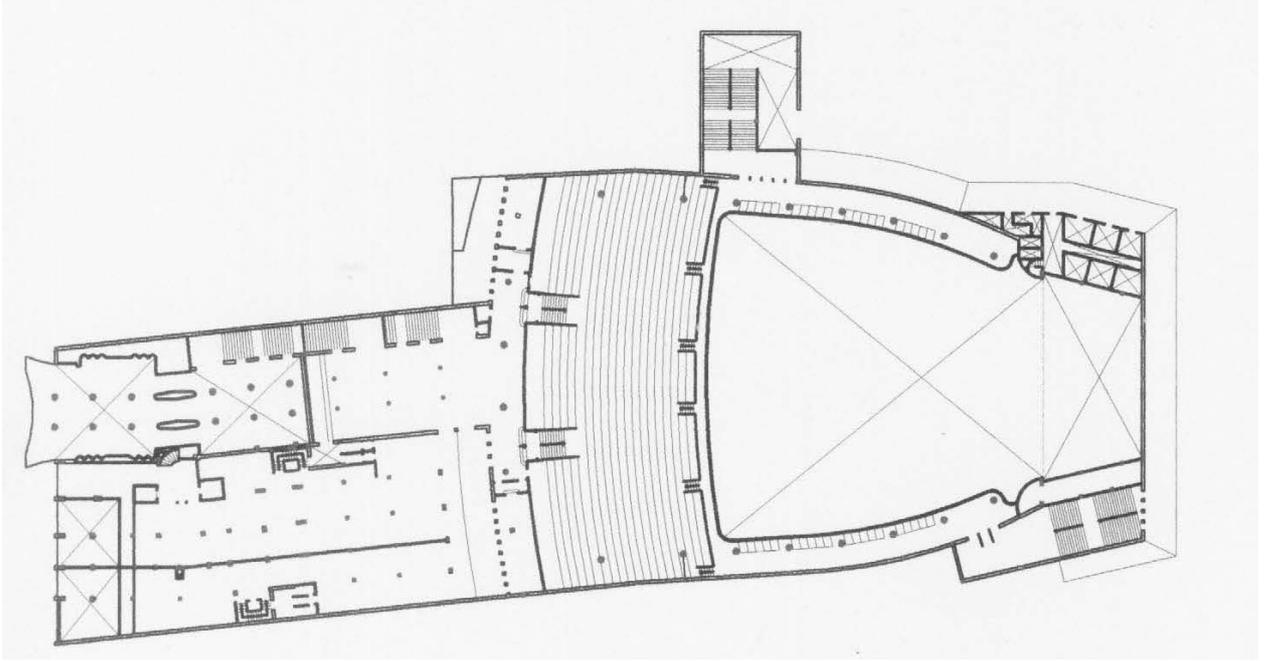


Fig. 98 - Cine Piratininga - Planta do balcão.  
Fonte: OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001) op. cit.

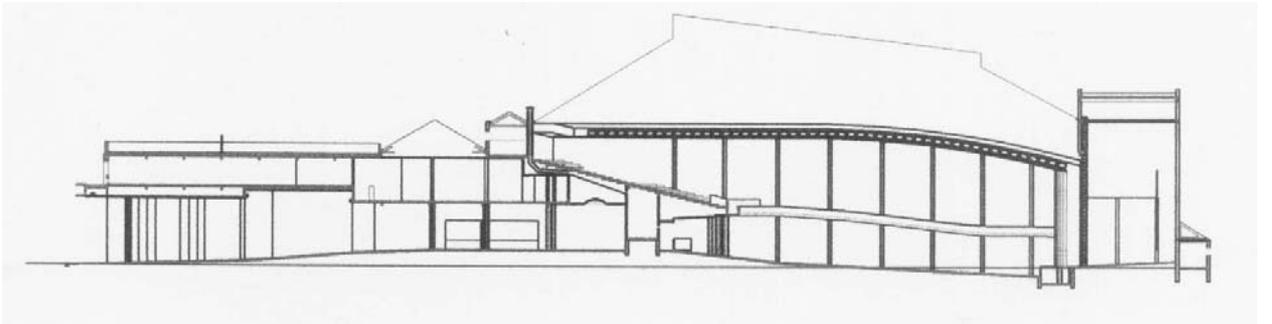


Fig. 99 - Cine Piratininga - Corte Longitudinal, mostrando a entrada do cinema.  
Fonte: OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001) op. cit.

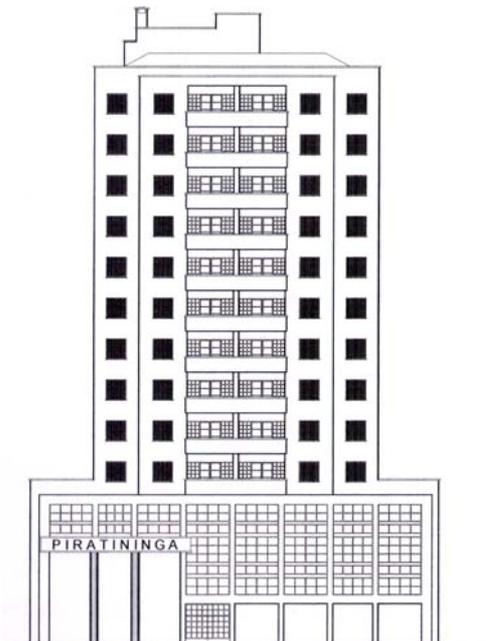


Fig. 100 - Cine Piratininga - Fachada  
Fonte: OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001) op. cit.

O hall de entrada do cinema contava com paredes sinuosas, conferindo dinamismo ao espaço e equilibrando a escala deste ambiente, dado o pé-direito bastante elevado. Dois pilares de forma elíptica, dispostos no centro deste hall, marcavam a área da bilheteria e delimitavam a entrada do cinema.<sup>285</sup>

Este ambiente se desenvolvia longitudinalmente, como um grande corredor, de pé-direito alto, marcado apenas pela seqüência de pilotis, criando um espaço bastante permeável, remetendo ao conceito corbusiano de térreo livre. Ao longo deste corredor estavam localizadas as bilheterias e acessos aos balcões e no final dele estava a sala de espera da platéia, de generosas proporções e apenas pontuada pelos pilares de sustentação do balcão.<sup>286</sup> A dramaticidade deste percurso ficava por conta da diferença de escala dos espaços de entrada e da ampla sala de espera da platéia, sensação beneficiada ainda pelos efeitos de iluminação indireta. O hall de entrada funcionava como lugar de transição entre o mundo real, o ambiente urbano, e o mundo fantástico, o espaço da sala de cinema, recurso freqüentemente empregado em salas de cinema.

Esta maneira de conceber os espaços dos cinemas remete-se ao expressionismo alemão, que repercutiu nos projetos desta primeira fase da carreira do arquiteto, revelado principalmente através do contraste entre os volumes, aberturas, planos e linhas, efeitos de iluminação e sombreamento das superfícies.<sup>287</sup>

No pavimento superior estava localizada a sala de espera do balcão, de menores proporções; o acesso para a sala de projeção se fazia através de duas escadas que conduziam ao ponto mais alto do balcão.<sup>288</sup>

O auditório foi concebido para funcionar como cinema e teatro, contando com um palco de grandes dimensões servido por instalações de apoio, tais como camarins, banheiros e depósitos, além do alto pé-direito. Entre o palco e a platéia havia ainda um fosso para a orquestra de grandes dimensões.<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>286</sup> Idem.

<sup>287</sup> REIS Filho, Nestor Goulart. A Arquitetura de Rino Levi. In: **Rino Levi**. Milano: Ed. di Comunità, 1974, p.16.

<sup>288</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>289</sup> Idem.

O projeto da sala de projeção era inteiramente conduzido pelo emprego da parábola acústica, advinda dos estudos técnicos desenvolvidos pelo arquiteto. Esta solução já vinha sendo estudada desde o Ufa Palácio, mas só foi utilizada livremente nos projetos posteriores. A planta levemente curva abria-se em leque, conforme o arquiteto entendia a forma acústica ideal; as paredes divergentes tinham o intuito de evitar que as ondas sonoras refletissem várias vezes de uma parede à outra, permitindo a reflexão e distribuição adequada do som por toda a sala.<sup>290</sup>

A linha de visibilidade foi definida como nos projetos das salas anteriores, fazendo com que o raio visual que ligava os olhos do espectador, até o ponto mais baixo da tela, tangenciasse a cabeça do primeiro espectador, resultando na inclinação do piso da platéia.<sup>291</sup> As fileiras estavam dispostas em curvas que se abriam, em leque, acompanhando o desenho da sala, numa área delimitada por uma reta formando um ângulo de 30 graus com a tela.<sup>292</sup>

O balcão seguia esta mesma disposição, contornando a lateral da sala, formando dois balcões nas laterais. Os guarda-corpos dos balcões também possuíam um desenho sinuoso, e eram forrados com material absorvente, também aplicados nos forros, de modo a diminuir a reverberação na sala, um problema grave devido às grandes dimensões do recinto.<sup>293</sup>

O *Código de Obras Arthur Saboya* estabelecia que as saídas da sala de projeção deveriam ter a proporção de 1 metro para cada grupo de 100 pessoas, o que, no caso de uma sala com tamanha lotação, 3600 lugares, tornava-se um importante problema a ser considerado.<sup>294</sup> Como solução foram localizadas portas na frente e ao lado da platéia ligadas por um corredor que contornava parte da sala e conduzia à saída, para a rua lateral. O balcão, com menos lugares, contava com menor número de saídas, ligadas, por escadas, ao mesmo corredor inferior.<sup>295</sup>

---

<sup>290</sup> LEVI, Rino. Cine Universo. **Revista Politécnica**. São Paulo, n° 129-134, 1939-1940. p.107

<sup>291</sup> Idem.

<sup>292</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>293</sup> Idem.

<sup>294</sup> SÃO PAULO. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 495.

<sup>295</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

## *Aspectos Construtivos*

O projeto do Cine Piratininga foi aprovado junto à PMSP em 1941 pelo arquiteto Rino Levi, que assumia a responsabilidade do projeto e da construção; no entanto, a partir de 1942 a obra foi assumida pela firma construtora Lindenberg, Alves & Assumpção, que só a concluiu em 1944, provavelmente por questões financeiras dos empreendedores. A primeira parte a ser entregue foi o cinema, finalizado em janeiro de 1944, priorizado para entrar logo em funcionamento e gerar lucros.<sup>296</sup>

Comparando-se o tempo de execução desta obra, quase três anos, com tempo de construção dos cinemas anteriores, concluídos em mais ou menos cinco meses, fica novamente evidente o problema do custo da obra para o Piratininga.<sup>297</sup> Esta preocupação pode ser notada ainda na especificação dos materiais, os mais econômicos, pela ausência de lajes em alguns ambientes, como nos corredores de saída e sala de espera do balcão, além da inexistência de elementos decorativos.<sup>298</sup>

A estrutura do conjunto seguia sistema de pilares, vigas e lajes de concreto armado, acompanhando as normas previstas no Código de Obras e na NB 1 - Decreto 27773 de 11/11/1940. As fundações eram diretas, com sapatas de concreto.<sup>299</sup>

A estrutura da parte da frente do conjunto era a mesma e estava subordinada a do edifício residencial de 10 andares. O térreo era formado por uma malha estrutural, com pilares e vigas dispostos de maneira regular, demonstrando uma profunda racionalidade na concepção do projeto. No hall de entrada do cinema, os pilares centrais possuíam secção circular, mais elegante, enquanto nas lojas eram retangulares, de mais fácil execução.<sup>300</sup>

---

<sup>296</sup> Conforme processo aprovado junto à PMSP - N° 1989-0.017-1038 e N° 24.098-43. O auto de vistoria para funcionamento parcial data de 7 de maio de 1943.

<sup>297</sup> LEVI, Rino. Cine Ufa Palácio. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, n° 120, 1936. LEVI, Rino. Cine Universo. **Revista Politécnica**. São Paulo, n° 129-134, 1939-1940. p.107; **Rino Levi: obras 1928-1940**. São Paulo, Serviço dos Países, 1940. s/p.

<sup>298</sup> Descrição baseada no projeto executivo e memorial descritivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e memorial descritivo de projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 24.098-43.

<sup>299</sup> Idem.

<sup>300</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

No auditório, a estrutura estava localizada no perímetro da sala, com pilares e vigas dispostos regularmente e uma seqüência de pilares dispostos no fundo e nas laterais da sala, sustentando o balcão.<sup>301</sup> Estes pilares continuavam no piso superior, coberto nas laterais, por uma pequena laje. Esta solução de vigas e lajes na periferia da sala permitiu que o vão da cobertura fosse diminuído e que sob estas fossem instalados os dutos de ventilação.

A cobertura da sala de projeção era formada por treliças de madeira e coberta com telhas francesas, com forro em forma conveniente à acústica da sala de projeção. Os demais ambientes do cinema (sala de espera do balcão, área de apoio de palco, corredores de saída) não possuíam laje de cobertura, apenas telhado tradicional coberto por telhas francesas e forro.<sup>302</sup>

A vedação do conjunto era de alvenaria de tijolos de barro comuns, assentados com argamassa de cimento, cal e areia.<sup>303</sup>

Externamente, o edifício residencial era revestido com reboco de cimento batido bege (argamassa de cimento branco, cal extinta, quartzo e pó de mármore), material também aplicado na fachada das lojas, marquise, pórtico de entrada do cinema e demais pilotis deste ambiente e paredes das bilheterias.<sup>304</sup> Nos espaços internos, esta argamassa de cimento batido era aplicada nas paredes, colunas e guarda-corpo da sala de projeção. As paredes dos demais ambientes (salas de espera, escadas, corredores de saída e hall de distribuição) receberam reboco de argamassa de cal e areia com acabamento penteado.<sup>305</sup>

Os forros eram de estuque (com tela metálica pregada sobre armadura de madeira), em placas de 3,00 por 3,00 metros, separados por juntas de dilatação, também previstas nos encontros com as paredes. Para a sala de projeção foi especificado forro de fibras vegetais.<sup>306</sup>

---

<sup>301</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>302</sup> Idem.

<sup>303</sup> Idem.

<sup>304</sup> Idem.

<sup>305</sup> Idem.

<sup>306</sup> Idem.

As instalações sanitárias contavam com revestimento cerâmico no piso - cacos de cerâmica vermelha (85%), amarela, preta e marrom (15%) - e azulejos lisos na cor branca.<sup>307</sup>

Os pisos e rodapés da entrada, hall de distribuição e da sala de espera da platéia eram revestidos com pastilhas de porcelana nas cores verde, creme e cinza, em proporções iguais. A sala de espera do balcão, bilheteria e demais espaços de serviços, contavam com piso de cimentado liso vermelho e cinza. A sala de projeção, palco e fosso da orquestra, eram revestidos por parquet de tacos de peroba, com rodapé do mesmo material. As escadas de acesso ao pavimento superior eram em granilite e as de acesso ao balcão e de saída eram em cimentado liso vermelho.<sup>308</sup>

#### *Estado Atual de Conservação*<sup>309</sup>

O edifício residencial encontra-se em bom estado de conservação, sem muitas alterações nos espaços internos dos apartamentos, e espaços coletivos. Na fachada principal, algumas varandas foram fechadas e parte da caixilharia original foi substituída.

A área comercial está em estado bastante precário, com alteração de vários materiais originais de acabamento, como os pisos e os revestimentos das paredes. Atualmente é sub-aproveitada, ocupando apenas parte do espaço disponível. Esta fachada está bastante deteriorada, com as janelas das sobrelojas cobertas por placas de publicidade, os caixilhos danificados e muitos vidros quebrados. O revestimento cerâmico foi praticamente todo retirado e o remanescente encontra-se em mal estado, muitas vezes pintado ou incompleto. A fachada do cinema apresenta os mesmos problemas, tendo ainda perdido parte do letreiro.

---

<sup>307</sup> Descrição baseada no projeto executivo, pertencente ao acervo de Projetos do Arquiteto Rino Levi, arquivado na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

<sup>308</sup> Idem.

<sup>309</sup> A descrição do estado atual de conservação se baseia em pesquisas no local, realizadas em outubro de 2000 e confirmadas em nova visita ao local em setembro de 2005.



Fig. 101 e 102 - Cine Piratininga e edifício COPAG – detalhes da fachada.  
Fonte: Licia de Oliveira

A sala de cinema é a mais prejudicada de todo o conjunto. Após longo período de decadência, foi fechada e transformada em estacionamento. No hall de entrada e distribuição, o gradil da entrada foi substituído por portões de ferro, e a parte fixa remanescente bastante danificada, contando apenas com o requadro. Os pilotis foram pintados com a sinalização de estacionamento e o piso de pastilhas está bastante desgastado, com algumas partes faltantes. Alguns trechos do forro ainda existem, em péssimo estado de conservação.

A sala de espera da platéia está conjugada à sala de projeção, pois as paredes divisórias e a cabine de projeção foram demolidas; o forro foi retirado e a estrutura do balcão está aparente. O piso de época foi substituído por um lastro de concreto.

A sala de projeção foi totalmente desconfigurada: perdeu sua cobertura, o piso de tacos foi retirado e em seu lugar foi executado um lastro de concreto, modificando a curvatura original do piso e eliminando o palco e o fosso da orquestra. A ausência da cobertura deixa o local exposto às intempéries, gerando outros novos agravantes, como infiltrações e rachaduras. A área de apoio ao palco ainda existe, mas seus acessos estão fechados.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> Estes espaços não puderam ser visitados, não se sabendo maiores detalhes sobre seu estado de conservação.



Fig. 103 e 104 - Cine Piratininga - hall de entrada em 2005.  
Fonte: Licia de Oliveira

O piso de granilite da escada e os corrimãos ainda existem em bom estado de conservação, carecendo apenas de manutenção; estas paredes continuam com os acabamentos de época, em estado satisfatório. Os gradis de ferro para fechamento no térreo encontram-se um pouco deformados, mas ainda é possível identificar seu desenho.

A sala de espera do balcão encontra-se em bom estado de conservação, mantendo ainda suas características originais nos pisos, nas paredes e nos revestimentos dos banheiros. O forro de estuque foi retirado, mas a estrutura de madeira e as telhas, estão em bom estado, havendo pouco sinal de umidade.

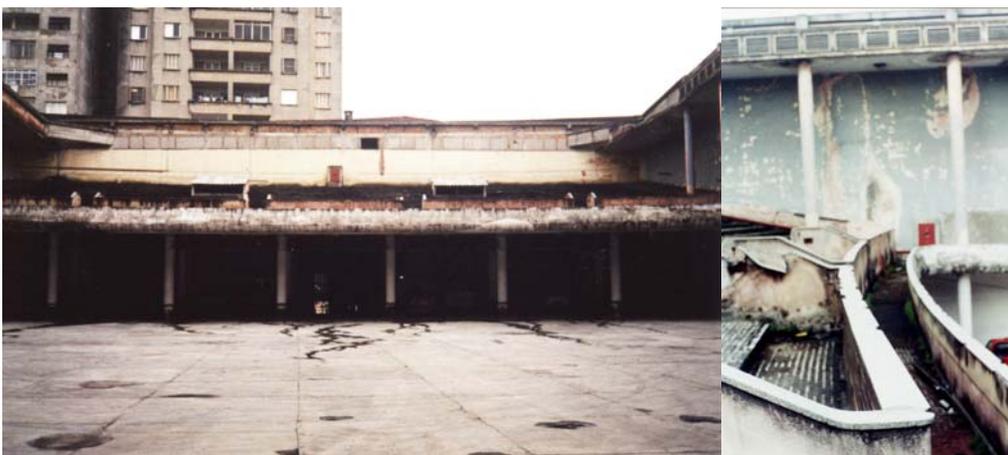


Fig. 105 e 106 - Cine Piratininga - Balcão na antiga sala de projeção e detalhe do balcão. (2005)  
Fonte: Licia de Oliveira



Fig. 107 e 108 - Cine Piratininga - sala de projeção: detalhes do antigo balcão. (2005)  
Fonte: Licia de Oliveira

De um modo geral, percebe-se no edifício do Cine Piratininga níveis de conservação distintos, a sala de projeção em ruína, com todas as conseqüências patológicas que este estado pode acarretar e os espaços do térreo com conservação bastante precária por conta do novo uso, a julgar pelo estado dos ambientes no nível superior, em bom estado de conservação. Contudo, os remanescentes do edifício ainda guardam muitas das características iniciais da obra, principalmente na sala de projeção, em que a ausência de cobertura não consegue deturpar a expressividade original.

## II.2.3. Cine Ipiranga

Avenida Ipiranga, 786

Data: 1941 (projeto)/ 1943 (inauguração)

*“E sobre o leito da grande via paulistana, como a repetir o gesto de Pedro I, na sua tesa altivez de espada vertical, um arranha-céu de mármore fidalgo ergue-se, nobre e orgulhoso. As luzes modernas e fortes escrevem sobre a sua fachada: IPIRANGA. Ele é um puro monumento ao cinema: arte mais nova das mais novas civilizações na sua ânsia de atualidade, São Paulo recebe hoje o novo IPIRANGA, como uma conseqüência natural da sua grandeza: daquela grandeza nascida nas margens do riacho histórico que verteu, como um seio materno, o leite sagrado que amamentou a Pátria...”*

Guilherme de Almeida, no anúncio de inauguração do Cine Ipiranga, O Estado de São Paulo, 7 de abril de 1943.



Fig. 109 - Anúncio Inauguração do Cine Ipiranga.  
Fonte: O Estado de São Paulo.

Proprietário: Conde Rodolpho Crespi  
 Projeto Arquitetônico: Rino Levi Arquitetos Associados  
 Construção: Sociedade Comercial e Construtora Ltda  
 Instalações Elétricas: Escritório Técnico O. M. F.  
 Instalações Hidráulicas: STIG – Sociedade Técnica de Instalações Gerais Ltda.  
 Tratamento Acústico: The Armco – International Corporation  
 Ar Condicionado: General Electric S. A.  
 Isolamento Térmico de Instalações: José Spach

**Lista de Fornecedores:**

- Neo Rex do Brasil. In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 61, 1943.
- Brasselva Madeiras. In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 61, 1943.
- Móveis Teperman. In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 76, 1944.
- Jacques Decorações. In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 76, 1944.
- Armações de Aço Probel Ltda. In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 76, 1944.
- Poltronas executadas pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (cadeiras). In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 70, 1944.
- Acoustil-Celotex. In. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 70, 1944.



Fig. 110 - Anúncios do Cine Ipiranga: STIG – Sociedade Comercial e Construtora; Stig - Escritório Técnico; capa da Revista Polithécnica.  
 Fonte: Revista Polithécnica, nº38

*Lista de Publicações em Periódicos de Época:*

- Cine Ipiranga. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 61, 1943. p. 489-493, 1943.
- Cine Ipiranga e Hotel Excelsior na Av. Ipiranga. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 58, 1943.
- Cinema and Hotel in São Paulo. **Architecture Review**. Londres, nº 106, p. 350-3, 1949.
- Cinema and Hotel in São Paulo. **Architecture d'aujourd'hui**. nº 20, p. 49-51, 1949.
- Revista Acrópole**. São Paulo, nº 184, 1954.
- Anhemi**. São Paulo, nº 84., 1957.
- Chantiers**. Bruxelas, nº 4. out/1947.
- La Maison**. Bruxelas, nº 11. nov/ 1947.
- Lights and Lighting**. Londres. nº 3 mar/1957.
- Progressive Architecture**. nº 10. out/1946.
- Techniques et Architecture**. nº 7/8. 1946.



Fig. 111 - Fachada do Cine Ipiranga em 2005.  
Fonte: Licia de Oliveira

Desde a década de 1930 o comércio elegante vinha se transferindo para a região além do vale do Anhangabaú. Com ele vinham também cafés, casas de chá, confeitarias, leiterias e tantos outros pontos de encontro e lazer, inclusive cinemas e teatros. As novas salas abertas, ou os “palácios do cinema” como eram conhecidos na época, estavam localizadas principalmente na Avenida São João, Largo do Paissandu e nas proximidades da Praça da República, valorizando a região que passou a abrigar novos empreendimentos.<sup>311</sup>

Era o “Centro Novo” da cidade, e como tal, trazia uma nova concepção de cidade, ligada ao ideal de modernidade e, portanto, diferente do centro histórico. A área atraía para si os novos usos, como comercial – as novas lojas – profissionais liberais, estabelecimentos de diversão, etc, voltadas para as camadas mais altas, enquanto que as atividades tradicionais, como a financeira, o comércio tradicional e a vida religiosa, continuavam no antigo Triângulo.<sup>312</sup> Novos e emblemáticos edifícios começaram a ser construídos na área, como o Edifício Esther, concluído em 1938 na Praça da República, a nova sede do Mappin, inaugurada em 1939, e mesmo, os novos cinemas, como o Cine Art Palácio, de 1936, e o Cine Metro, de 1938, representando uma renovação da arquitetura e da metrópole paulistana.

Além dos novos cinemas e teatros, a região concentrava ainda outras atividades culturais, como a primeira sede do Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1947, na Rua 7 de abril, no mesmo edifício da sede do jornal dos Diários Associados, a primeira sede do IAB São Paulo, no subsolo do Esther, entre os anos de 1944 e 1947, a Biblioteca Municipal Mário de Andrade, inaugurada em 1925 na Rua 7 de abril, se transferindo em 1942 para a Rua da Consolação, em edifício projetado por Jacques Pilon, confirmando a vocação cultural da área.

Dentro desta óptica, a recém ampliada Avenida Ipiranga foi o local escolhido para implantar o empreendimento “Cine Ipiranga e Hotel Excelsior”, que deveria abrigar um cinema e um hotel de 22 andares.

---

<sup>311</sup> OLIVEIRA, Licia M. Alves (1999), op. cit., s/p.

<sup>312</sup> VILLAÇA, Flávio. **A Estrutura Territorial da Metrópole Sul Brasileira: áreas Residenciais e Comerciais**. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, 1978. Apud ATIQUÊ, Fernando. **Memória Moderna: a Trajetória do Edifício Esther**. São Carlos, Rima, 2004. 364p.

O projeto deveria satisfazer não só o código de obras Arthur Saboya, aprovado em 1934, mas também ao Decreto de Lei nº 41, de 3 de agosto de 1940, que fazia algumas exigências para construções em algumas vias da área central, inclusive na Avenida Ipiranga. Tal lei versava sobre gabarito, criação de galerias, pé-direito etc, e provavelmente foi responsável por algumas das soluções adotadas pelo arquiteto, principalmente quanto ao tratamento dos volumes e fachadas.<sup>313</sup>

O Cine Ipiranga participou ativamente deste contexto cultural no Centro Novo, como uma das mais importantes salas de cinema da região, com sua emblemática arquitetura, conformando-se como um dos principais pontos de encontro das camadas mais elevadas a partir da década de 1940.

Uma vez que não contava com limitações de custos, como nos cinemas do Brás, ou do repertório estético da cidade, como no Art Palácio, no projeto do Cine Ipiranga Rino Levi encontrou as condições ideais para desenvolver seus conceitos arquitetônicos e estéticos para salas de cinema, baseados na parábola acústica. Com resultado, a sala configura entre as mais importantes salas de cinema modernas, com reconhecimento internacional, demonstrado pela publicação do seu projeto publicado em importantes periódicos de arquitetura.<sup>314</sup> O Ipiranga está, ainda, entre as principais obras do arquiteto e uma das edificações de maior relevo da cidade.

### *Configuração Inicial*

No térreo existia uma galeria formada por um pórtico, separado do pavimento superior por uma marquise, onde estavam a entrada do cinema e a do hotel, independentes, mas mantendo a unidade visual.<sup>315</sup> É provável que tal solução venha do referido decreto, que exigia que as construções com mais de 20 pavimentos tivessem uma reentrância no nível da calçada, tais como portal, galeria, colunata ou arcada aberta. A mesma lei estabelecia altura de aproximadamente oito metros para

---

<sup>313</sup> SÃO PAULO. Decreto de Lei nº 41 de 3 de agosto de 1940.

<sup>314</sup> A este respeito, ver a lista de periódicos em que o projeto foi publicado.

<sup>315</sup> Descrição baseada no projeto aprovado junto à PMSP - Processo Nº 1978-0.002.349-4 e em fotos de época publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 61, 1943, p. 489-493.

a marquise, abrigando o térreo e a sobreloja.<sup>316</sup> Dois andares de sobrelojas ocupavam a área superior da galeria, com grandes caixilhos e fachada revestida com uma grelha de concreto armado.<sup>317</sup>

O edifício do hotel possuía volumetria variando conforme as exigências de área e recuos em função do gabarito, em conformidade com o referido decreto.<sup>318</sup> Até o 11º andar, o edifício seguia o alinhamento da rua – a lei admitia construções no alinhamento até a altura de 39 metros. Nesse bloco estavam localizados os dormitórios, cujos terraços, além de permitir um sombreamento nos quartos, formavam, invariavelmente, uma grande grelha ortogonal na fachada.



Fig. 112 e 113 - Fachada Cine Ipiranga e Hotel Excelsior: volumetria resultante da legislação vigente.  
Fonte: Revista Acrópole, nº58, 1943/ Revista Acrópole, nº61, 1943.

A partir do 12º pavimento a construção era recuada da rua - por volta de 4,50m - e das laterais, para alcançar a área máxima permitida em função do gabarito. Abrigando os demais dormitórios, este trecho da fachada também era composto pelo desenho ortogonal dos caixilhos, mantendo o ritmo do restante do conjunto.

O restaurante do hotel estava localizado na cobertura do edifício. A torre de circulação e as áreas de apoio estavam na lateral esquerda do conjunto, e sua fachada repetia a ortogonalidade da fachada principal.<sup>319</sup>

<sup>316</sup> SÃO PAULO. Decreto de Lei nº 41 de 3 de agosto de 1940. Art. 9.

<sup>317</sup> Descrição baseada no projeto aprovado junto à PMSP - Processo Nº 1978-0.002.349-4 e em fotos de época publicadas na Revista Acrópole. São Paulo, nº 61, 1943, p. 489-493.

<sup>318</sup> SÃO PAULO. Decreto de Lei nº 41 de 3 de agosto de 1940. Art. 3 e Art. 4.

<sup>319</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo Nº 1978-0.002.349-4.

Devido à pequena dimensão do terreno para o programa, parte do edifício do hotel estava sobreposta ao cinema. Como solução estrutural foram criadas vigas de transição para receber as cargas dos pilares do hotel e distribuir para pilares laterais, eliminando-os da sala de projeção, onde atrapalhariam a visibilidade da tela. Para racionalizar este processo, o arquiteto optou por fazer a sobreposição no menor lado da sala de projeção, o proscênio. Para tanto, o sentido desta foi alterado, colocando-se a tela contra a rua e criando-se acesso pelo fundo da sala.<sup>320</sup>

Esta solução estrutural modificou totalmente o sentido da sala, criando uma situação inédita, já que a disposição freqüente dos espaços nos cinemas era sempre em direção à tela. No Cine Ipiranga essa ordem foi subvertida, pois a necessidade de se fazer o acesso pelos fundos fez com que a sala de projeção fosse colocada em um nível acima da rua, deixando o térreo livre para a bilheteria, salas de espera e para os acessos aos balcões, de modo que o tradicional eixo horizontal das salas fosse convertido para um eixo vertical de acesso.

Assim, a entrada do cinema se fazia pelo hall da bilheteria, que se comunicava com uma área de distribuição, da qual partiam três acessos distintos para a sala de projeção no piso superior: um central para a platéia e dois outros, um em cada lateral, para os balcões, cada qual com sua própria sala de espera, conforme previsto no Código de Obras Arthur Saboya.<sup>321</sup>

O hall das bilheterias, onde se notava uma suave inflexão do eixo do cinema em relação ao eixo da rua, funcionava como ponto de mudança no tratamento plástico do conjunto, separando a ortogonalidade presente na fachada - em referência à malha urbana - para um desenho de linhas curvas e livres do cinema - remetendo à parabolóide dos estudos de acústica - separando dois mundos distintos: o real e o imaginário.<sup>322</sup> O pé-direito que, desde a entrada do conjunto era alto, compatível com a escala urbana que prevalecia no conjunto cinema-hotel, diminuía para uma escala mais humana na sala, enfatizando esta mesma idéia.

---

<sup>320</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral (1990), op. cit., p. 62.

<sup>321</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 1978-0.002.349-4.

<sup>322</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral (1990), op. cit., p. 62-63.

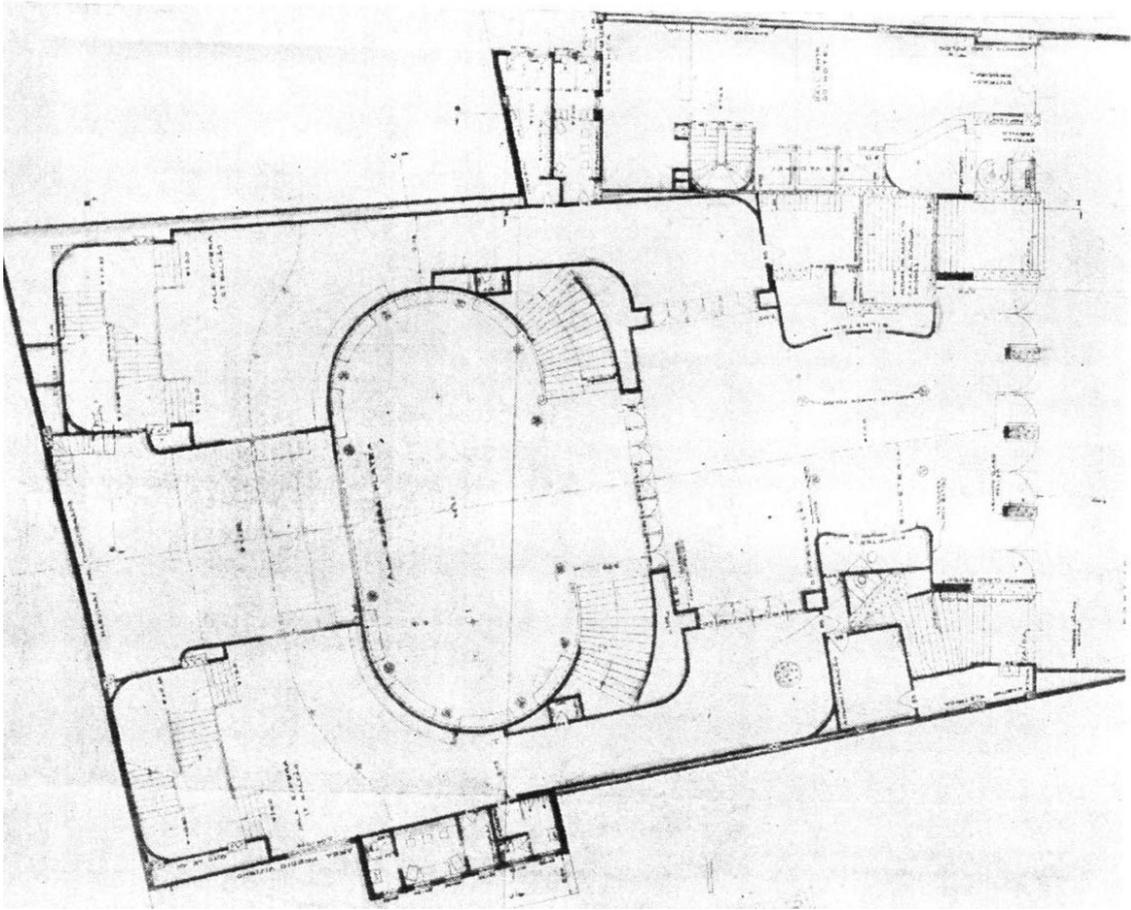


Fig. 114 - Planta do Pavimento térreo, com entrada, bilheterias e salas de espera.  
Fonte: Revista Acrópole, nº53, 1943.

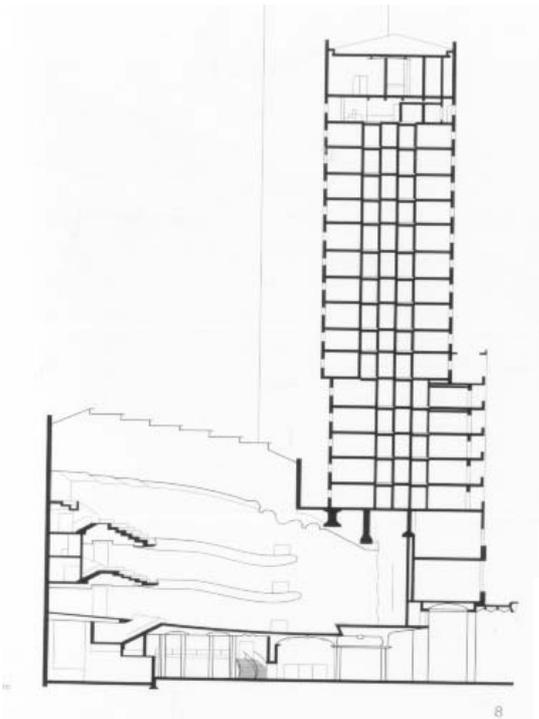


Fig. 115 - Cine Ipiranga - Corte Longitudinal.  
Observar sala de projeção sobreposta à sala de espera.  
Fonte: Revista Acrópole, nº53, 1943.

## *Acústica*

Desde o primeiro projeto de cinema, o Ufa Palace em 1936, Rino Levi vinha se dedicando às questões técnicas de uma sala de espetáculos. Para o planejamento da primeira sala, o arquiteto desenvolveu uma série de estudos de acústica, visibilidade e segurança nos cinema, que foram aprimorados no decorrer dos projetos subseqüentes, tendo seu ponto alto no Cine Ipiranga.

Em artigo publicado na Revista da Escola Politécnica de 1936, por ocasião do projeto do Ufa-Palácio, Levi explicava seus cálculos e estudos de acústica apresentando a forma parabólica como partido de projeto:

O arquiteto moderno, técnico e artista, e portanto conhecedor dos fenômenos físicos, acompanha os progressos em todos os campos da ciência; as últimas conquistas realizadas em acústica, indicaram-lhe vasto campo de aplicações de teorias, conduzindo-o a expressões estéticas imprevistas [...] <sup>323</sup>

Assim, ficava clara a posição do arquiteto diante dos avanços tecnológicos que a arquitetura deveria contemplar na busca de uma expressão estética. Ampliava a questão do conforto ambiental, colocando a acústica como elemento fundamental para qualquer programa arquitetônico. Para tanto, o arquiteto deveria valer-se tanto de meios tecnológicos, quanto de materiais mais eficientes.

O Cine Ipiranga reunia todas as experiências da parábola acústica aplicadas nos projetos anteriores e estava presente não apenas nas paredes, na inclinação do piso e nas curvas dos balcões, ms ultrapassava os limites da sala de projeção e se repetia nos demais elementos e espaços do cinema: configuração das salas de espera, nos desenhos de forro, das luminárias, guarda-corpos, enfim, utilizando-se a linha curva como meio de expressão em toda sorte de detalhes. <sup>324</sup>

Para o projeto de acústica do Cine Ipiranga foi contratada uma empresa de consultoria acústica, o escritório *The Armco – International Corporation*, cujo projeto

---

<sup>323</sup> LEVI, Rino (1936), op. cit., s/p.

<sup>324</sup> Descrição baseada em fotografias de época publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 61, 1943, p. 489-493.

especificava o material *izo-kusik* como tratamento acústico de todas as paredes da sala de projeção.<sup>325</sup>

A Revista Politécnica trazia um anúncio das placas “*acousti-celotex*”, como sendo empregadas no cinema, provavelmente no teto. Assim, é provável que o Ipiranga tenha contado com um projeto acústico mais apurado, empregando materiais mais avançados, o que não parece ter acontecido com as outras salas projetadas pelo arquiteto.<sup>326</sup>

**RUÍDO!**  
A tortura das pessoas cultas  
Os edifícios modernos de materiais duros e altamente reflexivos dos ondas sonoras, tornam-se em ruídos prejudiciais a uma boa acústica. Assim conhecendo, o ARQUITETO DR. RINO LEVI, houve por bem aplicar o tratamento acústico do CINE IPIRANGA, dando preferência ao

**ACOUSTI-CELOTEX**  
Para amortecer os ruídos inevitáveis tão prejudiciais ao trabalho intelectual.

**V. S. NECESSITA ACOUSTI-CELOTEX**  
Revestimento decorativo, muito fácil de aplicar, sem interromper o ritmo diário de um estabelecimento industrial, sanitário, escola, teatro, cinema, etc.

Pequenas amostras grátis e uma demonstração prática.

**EMP. CONCESSIONÁRIA DE PRODUTOS LTDA.**  
RUA LIBERO BADARÓ, 346-7º  
TELEFONE 2-6293  
São Paulo

**Só há um CELOTEX**

**Neo-Rex**  
REVESTE  
A FACHADA  
E COLOCA  
JANELCRET  
Caixilhos de concreto armado.  
Únicas Patentes  
brasileiras Nos.  
20.595 / 24.850 / 27.124

**Neo-Rex do Brasil Ltda.**  
RUA JOAQUIM FLORIANO, 737-751  
TELEFONE, 8-4511 — SÃO PAULO

Fig. 116 e 117 - Cine Ipiranga – Anúncio do Acousti-Celotex e dos Revestimentos Neo-Rex. Fonte: Revista Acrópole, nº61, 1943.

### Aspectos Construtivos

O Cine Ipiranga foi considerado uma das mais importantes obras de engenharia realizadas em São Paulo na década de 1940.<sup>327</sup> Sua arrojada solução estrutural com vigas de transição foi projetada pela Sociedade Comercial e Construtora, e só foi possível graças aos avanços nos cálculos e emprego do concreto armado, que permitiram que tamanha carga fosse distribuída em pilares laterais. Por outro lado, a solução era bastante dispendiosa e só foi viável por se tratar de uma construção em local entre os mais valorizados da cidade.

<sup>325</sup> No arquivo do arquiteto, doado a Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, foi encontrado um projeto de responsabilidade desta empresa.

<sup>326</sup> **Revista Politécnica**. São Paulo, nº 131, s/p, 1942.

<sup>327</sup> TELLES, Carlos da Silva, op. cit., p.505.

Um outro emprego do concreto pode ser observado na grelha que compõe a fachada da sobreloja, utilizada anteriormente com sucesso por Rino Levi no projeto do Instituto Sedes Sapientae, em São Paulo. Tratava-se de elementos vazados pré-moldados de concreto armado, fabricados pela empresa Neo Rex<sup>328</sup>, que vinha produzindo tais peças desde 1939. As peças eram produzidas no canteiro da empresa e, uma vez curadas, poderiam ser facilmente assentadas na obra. Representam, assim, mais uma experiência de introdução de elementos pré-fabricados na construção civil.

### *Aspectos Plásticos*

Para Renato Anelli, quanto ao tema da síntese das artes, a obra de Rino Levi pode ser identificada como a continuidade de dois momentos:

Num primeiro momento, a decoração articula no espaço interno variadas peças de mobiliário e obras de arte, como baixos-relevos, esculturas e tapeçarias. Mais adiante, a partir dos anos 40, identifica-se a incorporação de painéis, produzidos por artistas ou desenvolvidos em seu escritório, que desempenham um papel orgânico na obra arquitetônica.<sup>329</sup>

Os projetos de cinemas enquadram-se na primeira fase do arquiteto, com a presença de alguns elementos decorativos integrados ao projeto arquitetônico, como os desenhos de pilares – especialmente os da entrada do Ufa-Palácio – dos forros, a inserção de alguns baixos-relevos e principalmente na forma de se tratar a iluminação.

Como anteriormente citado, era marcante a repercussão da arquitetura dos cinemas alemães nos projetos de Rino Levi. Estas salas, projetadas por arquitetos ligados ao expressionismo, tais como Mendelsohn (Cine Universum, 1928) e Poelzig (Cine Capitol, 1926), eram fortemente marcados pelo desenho da iluminação.<sup>330</sup> A luz era entendida como fator primordial do espetáculo cinematográfico, predominantemente noturno. Assim, os edifícios eram projetados para serem vistos

---

<sup>328</sup> Propaganda Neo Rex do Brasil. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 61, 1943.

<sup>329</sup> ANELLI, Renato (2001), op. cit., p.135

<sup>330</sup> JAMES, Kathleen, op. cit., p.159.

principalmente no período noturno, contando com uma arquitetura simples, mas que ganhava outra expressão ao se acenderem as luzes:

O Cinema Capitol (1925-26), tinha seu exterior mais notável quando suas luzes eram acesas ao anoitecer. Igualmente, o interior do auditório também era enfatizado pela sua sofisticada iluminação. [...] e espantava o cinza da noite dos seus visitantes [...]

À noite, (o Cine Universum) os holofotes, luminosos e o contorno do edifício atraíam a atenção, enquanto dentro, as cores e efeitos de luzes sustentavam a magia do espetáculo cinematográfico.<sup>331</sup>



Fig. 118, 119 e 120 - Estudos de Erich Mendelsohn para o Cine Universum (Berlim, 1926)  
Fonte: JAMES, Kathleen, op. cit., p. 162.

Os cinemas de Rino Levi também seguiam esse mesmo princípio. No Ufa-Palácio essa noção já podia ser notada na arquitetura simples do conjunto que ganhava outra dimensão plástica através da iluminação, sobretudo na entrada.

No Ipiranga o arquiteto demonstrou maior domínio formal e mais segurança quanto à questão plástica. Neste cinema, a idéia de “arquitetura noturna” aparece como elemento condutor da plasticidade da sala. Os espaços externos possuíam uma iluminação mais acentuada, com formas geométricas mais definidas, enfatizando a entrada do cinema e seu contexto urbano, ao mesmo tempo distinguindo-os dos ambientes internos, de iluminação feérica, gradativamente diminuída em função do espetáculo cinematográfico.

<sup>331</sup> JAMES, Kathleen, op. cit., p.159.

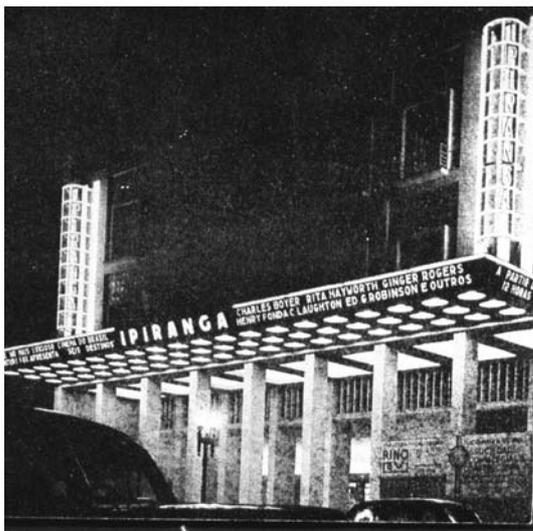


Fig. 121 - Vista noturna do Cine Ipiranga iluminado.

Fonte: Revista Acrópole, n°61, 1943.

A iluminação era composta principalmente por elementos geométricos e formas abstratas. Na marquise, luminárias circulares embutidas contrastavam com as de desenho retangular da galeria, criando um diálogo entre os dois partidos de projeto, a ortogonalidade da fachada e a curva dos espaços internos, advinda da parábola artística. A mudança de altura de pé-direito era amenizada pela iluminação indireta entre a galeria de entrada e a bilheteria, que conferiam uma escala mais adequada aos espaços internos.

Na sala de espera da platéia, o forro de formas sinuosas era levemente afastado do teto da sala, com iluminação indireta soltando visualmente estes dois elementos. Arandelas laterais marcavam pontos no contorno do mezanino na mesma sala, ressaltando a conformação deste ambiente, formado pela linha parabolóide, agora muito mais livre e expressiva.<sup>332</sup>

Na sala de projeção a iluminação embutida ao longo da intersecção dos balcões com as paredes conferia leveza aos volumes, que pareciam flutuar, dando à sala uma escala mais adequada. No centro do ambiente havia uma grande luminária composta por círculos concêntricos, remetendo, em alguns trechos, a um céu estrelado, ou, como interpretado por Renato Anelli, como um grande olho para um universo de fantasia.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> Descrição baseada em fotografias de época publicadas na Revista Acrópole n° 61, p. 489-493, 1943.

<sup>333</sup> ANELLI, Renato (1990), op. cit., p. 40.

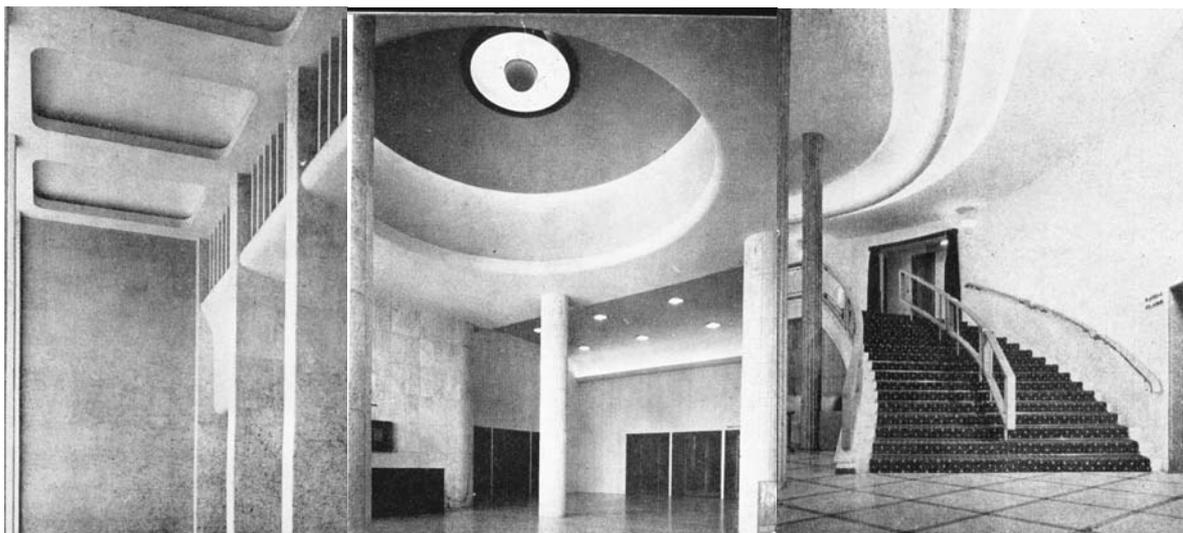


Fig. 122 - 124 - Cine Ipiranga: galeria de entrada, bilheteria e escadaria da sala de espera da platéia.  
Fonte: Revista Acrópole, nº61, 1943.

Os guarda-corpos da sala de espera eram estruturados em madeira, com um desenho sóbrio e com painéis de vidro com poucos detalhes decorativos. Inversamente, os corrimãos das escadas de acesso à sala de projeção eram metálicos, com desenhos de linhas dinâmicas mais condizentes com o partido de projeto. As paredes não contavam com painéis ou outro tipo de ornamento, sendo revestidas com lambri até cerca de 1,50 m de altura.<sup>334</sup>

O despojamento dos materiais e a escolha de acabamentos mais sóbrios valorizavam a iluminação do ambiente, criando um espaço mais suave e contido. Os pisos da entrada e sala de espera da platéia eram de mármore branco e os pisos dos demais ambientes – salas de espera e de projeção – eram forrados com carpete.<sup>335</sup>

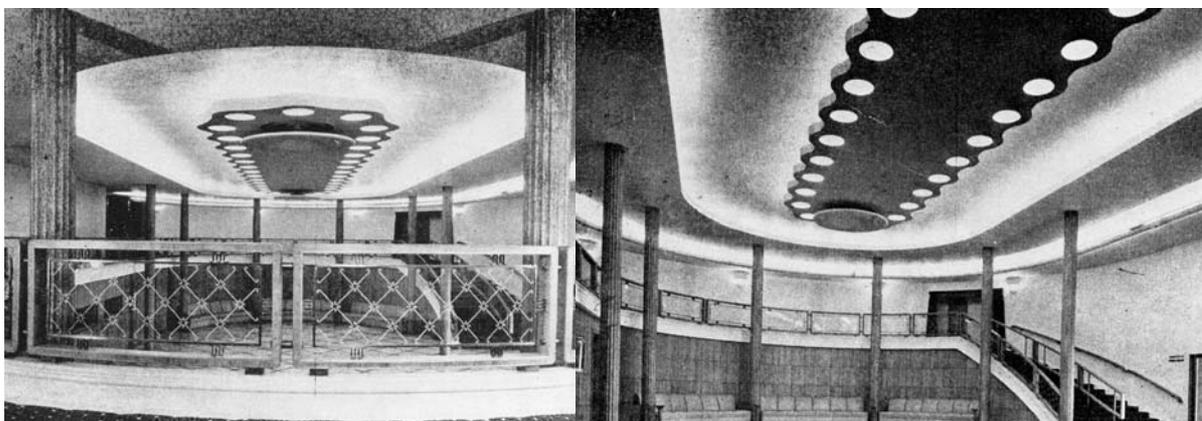


Fig. 125 e 126 - Sala de Espera da platéia, com efeitos de iluminação embutida no forro.  
Fonte: Revista Acrópole, nº61, 1943.

<sup>334</sup> Descrição baseada em fotografias de época publicadas em: Revista Acrópole. São Paulo, nº 61, 1943.

<sup>335</sup> Idem.

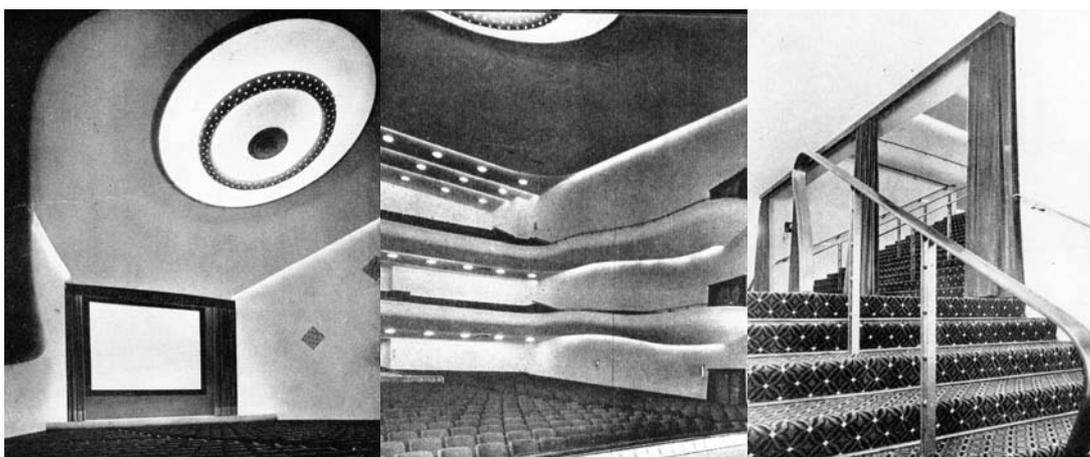


Fig. 127, 128 e 129 - Sala de Projeção - vista para o prosccênio, detalhes dos balcões e escada de acesso.  
Fonte: Revista Acrópole, nº61, 1943.

### *Estado Atual de Conservação*<sup>336</sup>

Por volta dos anos 1980 o edifício passou por uma reforma, na qual a sala de projeção foi dividida em duas salas menores. O Cine Ipiranga I passou a ocupar a antiga platéia e primeiro balcão, servido pela sala de espera da platéia e instalações sanitárias desta, enquanto o segundo balcão deu origem ao Cine Ipiranga II, atendido pela sala de espera e banheiros deste nível.

Durante a reforma, poucas características formais da sala de projeção foram alteradas e, apesar da divisão, o aspecto primitivo do cinema foi mantido, como as decorações, detalhes de iluminação, revestimentos e mobiliário. Esta observação pode ser estendida a outros ambientes, como as áreas de estar, hall de entrada e bilheteria, igualmente pouco alteradas. As modificações que se processaram foram, provavelmente, por desgaste dos materiais e falta de manutenção constante.

Os detalhes dos forros com iluminação embutida ainda permanecem, apesar do precário estado de conservação, inclusive não possuindo mais as luminárias. Na entrada, o forro foi substituído por outro de qualidade inferior.

Os banheiros foram totalmente reformados, com troca de todo o revestimento.

<sup>336</sup> Descrição baseada em visitas ao edifício realizadas entre novembro de 2004 e fevereiro de 2005.



Fig. 130 e 131 - Cine Ipiranga em 2005 - Detalhe do pórtico de entrada e do hall de bilheterias, ainda guardando as características e materiais originais, embora necessite de manutenção urgente.

Fonte: Licia de Oliveira



Fig. 132 e 133 - Cine Ipiranga em 2005 - Hall de bilheterias e sala de espera da sala 2. Os acabamentos de época ainda são mantidos em bom estado de conservação.

Fonte: Licia de Oliveira



Fig. 134 - 135 - Cine Ipiranga em 2005 - Sala de Projeção 2, funcionando no antigo segundo balcão. A sala ainda mantém parte dos materiais e mobiliário original em bom estado de conservação.

Fonte: Licia de Oliveira

Os carpetes dos pisos dos corredores também foram substituídos por forração nos corredores e sala de projeção e simplesmente retirados em alguns trechos, como nas escadas.

A fachada do cinema está em bom estado de conservação, guardando as principais características iniciais. O Hotel teve as varandas fechadas com caixilho e recebeu a instalação de ar condicionado, desvirtuando a composição original.

### ***II.3 Um Cinema das Mil e Uma Noites: O Cine Marrocos***

Rua Conselheiro Crispiniano, 352

Data: 1949 (projeto) 1951 (inauguração)

Proprietário: Construtora Brasília S. A.

Projeto Arquitetônico: Arq. João Bernardes Ribeiro e Eng. Nelson Scuracchio

Decoração: Jacques Monet

Construção: Construtora Brasília S. A.

#### ***Lista de Fornecedores:*** <sup>337</sup>

- Arandelas e metais artísticos – Metal da Arte.
- Ar Condicionado: Sistema Carrier. São Paulo, nº 155, 1951.
- Cobertura: Telhas Brasilit;
- Decorações em gesso: Decorações Edis S/A;
- Instalação Elétrica: Francisco Caputo;
- Poltronas: Brafor;
- Portões de entrada e grades artísticas: Bianco & Savino;
- Mosaicos em pastilhas de vidro: Vidrotil;

#### ***Lista de Publicações em Periódicos de Época***

Cine Marrocos. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, p. 289-297, 1951.

---

<sup>337</sup> Cine Marrocos. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, 1951, p.291.

O Cine Marrocos foi inaugurado em 1951 na Rua Conselheiro Crispiniano, nas proximidades do Teatro Municipal. Nesta época, a região já estava bastante consolidada como circuito exibidor, e importantes salas localizavam-se na vizinhança, como o Art Palácio (antigo Ufa Palace) e o Bandeirantes, no Largo do Paissandu, e o Broadway na Avenida São João.

Seguindo o exemplo de grandes cidades da Europa e principalmente dos Estados Unidos, era comum a associação dos cinemas a um edifício em altura, especialmente com uso comercial. Desde o Cine Rosário, primeiro cinema paulistano anexo a um arranha-céu, o Edifício Martinelli, esta solução vinha sendo largamente adotada. Ademais, o Código de Obras de 1934 exigia o mínimo de cinco pavimentos nas construções em várias ruas centrais, inclusive na Avenida São João, onde se localizavam vários cinemas<sup>338</sup>. Na área central, seguiam esta solução de usos, o Cine Ufa Palácio associado a um Hotel, o Cine Metro, com um edifício com os escritórios da empresa proprietária; o Cine Bandeirantes, com edifício de escritórios; o Cine Oásis, sob um edifício residencial; o Cine Ipiranga, com o Hotel Excelsior; e no Brás, o Cine Roxy, na Rangel Pestana e o Cine Piratininga, na Avenida Celso Garcia, ainda contando com área comercial e edifício residencial.<sup>339</sup>

Seguindo esta tendência dos conjuntos com usos mistos, o empreendimento do Cine Marrocos previa, além do cinema, um edifício de escritórios.

O conjunto Edifício JB foi projetado pelos engenheiros Nelson Schuracchio e João Bernardes Ribeiro, de propriedade da própria firma construtora, a Construtora Brasília.<sup>340</sup> Os espaços internos do cinema, no que tange à sua ornamentação, foram concebidos pelo decorador Jacques Monet, que tinha decorado naquela época o Hotel Othon Palace, na Praça do Patriarca.<sup>341</sup>

Neste projeto é bastante nítida a separação entre o trabalho do engenheiro e do decorador na concepção do edifício. Esta distinção teve como consequência um espaço bastante racional, principalmente na disposição dos espaços, totalmente

---

<sup>338</sup> SÃO PAULO. Ato nº 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya.

<sup>339</sup> É provável que estas determinações do Código de Obras tivessem alguma relação com o Plano de Avenidas de Prestes Maia, pois tinham a nítida tendência à verticalização da área central, principalmente no sentido de criar uma nova imagem urbana, já que a determinação está no capítulo voltado às fachadas.

<sup>340</sup> Conforme pedido de aprovação de projeto junto à PMSP - Processo nº 1981-0.010.431-0.

<sup>341</sup> Cine Marrocos. *Revista Acrópole*. São Paulo, nº 155, 1951, p. 289-297.

desarticulada da concepção estética da sala, que camuflava a racionalidade do projeto. Por outro lado, graças a esta divisão de trabalhos, São Paulo ganhou seu mais importante exemplar de sala de cinema seguindo uma solução cenográfica, neste caso, aludindo às Mil e Uma Noites. Outras salas já haviam seguido esta tendência, mas sem a mesma eloquência.

O Cine Marrocos foi inaugurado como o mais luxuoso cinema da América do Sul, graças ao requinte de sua decoração, um grande atrativo da sala.<sup>342</sup> Na época em que foi inaugurado, a maior parte dos cinemas possuía uma arquitetura mais simplificada, sem muitos ornamentos e as decorações com temas orientais já não eram mais muito comuns, fazendo com que esta sala se destacasse entre as demais.<sup>343</sup>

Como nos principais cinemas da época, para se freqüentar o Marrocos era necessário estar devidamente trajado, sendo exigido uso de gravata para os homens.<sup>344</sup> Um episódio interessante ocorrido nesta sala, quanto às regras de convívio, foi a entrada de Flávio de Carvalho na sala, trajando saia. Conta Máximo Barro, em depoimento dado a Inimá Simões:

Saindo do Museu de Arte Moderna na Rua 7 de Abril (onde se reunia boa parte da intelectualidade paulistana da época, em volta dos Museus de Arte, redações de jornal, filмотeca brasileira, livrarias, bares etc), Flávio de Carvalho seguiu em direção à Conselheiro Crispiniano vestindo o traje que ele idealizara para o uso masculino em clima tropical. De saiote e meias entrou no Marrocos e ninguém tentou tirá-lo.<sup>345</sup>

A atitude de Flávio de Carvalho de entrar justamente no Cine Marrocos denota a importância simbólica que este cinema tinha na cidade, como representante de um cosmopolitismo ou de uma modernidade.

Em 1954, por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo, foi realizado no Marrocos o I Festival Internacional de Cinema do Brasil.<sup>346</sup> A mostra durou quatorze dias e teve a participação de algumas estrelas internacionais do cinema, como Errol Flynn, Henri Langlois, Walter Pidgeon, entre outros. O evento

---

<sup>342</sup> Cine Marrocos. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, 1951, p. 289-297.

<sup>343</sup> Para maiores esclarecimentos, verificar o inventário realizado em pesquisa anterior. OLIVEIRA, Lícia M. Alves (2001), op. cit., p. 63-170.

<sup>344</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 83.

<sup>345</sup> Depoimento de Maximo Barro a Inimá Simões em 2/7/1982. Apud SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 83.

<sup>346</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 83

parece ter movimentado o ambiente cultural paulistano, com ampla cobertura por parte da imprensa, muito embora não tenha mais se repetido. A crítica de cinema do jornal *O Tempo*, assim falava do festival:

O fato mais importante da semana, e que polariza todas as atenções, é indiscutivelmente a abertura solene, amanhã, do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, sobre o qual o nosso jornal tem feito ampla cobertura diariamente. [...] Um festival é uma coisa muito bonita. Há muito movimento, convidados de todo o mundo, filmes que pretendem ou devem ser o melhor da produção de cada país de origem, solenidade, acontecimentos sociais. Neste nosso festival que se inaugurará amanhã no Cine Marrocos, porém, poucos estão vendo que o que realmente é mais importante sob o ponto de vista cultural, pois apresenta um interesse não só imediato como também futuro, é a grande retrospectiva que ele patrocinará ao lado do Museu de Arte Moderna.<sup>347</sup>

O evento parece ter sido alvo de críticas tanto favoráveis quanto negativas, e é interessante notar que os filmes eram exibidos além do Cine Marrocos, no Cine Arlequim e no Museu de Arte Moderna. No entanto, parece que a programação de maior glamour, principalmente a Hollywoodiana, foi exibida no Marrocos, enquanto as produções menores foram projetadas nos outros dois auditórios.<sup>348</sup>

Estes dois acontecimentos apontam o Cine Marrocos para além de uma simples sala de espetáculos, como um espaço cultural bastante representativo na cidade na década de 1950.

### *Configuração Inicial*

O Cine Marrocos foi implantado num grande terreno com frente para a Rua Conselheiro Crispiniano e, além do cinema, o projeto previa a construção de uma torre de escritórios. Pela complexidade estrutural que o programa supunha, o edifício de 12 andares foi localizado na testada do terreno, enquanto que o cinema, ocupando toda a área do térreo, teve a sala de projeção localizada no fundo do lote, sem a

---

<sup>347</sup> Pereira, Luis Carlos Bresser. Coluna do Jornal *O Tempo*, 11 fev. 1954.

<sup>348</sup> Idem.

necessidade de sobreposição do edifício à sala, como ocorrido no Cine Ipiranga.<sup>349</sup> Esta solução só foi possível pelas grandes dimensões do terreno e resultou numa grande área de estar para o cinema, já que o percurso até a sala de projeção tornara-se extenso.<sup>350</sup>

O conjunto formado pelo Cine Marrocos e Edifício JB contava, ainda, com uma novidade: na primeira sobreloja havia um restaurante que, embora funcionasse independentemente do cinema, tornava a visita à sala ainda mais empolgante.<sup>351</sup>

Externamente o conjunto tinha uma expressão bastante moderna, com linhas retas e sóbrias, advindas unicamente de sua solução estrutural e do desenho dos caixilhos, de acordo com correntes funcionalistas da arquitetura.



Fig. 136 e 137 - Fachada do Cine Marrocos e Edifício JB e detalhe da entrada do cinema.  
Fonte: Revista Acrópole, nº155 , 1951.

O nível do cinema, térreo, e do restaurante, sobreloja, estavam separados da rua por uma galeria com escada de acesso ao cinema. Sobre esta galeria erguia-se o edifício de escritórios no alinhamento da rua, dando um ar bastante imponente ao edifício.

A área formada pelo pórtico era revestida com mármore de Carrara, e os caixilhos e as luminárias possuíam desenho exclusivo, remetendo aos temas mouriscos. As portas e janelas eram dispostas simetricamente: a entrada da sala no centro, mais destacada, ladeada pela saída da sala e pela entrada do edifício. As

<sup>349</sup> Descrição baseada no projeto aprovado de projeto junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>350</sup> ANELLI, Renato Luiz Sobral (1990), op. cit., p. 70.

<sup>351</sup> Descrição baseada no projeto aprovado de projeto junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

janelas do restaurante, com caixilho de ferro e fechamento em vidro, repetindo o ritmo das aberturas do térreo. Sobre a porta central, estava escrito o nome do cinema em baixo relevo no próprio mármore, com desenho das letras seguindo a temática da sala.<sup>352</sup>

O pórtico funcionava como espaço intermediário do ambiente urbano e o ambiente da sala, como uma câmara preparatória para adentrar um outro universo, idéia sempre presente na arquitetura dos cinemas.

A exemplo da maior parte dos cinemas paulistas, o projeto do cinema era bastante funcional, com espaços bem articulados principalmente quanto às entradas e saídas. No entanto, as soluções de projeto estavam totalmente desvinculadas do desenho dos ambientes, repleto de ornamentos temáticos sobrepostos e camuflando a racionalidade do projeto.

Os espaços internos estavam divididos em hall de entrada, bilheteria, vestíbulo, sala de espera da platéia e de cada um dos balcões, separadas, e sala de projeção, dividida em platéia e dois níveis de balcão, além das instalações sanitárias atendendo a cada nível do edifício.<sup>353</sup>

O hall de entrada ocupava uma grande área, dimensionada em função dos espaços de acesso e circulação do edifício de escritórios. O ambiente possuía uma composição decorativa classicizante, mas com uma releitura em estilo mouro. A disposição dos elementos era simétrica, com colunas não estruturais em forma de palmeiras estilizadas, ladeando as duas paredes do hall e conduzindo à bilheteria. Entre as colunas estavam fixados grandes espelhos, arrematados na borda superior com um ícone da cultura árabe, a lua e a estrela. Em baixo de cada espelho havia uma floreira, com trabalho em metal com linhas semelhantes aos demais elementos de serralheria.<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> Descrição baseada no projeto aprovado de projeto junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>353</sup> Idem.

<sup>354</sup> Descrição baseada em fotografias de época, publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 155, 1951, p. 289-297.



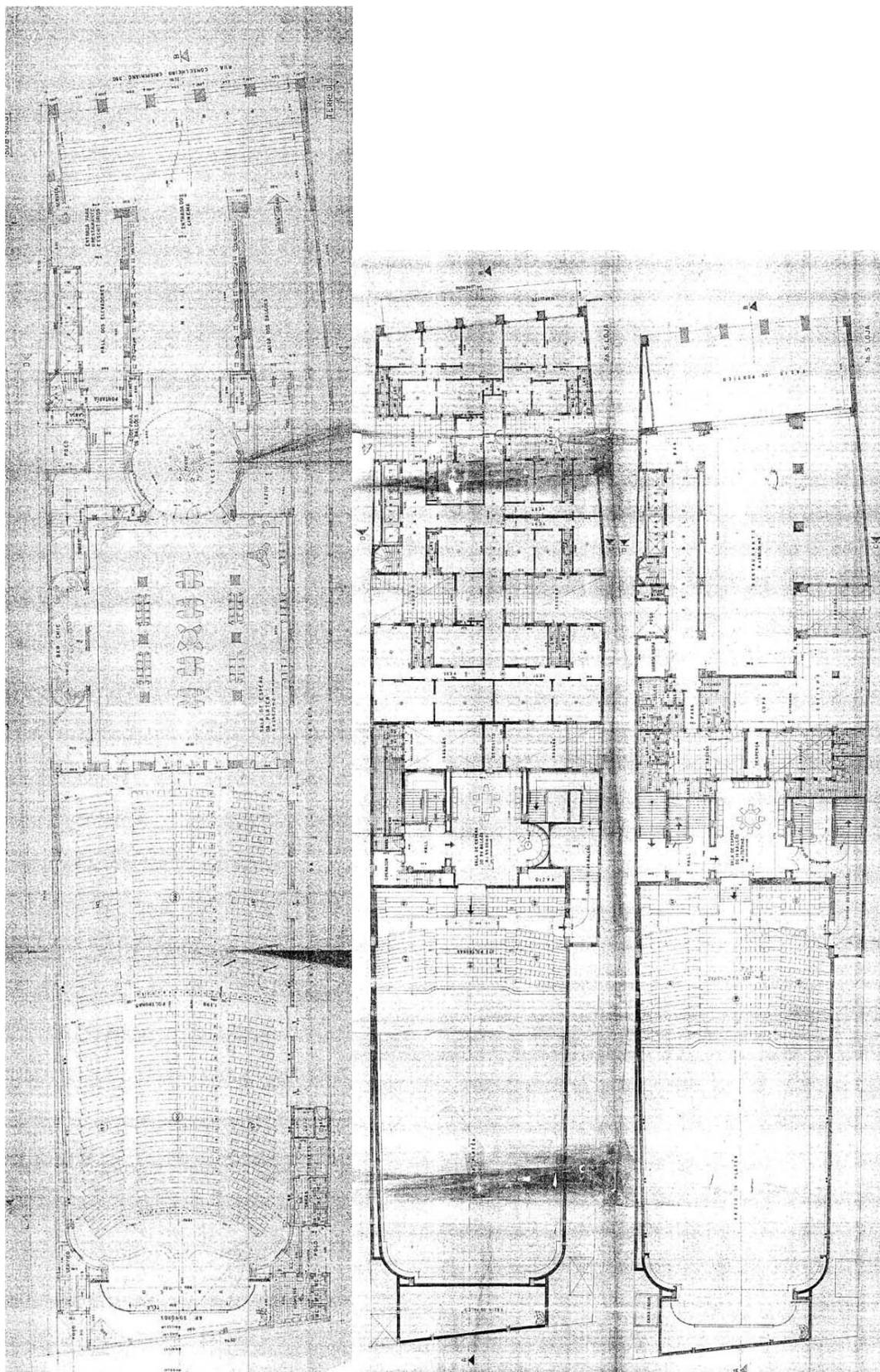


Fig. 140 - Cine Marrocos - Planta do Térreo e dos balcões.  
Fonte: Arquivo PMSP (Processo N° 1981-0.010.431-0)

A iluminação do ambiente era indireta, através de sancas e de um grande painel horizontal paralelo ao forro, formando padrão de desenhos arabescos. Este painel era iluminado e seu desenho era repetido no piso, com aplicações em cobre sobre o granilite preto, como se fosse um reflexo do céu em um espelho d'água.<sup>355</sup>

O vestíbulo circular era o ponto alto da área de estar, contando com uma fonte em forma de estrela de oito pontas revestida em mosaico de pastilhas de vidro e detalhes em cobre, iluminada por um painel no forro rebaixado com o mesmo desenho de estrela. Em uma das paredes estava um painel em alto relevo denominado “Epopéia do Cinema”, representando personagens famosos de filmes. A iluminação indireta completava a ambientação, tornando o espaço bastante envolvente e fantasioso.<sup>356</sup>

Entre o hall de entrada e o vestíbulo estavam localizadas as duas bilheterias, discretamente inseridas no espaço e também ornamentadas por detalhes remetendo a tecidos.



Fig. 141 - Cine Marrocos - Hall de entrada e ao fundo a entrada da sala de espera da platéia.  
Fonte: Revista Acrópole, nº155 , 1951.

Esta ambientação recriava um ambiente de um jardim, ladeado por palmeiras, flores, lua, estrelas, iluminação tênue como a noite e uma fonte, como se ali fosse um grande oásis, um pequeno paraíso imaginário.

---

<sup>355</sup> Descrição baseada em fotografias de época, publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, 1951, p. 289-297.

<sup>356</sup> Idem.

Na sala de espera da platéia, a ornamentação era bem mais contida, sem maiores referências à cultura árabe. Neste espaço os pilares não eram camuflados pela decoração como na entrada e no vestíbulo, apenas eram revestidos com espelhos róseos. As paredes eram lisas contando com molduras para a fixação de cartazes de filmes, encimadas por pequenos arabescos. A iluminação também era indireta, com sancas e arandelas especialmente desenhadas para a sala; o forro também possuía um rebaixamento com iluminação embutida, mas este painel possuía um desenho mais simples que os da entrada e vestíbulo. O piso era todo forrado por carpete decorado.<sup>357</sup>

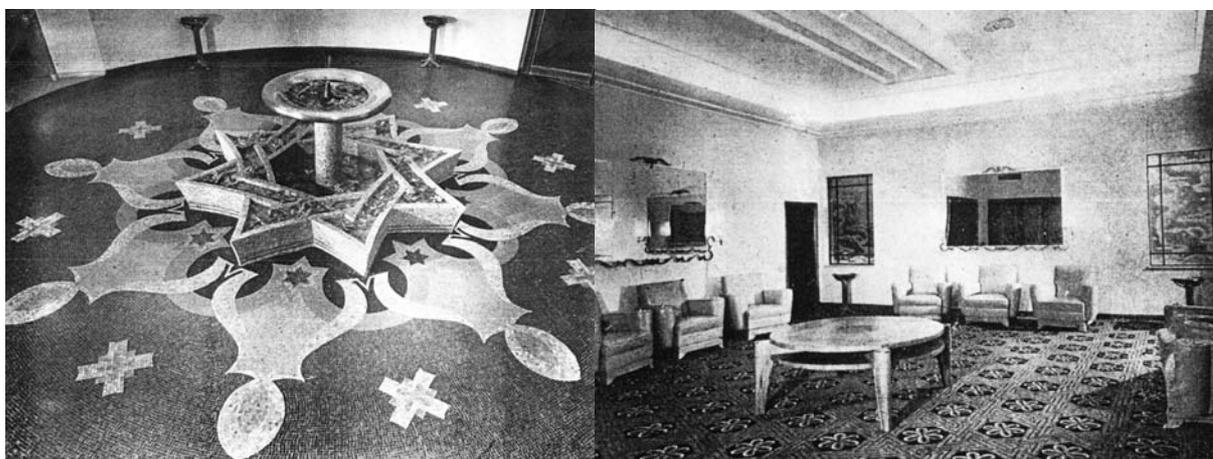


Fig. 142 e 143 - Vestíbulo com fonte em mosaico de vidro, remetendo aos temas mouros e sala de espera do balcão.

Fonte: Revista Acrópole, nº155 , 1951.

A sala contava com uma novidade: a presença de um bar, até então proibido por questões de segurança contra incêndio.<sup>358</sup>

Seguindo esta mesma solução, as salas de espera dos balcões também eram menos ornamentadas. A iluminação era sempre indireta, com um rebaixamento central do forro com luzes embutidas e as paredes lisas, dotadas de espelhos decorados com alguns arabescos; o piso era forrado com carpete decorado, seguindo o mesmo padrão decorativo.

Nestes ambientes, o tom mourisco ficava por conta de alguns detalhes, como as luminárias, de desenho dinâmico e sempre remetendo a um véu em movimento,

<sup>357</sup> Descrição baseada em fotografias de época, publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, 1951, p. 289-297.

<sup>358</sup> O Código de Obra de 1934 proibia a instalação de bar ou café nas salas de cinema, mas nos anos 1950, embora esta lei ainda estivesse em vigor, era comum a presença deles.

frisos nos forros, arabescos nos espelhos e nos vidros das janelas, jateados formando desenhos de céu estrelado, como se fossem pinturas. Cada uma das salas de espera era servida por confortáveis instalações sanitárias.<sup>359</sup>

A sala de projeção era dividida em platéia e dois níveis de balcões. Os pisos possuíam inclinação suficiente a favorecer a visibilidade da tela (5%) e as cadeiras eram dispostas em curva.<sup>360</sup> As paredes eram revestidas com lambri de madeira na parte inferior e decoradas com afrescos e alto-relevos no espaço restante. Logo acima do lambri havia pinturas remetendo ao mundo árabe, como o deserto, camelos, figuras humanas etc. A iluminação também era indireta, mas sem maiores efeitos cênicos.<sup>361</sup>



Fig. 144 e 145 - Sala de projeção - vista do balcão e do proscênio.

Fonte: Revista Acrópole, nº155, 1951.

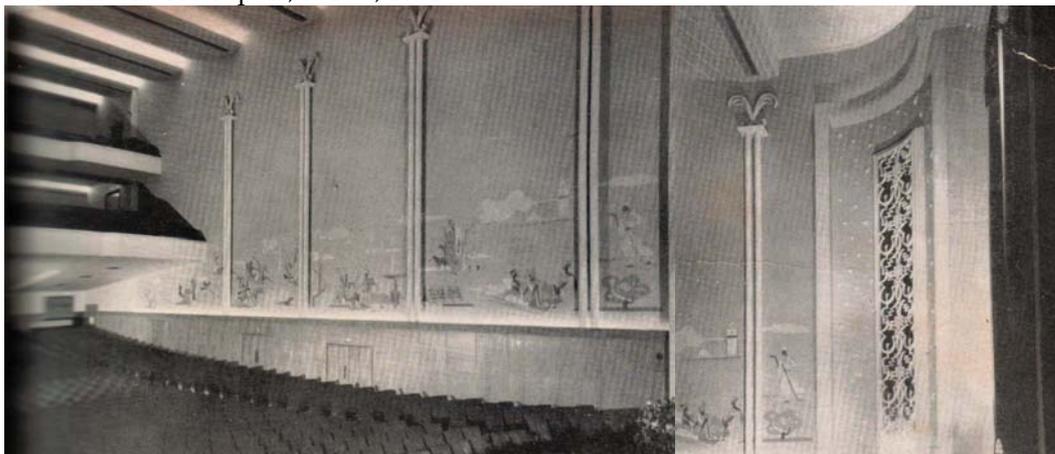


Fig. 146 e 147 - Sala de projeção - detalhes da ornamentação das paredes.

Fonte: Revista Acrópole, nº155, 1951.

---

<sup>359</sup> Descrição baseada em fotografias de época, publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, 1951, p. 289-297.

<sup>360</sup> Conforme projeto aprovado de projeto junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>361</sup> Descrição baseada em fotografias de época, publicadas em: **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, 1951, p. 289-297.

## *Circulação*

Em cumprimento às recomendações do Código de Edificações em vigor, o Marrocos possuía entradas e saídas independentes para cada nível da sala de projeção, adequadamente dimensionados (1 metro para cada grupo de 100 pessoas) e comunicando com um corredor contíguo que conduzia diretamente à rua.<sup>362</sup>

Na platéia, a saída era realizada por quatro portas localizadas na lateral esquerda da sala comunicando com um corredor lateral que ocupava toda a extensão do cinema seguindo em direção à rua.

As saídas dos balcões tinham a mesma solução da platéia, contando, porém, apenas com uma única saída lateral, localizada no fundo esquerdo da sala. Da mesma forma, esta saída dava em um corredor superior, ligado ao corredor inferior (saída da platéia) e daí até a rua.<sup>363</sup>

## *Elementos Decorativos*

O projeto de luminotécnica dos ambientes foi concebido não apenas como um fator de conforto, mas como elemento qualificador do espaço. Todos os espaços possuíam iluminação indireta, criando um ambiente mais agradável e menos ofuscante, levando a um clima feérico.

Os detalhes de iluminação, como as sancas e os forros rebaixados, amenizavam o grande tamanho dos ambientes, sobretudo na entrada e vestíbulo, deixando-os numa escala mais humana.<sup>364</sup> As luminárias foram especialmente desenhadas para o cinema. Externamente, as arandelas fixadas nas paredes laterais ao conjunto, pareciam tochas guiando o caminho para o interior, idéia bastante inusitada. Internamente, as arandelas das escadas possuíam o corpo em latão perfurado formando estrelas, por onde a luz era projetada, envolvido por elemento de gesso, remetendo a um véu ou cortina. Outras luminárias dos banheiros e salas de

---

<sup>362</sup> SÃO PAULO. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 495.

<sup>363</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>364</sup> Descrição baseada em fotografias de época, publicadas na **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 155, 1951, p. 289-297.

espera possuíam desenho que remetiam ao estilo art déco, com linhas geométricas e escalonamentos.<sup>365</sup>



Fig. 148

Fig. 149

Fig. 150

Cine Marrocos – detalhes dos forros [148] Vestíbulo; [149] Hall de entrada; [150] Sala de Espera  
Foto: Licia M. A. Oliveira.

Os elementos de serralheria artística também eram de cuidadoso trabalho. Os guarda-corpos, gradis e portas de entrada eram executados com metal, com linhas dinâmicas, mas mantendo a inspiração árabe. Tais componentes contavam com riqueza de detalhes e execução primorosa. Merece destaque o gradil da escada dando para o vestíbulo, com rico trabalho em ferro seguindo padrão mouro e as portas de entrada do conjunto, também com mesma linguagem e fechamento em vidro.<sup>366</sup>



Fig. 151

Fig. 152

Fig. 153

Luminárias do Cine Marrocos: [151] Escadas; [152] Banheiros; [153] Sala de espera do balcão  
Foto: Licia M. A. Oliveira.

Outros objetos decorativos da sala como os cinzeiros, floreiras, espelhos, painéis para fixação de cartazes e relógios, possuíam um desenho moderno, com

<sup>365</sup> Conforme observado em visita ao edifício, realizada em setembro de 2005.

<sup>366</sup> Idem.

linhas puras, contudo com a aplicação posterior de arabescos ou acabamentos de tendência classicizante.<sup>367</sup>

Embora na sala prevaleça a tendência plástica de estilos ecléticos e ao gosto mourisco, contraditoriamente, o mobiliário era bem moderno, compatível com qualquer ambiente concebido sob a luz do modernismo.<sup>368</sup>

O Cine Marrocos remete a uma concepção ambígua de projeto, resultante da separação do trabalho do decorador e do engenheiro: um espaço racional repleto de aplicações de ornamentos desarticulados da arquitetura do edifício. Não existe uma relação forma e função, como concebida nos cinemas modernos, nos quais a forma arquitetônica é resultante de uma necessidade ou condicionante técnica sem, necessariamente, a existência de uma preocupação decorativa. Tampouco a ornamentação se integra à arquitetura, mantendo uma relação complementar, como ocorria em algumas salas art déco. No Marrocos, a decoração pode ser inteiramente abstraída, retirada, e o espaço arquitetônico continuará presente, pronto para receber novos ornamentos, com outra temática qualquer, marcando uma relação autônoma entre a decoração e a arquitetura.

### *Aspectos Técnicos*

Na década de 1950 a tipologia dos cinemas já estava bem definida quanto ao entendimento do programa arquitetônico e equipamentos como ar condicionado e cadeiras estofadas já não eram novidades, mas sim requisitos mínimos de conforto. As técnicas cinematográficas sempre estiveram em constante mudança, e sempre resultaram em conseqüências espaciais, como proporcionalidade entre a tela e o tamanho da sala, localização de equipamentos etc.

O Marrocos não apresentava grandes novidades neste sentido, mas um momento em que a técnica era conhecida e bem aplicada, não mais se apresentando como soluções experimentais.

---

<sup>367</sup> Conforme observado em visita ao edifício, realizada em setembro de 2005.

<sup>368</sup> Idem.

A estrutura do conjunto formado pelo Cine Marrocos e edifício JB é toda de concreto armado, atendendo às exigências do Código de Obras Arthur Saboya.<sup>369</sup>

O edifício estava 1,50m elevado do nível da rua para facilitar a inclinação do piso da sala de projeção, deixando o subsolo totalmente livre para as instalações.

O hall de entrada, vestíbulo e sala de espera da platéia estavam localizados sob o edifício de escritórios, contando com a presença de pilares e vigas de generosas dimensões. Esta estrutura foi totalmente escondida pelo trabalho do decorador, através de paredes espessas, forros e revestimento dos pilares com espelhos, numa postura de negação do partido estrutural, ao contrário do que pretendia a Arquitetura Moderna.<sup>370</sup>

A estrutura da sala de projeção era perimetral, sendo que as tesouras de concreto da cobertura descarregavam em pilares e vigas agregadas às paredes laterais. A cobertura desta área era em solução tradicional de telhado quatro águas de telhas de fibro-cimento, e a área do palco possuía cobertura independente, pois possuía altura inferior e contava com a mesma solução.<sup>371</sup>

A sala não possuía laje de concreto, vista a dificuldade de execução de um pano de laje daquelas dimensões sem a presença de grandes vigas para vencer tamanho vão. Sob a cobertura havia, portanto, forro com conformação a facilitar a acústica do recinto.<sup>372</sup> Os demais ambientes, possuíam lajes de concreto armado, conforme as recomendações legais.

O piso da sala de projeção possuía inclinação de modo a facilitar a visibilidade da tela. É interessante a solução adotada que criava um piso em forma de parábola, de modo a evitar grande desnível na sala. Segundo o projeto aprovado, a diferença de altura entre as cadeiras era de 13 cm.<sup>373</sup> As cadeiras eram implantadas levemente em curva, sendo o raio da curvatura mais acentuado próximo ao proscênio, com distanciamento de 90 cm entre as fileiras da platéia e 1,00 para as dos balcões,

---

<sup>369</sup> Conforme memorial descritivo aprovado junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>370</sup> Informação obtida através da comparação do projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0, com as fotografias de época publicadas na **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 155, 1951, p. 289-297 e confirmadas na visita ao local.

<sup>371</sup> Conforme projeto aprovado junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>372</sup> O projeto aprovado não possui maiores informações sobre o forro da sala de projeção.

<sup>373</sup> Os estudos clássicos sobre as especificações técnicas de auditórios, recomenda 12 cm para o escalonamento das cadeiras. A ABNT recomenda 12,5 cm. In: DE LUCCA, Luiz Gonzaga de Assis, op. cit., p. 131.

número bastante confortável já que o exigido pela legislação construtiva era de 80 cm. Os corredores entre os grupos de cadeiras também eram dimensionados acima dos fixados pelo referido código, garantindo boa circulação e segurança na sala.<sup>374</sup>

Por conta da escassez de fontes, não é possível avançar na descrição das condições acústicas do Marrocos. Possuía planta retangular, com paredes duplas na lateral direita e com corredor de instalações e saídas, de modo a garantir melhor isolamento acústico. Estas também eram exigências do Código de Edificações Arthur Saboya, e tinham como objetivo isolar a sala, como prevenção contra propagação de incêndio.



Fig. 154 - Anúncios de fornecedores do Cine Marrocos: Estudos de Acústica L. A. C. Ramos; Ar condicionado Carrier; Vidros CVB.  
Fonte: Revista Acrópole, nº155, 1951.

O projeto arquitetônico já fora concebido contemplando determinadas soluções para as instalações de ar condicionado, como a presença de subsolo para a passagem dos dutos e a localização racional da casa de máquinas.<sup>375</sup>

A presença do ar condicionado atendia à exigência da legislação vigente, de 50 m<sup>3</sup> de ar por espectador.<sup>376</sup> É interessante notar a presença destes equipamentos no cinema, mas não no restaurante e nos escritórios, talvez porque não se constituísse, como hoje, um requisito básico para estes dois programas. Isto denota que o uso deste tipo de equipamento ainda era bastante restrito em São Paulo, visto já ser

<sup>374</sup> Conforme projeto aprovado de projeto junto à PMSP - Processo N° 1981-0.010.431-0.

<sup>375</sup> Idem.

<sup>376</sup> SÃO PAULO. Ato n° 663, de 10 de agosto de 1934. Código de Obras Arthur Saboya. Art. 517.

empregado em edifícios de escritório nos Estados Unidos desde a década de 1930.<sup>377</sup> De acordo com anúncio da Revista Acrópole, o sistema de ar foi desenvolvido pela *Carrier* do Brasil, empresa pioneira no condicionamento de ar e que mantinha escritórios em São Paulo e no Rio de Janeiro.<sup>378</sup>

### *Intervenções Posteriores*

Na década de 1970, seguindo a tendência de outras grandes salas existentes na área central, o Marrocos foi dividido em duas salas para se adequar às novas demandas.<sup>379</sup>

Os balcões, que por conta das crises no circuito exibidor já não eram ocupados com muita frequência, foram reformados e adaptados de modo a funcionar como outra sala, o Marrocos Pullman, enquanto a platéia continuou a funcionar como outra sala.

Segundo projeto de regularização aprovado em 1988, a sala constituída a partir da platéia recebeu nova cabine de projeção, localizada no fundo da mesma. Uma vez que a projeção do balcão – agora sala 2 – foi ampliada, avançando sobre a platéia, o pé direito total e, conseqüentemente, o tamanho da tela, foi diminuído, de modo a garantir boa visibilidade do fundo da sala.

A disposição das cadeiras foi alterada acarretando diminuição no número de lugares, de 1198 para 788 lugares. A nova disposição previa novo espaçamento entre as fileiras, novas dimensões de corredores e grupos menores de fileiras.

Os dois balcões deram origem à nova sala, permanecendo a antiga cabine de projeção. O espaço foi adaptado com uma laje levemente inclinada avançando sobre a platéia, e uma parede ao fundo na qual foi fixada nova tela.

Assim como na platéia, o número de lugares também foi diminuído – de 445 para 290 no primeiro balcão e de 272 para 108 no segundo nível. A disposição das

---

<sup>377</sup> Ao que tudo indica o ar condicionado teve nos cinemas um de seus primeiros empregos nos Estados Unidos, pois durante o verão a frequência nos cinemas caía drasticamente e muitas salas até fechavam por conta do alto aquecimento das salas durante as sessões. O primeiro espaço público a apresentar este tipo de novidade foi o Grauman's Metropolitan Theatre de Los Angeles, em 1922. Informação disponível em: [www.springer.com.br/springer/site/conheca/conheca\\_inventamos.asp](http://www.springer.com.br/springer/site/conheca/conheca_inventamos.asp)

<sup>378</sup> **Revista Acrópole**. São Paulo, n° 155, 1951, p. 289-297.

<sup>379</sup> SIMÕES, Inimá, op. cit., p. 113.

cadeiras e o espaçamento não devem ter sido alterados, posto ser o piso em degraus, dificultando estas modificações.<sup>380</sup>

### *Estado Atual de Conservação*<sup>381</sup>

De acordo com levantamentos realizados em outubro de 2005, de uma maneira geral a sala se encontra em bom estado de conservação.

O cinema foi fechado e a sala de espera da sala 1, o vestíbulo e o hall de entrada são esporadicamente alugados para realização de festas e eventos. Estes três ambientes são os únicos a contar com iluminação, o que dificultou a observação mais detalhada dos demais espaços.

A duas salas de projeção estão desativadas e são os ambientes com pior conservação. Na sala 1, antiga platéia, todas as cadeiras foram retiradas, mas permanecendo a inclinação do piso, perceptível pelos suaves degraus. Os tacos que revestem o piso estão em bom estado de conservação, embora careçam de manutenção.

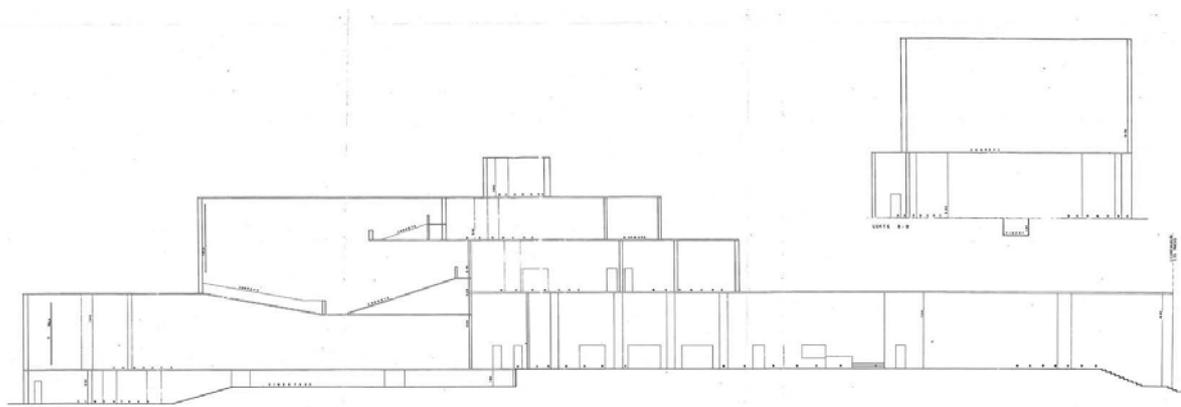


Fig. 155 - Cine Marrocos - Corte longitudinal mostrando a divisão da sala de projeção em duas outras menores.

Fonte: Arquivo da empresa proprietária (Savoy Imóveis)

<sup>380</sup> Descrição baseada no projeto de regularização cedido pela empresa proprietária, aprovado em 1988.

<sup>381</sup> Descrição baseada em visita ao edifício realizada em setembro de 2005.



Fig. 156 e 157 - Aspecto do hall de entrada em 2005.  
Fonte: Licia de Oliveira



Fig. 158 e 159 - Fonte do vestíbulo e bilheteria. Notar o bom estado em que se encontram os ambientes.  
Fonte: Licia de Oliveira



Fig. 160, 161 e 162 - Cine Marrocos: sala de espera da platéia.  
Fonte: Licia de Oliveira

As paredes da sala foram repintadas, escondendo a antiga pintura decorativa e o lambri de madeira se mantém em bom estado de conservação; as colunas decorativas ainda estão presentes, igualmente repintadas.

O palco, a tela e os elementos que os adornavam foram retirados, restando apenas a configuração da alvenaria.

Na platéia do Marrocos 2 (primeiro balcão), algumas placas do forro de gesso ruíram sobre as cadeiras, provocando destruição de parte delas; no balcão (anteriormente segundo balcão) as cadeiras permanecem inteiras, sendo ainda possível perceber sua conformação. De um modo geral, as cadeiras não destruídas pelos desmoronamentos do forro, estão em estado precário, faltando partes, estofamento perfurado ou assento solto, resultado da falta de manutenção.

A ornamentação e revestimentos das paredes desta sala não correspondem às propostas no projeto inicial e provavelmente foram inseridas na reforma que dividiu a sala. As paredes estão revestidas com um tipo de material acústico, na cor vermelha e ainda existe o lambri de madeira da época da inauguração. Dois grandes painéis de formas geométricas concêntricas, vermelho e branco, decoram as paredes laterais.

O forro da sala parece ser de gesso, decorado com malha ortogonal e pintado em cor bege, em razoável estado de conservação; parte do forro sob o segundo balcão ruiu, e as partes remanescentes estão em situação precária. Os pisos de tacos estão bem conservados, embora careçam de manutenção; em alguns trechos ainda existe o carpete vermelho.

As salas de espera da sala 2 estão em bom estado de conservação. Os carpetes foram retirados, mas os tacos estão bem conservados; as paredes estão em bom estado, não sendo notadas rachaduras e sinal de umidade. As decorações (espelhos e mobiliários), luminárias, forros, vidros e caixilhos, ainda estão presentes e em ótimo estado de conservação, embora seja nítida a falta de manutenção nestes espaços, a começar pela ausência de eletricidade.

A sala de espera da sala 1, o hall de entrada e vestíbulo, áreas esporadicamente utilizadas, estão em ótimo estado de conservação, principalmente estes dois últimos ambientes, que guardam sua imagem inicial. Obviamente, existem alguns danos decorrentes da falta de manutenção constante e mesmo do desgaste dos materiais, como lacunas nos pisos e nas pinturas, serralheria deformada, peças faltantes nas luminárias ou danificadas, mas de uma forma geral, estão muito bem

conservadas. Assim como nos demais ambientes os tapetes foram retirados restando os tacos, igualmente em bom estado.

As áreas de circulação e instalações sanitárias, a exemplo dos demais espaços da sala, estão bem conservadas. Nos banheiros as peças e metais sanitários e os revestimentos provavelmente são os mesmos de época da construção, a julgar pelo modelo, e estão bem conservados.

Nos corredores, os pisos de granilite foram cobertos com revestimento vinílico (tipo paviflex) que estão bastante deteriorados ou já foram retirados em alguns trechos. A maior parte das luminárias e detalhes de forro ainda estão presentes, embora um pouco degradados. As paredes, também não apresentam maiores patologias, como rachaduras e infiltrações, demonstrando a boa qualidade da construção.



Fig. 163 e 164 - Cine Marrocos 2 (no antigo balcão): sala de projeção em estado precário de conservação. Observar os novos painéis acústicos colocados sobre as paredes.  
Fonte: Licia de Oliveira



Fig. 165 - 166 - Cine Marrocos 2 (no antigo balcão): vista do proscênio.  
Fonte: Licia de Oliveira

De um modo geral, o Cine Marrocos possuía um espaço bastante distinto das demais salas do período. Antes mesmo da inauguração do cine Ufa Palácio em 1936, considerada a primeira sala de exibição filiada à Arquitetura Moderna em São Paulo, a arquitetura dos cinemas já era bastante racional, embora, formalmente esta funcionalidade só apareça nos projetos de Rino Levi e mais tarde, em meados da década de 1950, numa simplificação formal absoluta. O Cine Marrocos, com sua decoração fantasiosa inerente ao mundo de sonhos que o cinema cria, resgatava um tipo de ambientação já pouco usual naquele período e que nunca esteve muito presente nas salas paulistanas, tornando-se, portanto, o representante mais aprimorado dessa vertente de salas de cinema.

### **Cap. III. Restauração de Cinemas: uma Idéia Possível?**

*“A picareta vai derrubando o obsoleto. As ruelas, mal contendo toda a incalculável multidão, vão cedendo lugar a largas avenidas. Realmente a cidade precisa de uma cirurgia violenta, corajosa, que lhe dê a feição moderna da cidade arejada, ampla, com perspectiva e ângulos visuais dignos de sua situação e grandeza. Às casinhas sucedem-se edifícios majestosos...”*

*O Correio Paulistano, fevereiro de 1945* <sup>382</sup>

As formulações teóricas acerca da preservação e restauração das obras de arte remontam ao século XVIII, embora algumas noções já pudessem ser percebidas desde o Renascimento. O pensamento preservacionista passou por uma lenta maturação, e, a partir do século XV, começou a se afastar das ações empíricas para assumir paulatinamente um significado cultural. Em especial a partir do final do século XVIII, atento aos aspectos estéticos, históricos e memoriais, passou a contar com maior rigor quanto aos métodos e procedimentos de intervenção, fundamentados na história e na estética.<sup>383</sup>

As reflexões contemporâneas sobre a restauração têm ampliado seu campo de atuação, não mais se limitando às “obras de arte”, mas abarcando também os bens

---

<sup>382</sup> Apud CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra. A Mobilização e o Cotidiano em São Paulo Durante a Segunda Guerra Mundial**. Tese. (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo. 1988. p. 84.

<sup>383</sup> Para maiores esclarecimentos acerca das transformações do pensamento preservacionista, pesquisar em: KÜHL, Beatriz. *Conservação e Restauo como ações culturais*. In: **Preservação da Arquitetura Industrial em São Paulo. Questões Teóricas**. Relatório Científico. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. São Paulo, 2005.

culturais, ou seja, bens que, mesmo não sendo considerados obras de arte, com o tempo adquiriram relevante significado cultural e valor documental.<sup>384</sup> Da mesma forma, a relação com o tema do monumento também se amplia. O termo monumento era e é usado para designar os elementos que possuem a finalidade de rememoração; com o passar dos anos, a locução “monumento histórico” passou a ser empregada para qualificar todos os bens testemunhos da história, não necessariamente edificadas com uma destinação memorial.<sup>385</sup>

Este entendimento possui raízes no pensamento de Alois Riegl, que no final do século XIX e início do XX colaborou sobremaneira para o desenvolvimento de uma teoria e prática de preservação de monumentos históricos, ajudando a consolidá-la como campo disciplinar autônomo. Para este autor, os monumentos históricos não se reduzem apenas às obras de arte de excepcional valor artístico, mas se referem a qualquer obra humana com certa antiguidade – para ele, com mais de sessenta anos. Riegl relacionou a preservação dos monumentos históricos com a forma de percepção dos mesmos, atribuindo-lhes valores de rememoração - valor de antiguidade, valor histórico e valor intencional - e de contemporaneidade - valor de uso e valor artístico, este ainda comportando o valor como novidade e o valor artístico relativo. Para ele, todas as obras de arte possuem um valor histórico e artístico, e o reconhecimento deste último valor não é absoluto, estanque, mas relativo, variando de indivíduo para indivíduo e conforme o momento histórico, fato que deve ser levado em conta na preservação dos monumentos.<sup>386</sup> Por isso, Riegl fundamenta a sua teoria da preservação, que seria implementada, na prática, na Áustria, no valor de antiguidade por ser o mais inclusivo e por considerar todas as fases de uma obra e sua transformação no tempo.

Para Françoise Choay, o reconhecimento dos bens culturais ou monumentos históricos,<sup>387</sup> tem por objetivo fazer reviver o passado, e exige sua conservação:

Uma vez que se insere em um lugar imutável e definitivo num conjunto objetivado e fixado pelo saber, o monumento histórico exige, dentro da

---

<sup>384</sup> KÜHL, Beatriz M. (2005), op. cit. p. 59.

<sup>385</sup> CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001. p. 25.

<sup>386</sup> RIEGL, Alois. **El Culto Moderno a los Monumentos**. Madri: Visordis, 1999. p. 26-27.

<sup>387</sup> As reflexões contemporâneas de restauro consideram que os bens históricos artísticos são *ipso facto* um monumento histórico. CARBONARA, Giovanni. (1997) op. cit. p. 373.

lógica desse saber, e ao mesmo tempo teoricamente, uma conservação incondicional.<sup>388</sup>

Colocação semelhante à que fizera Cesare Brandi, para quem o reconhecimento da obra de arte conduz ao imperativo de sua preservação:

Na verdade, apesar de o reconhecimento dar-se sempre na consciência singular, naquele mesmo momento pertence à consciência universal, e o indivíduo que frui daquela revelação imediata, impõe a si próprio o imperativo categórico como o imperativo moral, da conservação.<sup>389</sup>

A preservação dos bens culturais deve partir do reconhecimento do seu valor histórico e do valor artístico, qualificando-os como importantes pela transmissão do seu valor documental, formal, simbólico e memorial para as gerações futuras. Assim sendo, a disciplina da preservação passa, primeiramente, pela seleção do que deve ser preservado, com base no instrumental fornecido pela História e pela Estética.<sup>390</sup>

Entende-se que o conjunto das salas de cinema de São Paulo constitui um bem cultural da maior importância para a cidade, conforme a atual acepção do termo. São relevantes pelo significado histórico e memorial, uma vez que seus espaços se tornaram significativos locais de sociabilidade no cotidiano da sociedade paulistana e se conformaram como símbolos de modernidade. São importantes ainda pelos aspectos artísticos, pois são portadoras dos variados aspectos da transformação da arquitetura paulista do século XX, visível no conjunto das obras, já que este programa abarca boa parte do processo de renovação da linguagem arquitetônica e das técnicas construtivas na cidade, em suas várias faces, seja na incorporação dos ideais classicizantes, notados nas salas mais antigas, seja no processo de modernização, desde salas art déco até exemplares filiados à Arquitetura Moderna.

Uma vez reconhecido o valor cultural deste patrimônio, torna-se imperativo sua preservação.

De acordo com inventário realizado, nota-se que as primeiras salas de cinema de São Paulo, ainda datando das primeiras décadas do século XX, praticamente desapareceram da paisagem urbana, restando apenas alguns poucos exemplares,

---

<sup>388</sup> CHOAY, Françoise. op cit. p. 27.

<sup>389</sup> BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 31

<sup>390</sup> CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al Restauro. Teoria, Storia, Monumenti**. Napoli: Liguori, 1997. p. 271-272.

totalmente descaracterizados. Eliminou-se, assim, a maior parte dos testemunhos desta primeira fase.<sup>391</sup>

Alguns dos primeiros cinemas foram demolidos para dar lugar a novas salas mais modernas, principalmente entre os anos 1930 e 1950, período de expansão do mercado exibidor, como é o caso do Cine Mafalda (1907), onde depois funcionou o Cine Piratininga (1943); do Cine Avenida (1919) que deu lugar ao Cine Olido nos anos 1950; do Cine Paratodos (1935), que foi substituído pelo Cine Boulevard em 1955. A transformação radical dos espaços era uma prática bastante comum, pois a velocidade com que os avanços ocorriam na indústria cinematográfica fazia com que os antigos cine-teatros não atendessem mais às necessidades, sobretudo naqueles primeiros anos, em que as mudanças foram mais pronunciadas. Também, por ser um tipo de espaço vinculado a determinados modismos, era fácil seu desgaste e freqüente a migração do público para as salas mais novas. Assim, mantinha-se o ponto comercial, mas o edifício era renovado.

Muitos cinemas foram destruídos no decorrer dos anos por conta de obras de melhoramentos urbanos. Ainda em 1912, durante as transformações promovidas pelo prefeito Duprat, a fim de promover o embelezamento da cidade, o Cine Teatro Santana, inaugurado em 1900, foi demolido para a construção do Viaduto Boa Vista. Dentro deste espírito, o Cine Central, já edificado no local do antigo Teatro Politheama na Avenida São João, cedeu seu espaço para o Parque Anhangabaú; em 1967, o Cine Teatro São Paulo localizado na antiga Praça São Paulo, foi demolido para a abertura de trecho da Radial Leste; durante as obras de implantação do Metrô no início dos anos 1970, foram demolidos o Cine República, a primeira sala projetada como cinema, inaugurada na Praça da República em 1921, e o Cine Santa Helena, aberto em 1923 na Praça da Sé.

---

<sup>391</sup> Para maiores informações sobre os exemplares ainda existentes na área central, ver o inventário apresentado em: OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001), op. cit.



Fig. 167 - Incêndio que destruiu o Cine Teatro Colombo  
Autor desconhecido

Convém lembrar que no período em que ocorreu a maior parte destas demolições, entre os anos 1950 e 1960, a idéia de patrimônio histórico no Brasil era incipiente, ainda muito voltada aos edifícios mais representativos dos séculos XV ao XVIII e aos edifícios modernos mais emblemáticos.<sup>392</sup>

As salas de cinema eram edificações relativamente novas, a maior parte delas com pouco mais de vinte ou trinta anos, dificilmente entendidas como um bem cultural a ser preservado, embora seu valor histórico, sobretudo como elemento de rememoração, já fosse notado, como demonstram os inúmeros relatos e memórias em que o cinema era sempre lembrado. Por outro lado, o próprio programa induzia à renovação constante dos espaços, já que estava intimamente ligada ao consumo.

As demolições de construções antigas eram muito freqüentes e impulsionadas pelo sopro de modernização que envolvia a cidade. Como observou Benedito Lima de Toledo, São Paulo é um palimpsesto, isto é, a cidade antiga é apagada para dar origem a uma nova.<sup>393</sup> Assim, também os cinemas antigos foram demolidos, ou mesmo abandonados, para a construção de novas salas ou de outros edifícios ou

---

<sup>392</sup> O atual Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) foi criado em 1937 e o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) em 1969; embora as discussões sobre a preservação do patrimônio histórico sejam anteriores a criação dos dois órgãos, a salvaguarda de fato dos bens acontece após sua criação. Para maiores informações acerca destas duas instituições ver: sobre o Iphan, FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**. Rio de Janeiro: UFRJ / IPHAN, 1995; e sobre o Condephaat, RODRIGUES, Marly. **Imagens do Passado: a Instituição do Patrimônio em São Paulo: 1969-1987**. São Paulo: Ed. Unesp / Imprensa Oficial/ Condephat / FAPESP, 2000.

<sup>393</sup> TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: Três Cidades em um Século**. São Paulo: Duas Cidades, p.67.

obras urbanas. No entanto, a demolição dos edifícios que representavam justamente a almejada modernização é no mínimo contraditória.

Contudo, muitos cinemas ainda sobrevivem na paisagem urbana, mas geralmente em completo estado de degradação. Das primeiras salas planejadas, permanece o Cine São Bento, inaugurado em 1927 na rua de mesmo nome; mantém elementos da fachada primitiva, em estado precário, mas seu espaço interno foi dividido para abrigar várias lojas. O Cine Alhambra, importante exemplar da arquitetura eclética, com tema mourisco, inaugurado na Rua Direita em 1928, possui a fachada preservada, mas sem parte de seus ornamentos originais e com o espaço interno totalmente alterado, abrigando atualmente uma loja de calçados.



Fig. 168, 169 e 170 - Remanescentes do Cine Alhambra (Rua Direita) e Cine São Bento (Rua São Bento).  
Fonte: Licia Oliveira (2005)

No Brás, o Cine Oberdan, inaugurado em 1927, foi tombado pelo Condephaat e preserva suas fachadas em bom estado de conservação, mas internamente está bastante descaracterizado. As divisões entre os ambientes foram eliminadas dando origem a um único salão, com as paredes foram pintadas, cobrindo ou eliminando a ornamentação original. No mesmo bairro, o Cine Babylonia, antigo Frontão do Brás, reformado e inaugurado em 1935, embora tenha sido tombado pelo Condephaat, é de difícil identificação na paisagem urbana. Nota-se a preservação apenas do invólucro destas construções, e não destes espaços como um todo.

O Cine Rosário, inaugurado em 1929 no térreo do Edifício Martinelli, foi um símbolo evidente da modernização por que passava a cidade naqueles anos, além

de marcar o período de transição entre os antigos cine-teatros e os novos cinemas modernos. Foi fechado ainda em 1955, após longo período de decadência, e pouco se sabe sobre seu atual estado de preservação.



Fig. 170 e 171 - Fachada do Cine Oberdan e do Cine Roxy (Celso Garcia) antes da demolição  
Fonte: Licia Oliveira (2001)

Inaugurado naquele mesmo ano, o Cine Paramount manteve-se em funcionamento até a década de 1960, quando foi alugado pela TV Record, que aí realizou os festivais de música brasileira; em 1969 foi fechado após sofrer um incêndio que praticamente o destruiu, restando apenas a fachada e o vestíbulo; dez anos mais tarde foi reaberto, após uma reforma que o dividiu em cinco salas de projeção, para se adequar às novas demandas comerciais, até que na década de 1990 encerrou suas atividades definitivamente. Foi tombado pelo Condephaat e recentemente passou por um processo de intervenção sob a responsabilidade do escritório Aflalo e Gasperini, sendo então restaurados os remanescentes do antigo edifício de 1929, isto é, a fachada e o vestíbulo, e construída uma nova sala de espetáculos, agora para abrigar um teatro.<sup>394</sup>

As demolições ou adaptações das primeiras salas de cinema da cidade de São Paulo, bem como dos antigos cine-teatros, criaram uma lacuna no estudo da história e das transformações destes espaços, apagando importantes informações e referenciais da memória paulistana deste período.

<sup>394</sup> Para maiores informações acerca do projeto do antigo Paramount, agora Teatro Abril, ver: SERAPIÃO, Fernando. Teatro, cinema falado, teatro, cinema, teatro de novo... **Revista Projeto**. São Paulo, N° 256, p. 48, 2001.

Muitos dos cinemas inaugurados a partir da década de 1930 tiveram melhor sorte e ainda podem ser encontrados na paisagem urbana da área central, pois, por se localizarem em sua maioria no “Centro Novo” e por serem construções mais recentes, estiveram menos sujeitos às substituições, mas não às adaptações para a implementação de novos usos. O processo de degradação e descaracterização destas salas tem se acelerado nas últimas décadas, mesmo após o tombamento de muitas delas, dentro do projeto de preservação da área central.<sup>395</sup> Observa-se que estes edifícios passaram por várias transformações e adaptações para se adequar às novas demandas ou novos usos, o que muitas vezes os deixou bastante desprovidos de seus traços originais.



Fig. 172 e 173 - Fachada do Cine Bandeirantes (Largo do Paissandu) e do Cine Oásis (Praça Julio de Mesquita)

Fonte: Licia de Oliveira (2005)

Acredita-se na real importância e urgência na preservação destes edifícios, como portadores de um importante momento histórico da cidade e de singular valor estético, principalmente nas salas de arquitetura de maior relevo, testemunhos de um momento artístico. Ademais, muitos destes espaços possuem atualmente, grande potencial de utilização, seja como cinemas – programa em franca expansão na cidade – seja em outros usos compatíveis com a organização espacial destes edifícios, desde que estas novas funções em si não constituam o objetivo central do projeto de restauro, e que respeitem as características próprias de cada obra.

---

<sup>395</sup> A área central de São Paulo foi tombada pelo Conselho Municipal de Patrimônio Histórico (Compresp) e juntamente alguns edifícios de interesse histórico, entre os quais alguns cinemas.

A preservação dos cinemas paulistanos deve estar atenta aos aspectos econômicos e sociais que envolvem estas iniciativas, principalmente por se tratar de um programa eminentemente ligado à diversão e ao entretenimento, criando um vínculo bastante forte com as políticas de animação cultural.

Tal aspecto, aparentemente bastante positivo, já que “devolve a vida” e o “uso” a um determinado espaço, pode ser também, na maioria dos casos, bastante perverso. Os trabalhos de preservação guiados sob a luz dos princípios “animadores”, muitas vezes tendem a transformar a obra em um edifício mais palatável, mais adequado ao gosto atual, apagando, conseqüentemente, os aspectos que tornam sua preservação válida. Este tipo de procedimento pode, também, ao alterar o documento original, eliminar os vínculos entre o edifício e a sua memória, destruindo-a para sempre. Propõe uma visão superficial da obra e de seu contexto histórico, não raras vezes espetacularizando-a e alterando seu caráter original:

Animação cultural: onde e quando ela começa? Geralmente do interior do edifício que ela se propõe tirar de sua própria inércia para torná-lo mais consumível, considerando insuficiente a apropriação pessoal. [...] Assim, torna-se cada vez mais difícil para o visitante evitar essas interferências e poder dialogar, sem intérpretes, com os monumentos. [...] Levada a extremos, a animação cultural torna-se exatamente o inverso da mise-en-scène do monumento, que ela transforma em teatro ou em cena. O edifício entra em concorrência com um espetáculo ou um evento que lhe é imposto, em sua autonomia.<sup>396</sup>

Giovanni Carbonara chama atenção para o fato de que o restauro arquitetônico, mais que o de outras categorias artísticas, deve atentar não só para os aspectos culturais (artísticos, formais e lingüísticos), mas também para os aspectos práticos, políticos, econômico-financeiros e sociais, salientando a observação de certos limites:

Neste campo [restauro] todo erro pode ser fatal, e em maior parte as perdas são insanáveis e definitivas. Por isso, é necessário operar com a máxima atenção e segurança. **Isso porque, uma escolha, mesmo que ideal do ponto de vista prático, social e econômico, se faz em primeiro lugar por razões da civilização, com a finalidade de se preservar a memória.** Se assim não

---

<sup>396</sup> CHOAY, Françoise, op. cit., p. 216.

fosse, freqüentemente seria mais vantajoso, do ponto de vista econômico, demolir o antigo e construir um novo em folha.<sup>397</sup> (tradução nossa/ grifo nosso)

Especificamente no caso das salas de cinema, existe uma possibilidade bastante grande destas tendências mercadológicas se efetivarem, graças à atualidade do programa e da grande pressão econômica que gira em torno deste entretenimento. É importante, ainda que este prognóstico se concretize, que ele não seja responsável pela escolha dos critérios de restauração dos edifícios que se deseja preservar. O bom entendimento do bem a ser preservado e da restauração como disciplina, conduzirão a um projeto pertinente, colocando os aspectos mercadológicos como acontecimento concomitante, com função no máximo indicativa, mas não como fator prevalecente.

Neste sentido, se faz necessário distinguir o tipo de intervenção a ser realizada no bem cultural. Segundo Carbonara, conserva-se e restaura-se por razões de cultura (históricas e artísticas), enquanto se recupera um edifício existente por razões econômicas e de uso<sup>398</sup>. Assim, ocorrendo o entendimento de um bem como de relevância cultural e, optando-se, conseqüentemente por sua restauração, este trabalho deve ser guiado por prioritariamente por critérios que o qualificam como tal, em sua instância histórica e formal, e não por razões de outra ordem:

Mas, por seu duplo caráter, deve-se se valorizar mais a economia ou a cultura? [...] trata-se, ao contrário, de ver com qual concepção ou intenção o problema do restauro é enfrentado, acrescentando-se, com qual atenção e com quais instrumentos é conduzido. É uma questão, acima de tudo, de consciência, de equilíbrio e de juízo sensato. [...] Deve-se saber conjugar as duas faces do problema, a de ordem cultural e a de ordem prática, com competência, honestidade e rigor.<sup>399</sup> (tradução nossa)

---

<sup>397</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 374. (“In questo campo ogni errore sarebbe letale, e causa di perdite per la maggior parte insanabili e definitive. Per tale motivo è necessario addestrarsi ad operare con la massima attenzione e sicurezza. Ciò per una scelta che, se pure ricca di risolti pratici, sociali ed economici, si fa in primo luogo per ragione di civiltà, al fine di conservare le comuni memorie. Se così non fosse, assai di frequente sarebbe piú facile e vantaggioso, in termini economici, demolire l’antico edificio e costruirne, al suo posto, uno novo de zecca”).

<sup>398</sup> Idem, p. 372.

<sup>399</sup> Idem, p. 373. “si tratta invece di vedere con quale consapevolezza o intenzionalità il problema del restauro sia affrontato e, può, aggiungersi, con quale impegno e con quali strumenti sia condotto. É una questione soprattutto di coscienza, d’equilibrio e di accorto giudizio. [...] Richiederà di saper coniugare le due facce del problema, quella culturale e quella pratica, con competenza, onestà e rigore”.

A partir destas reflexões acreditamos que os trabalhos para a restauração das salas de cinema paulistanas devam se pautar, primeiramente no reconhecimento deste patrimônio, que, independentemente de ser formado por obras do século XX, deve-se operar em concordância com os princípios da teoria da restauração, balizando-a enquanto ação histórico-crítica, embasada na história e na estética.

Nota-se a importância da adoção de um método claro, eficiente e de fundamentação para a restauração de cinemas, capaz de direcionar os trabalhos e de evitar que as intervenções aconteçam de forma inconseqüente e arbitrária, baseadas em critérios individuais que visem a atualização às demandas imediatistas, justamente eliminando o caráter que se deseja preservar.

### *Considerações Acerca dos Princípios de Restauração dos Bens Culturais*

As reflexões contemporâneas entendem a restauração como uma ação distinta e historicamente autônoma da criação artística da obra sobre a qual se intervém, caracterizando-a como um ato de cultura, de exigência espiritual e de memória, e não de quaisquer outros interesses que não a sua transmissão, da melhor maneira possível, às gerações futuras. O restauro tende a devolver o bem cultural ao “mundo historicamente determinado”, sendo, portanto, um ato intelectual baseado na pesquisa científica, quer seja teórica (estética e história), quer seja tecnológica.<sup>400</sup>

Dentro deste pensamento, Giovanni Carbonara, autor militante da corrente crítico-conservativa, oferece uma definição para restauração:

Entende-se por ‘restauro’ quaisquer intervenções voltadas a conservar e transmitir ao futuro, facilitando a leitura e sem apagar os traços da passagem do tempo, as obras de interesse histórico, artístico e ambiental; esses trabalhos fundamentam-se no respeito pelo substrato antigo e pela documentação autêntica que constitui tal obra, propondo, em alguns casos, como ação de interpretação crítica não verbal, mas expressa numa operação concreta. Mais precisamente, como hipótese crítica e proposição sempre

---

<sup>400</sup> CARBONARA, Giovanni (1997), op. cit., p. 271.

modificável, sem que para isso se altere irreversivelmente a obra original.<sup>401</sup>  
(tradução nossa)

Nesta perspectiva, entende-se a restauração como uma intervenção crítica, do tempo presente, sobre um determinado bem cultural, que como tal, exige uma ação fundamentada em um método preciso e ético, de modo a garantir sua existência material e fruição original dos valores históricos, artísticos e memoriais de que é portador. É ação crítica, pois é embasada na História e na Estética e opera sobre um bem de reconhecido valor cultural, do qual somos apenas tutores circunstanciais com o dever de preservá-lo às gerações futuras, e deve, portanto, estar embasada no profundo conhecimento da obra em questão, na historiografia e na estética. Ademais, toda intervenção desta natureza modifica a obra existente, e deve estar imbuída de caráter próprio, já que também fará parte deste bem e será transmitida juntamente com ela, e, portanto, deve estar atenta ao seu próprio valor e ao discurso que se quer perpetuar. Desta forma, é uma ação do presente, já que opera sobre uma obra do passado, não se confundindo com o momento de criação nem com qualquer das etapas por que passou a obra, respeitando-a e visando conservá-la para o futuro.

O entendimento da restauração como um campo disciplinar, permite iluminar as intervenções através do estabelecimento de um método de trabalho que controle e precise os limites das operações, eliminando soluções calcadas em atitudes empíricas ou arbitrárias, baseadas em questões transitórias ou no juízo individual do arquiteto restaurador.

A restauração não é apenas uma discussão teórica, pois ao contrário da história e da filosofia, necessita de uma atuação prática, diretamente atuante na consistência material do bem cultural, e sua problemática consiste em regular estas ações, estabelecendo seus limites:

A tarefa mais difícil da cultura neste campo é justamente aquela de delimitar e regular a intervenção para fazer coincidir conceito e método,

---

<sup>401</sup> CARBONARA, Giovanni. In: TORSELLO, B. Paolo (org). **Che Cos'è il Restauro?** Veneza, Marsilio Editori, 2005. p. 25. ["S'intende per 'restauro' qualsiasi intervento volto a cosnervare e a trasmettere al futuro, facilitandone la lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, le opere d'interesse storico, artistico e ambientale; esso sin fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto d'interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente, come ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale."]

teoria e prática, momento de avaliação e momento operacional da crítica, objetivos e resultados numa acepção mais vasta e abrangente.<sup>402</sup> (tradução nossa)

Neste sentido, dois instrumentos são referências fundamentais para se estabelecer os critérios de intervenção: a Teoria da Restauração, de 1963, desenvolvida por Cesare Brandi junto ao Instituto Central de Restauração (ICR) e a Carta de Veneza, de 1964.

A Carta de Veneza constitui um documento de cooperação internacional elaborado pelo ICOMOS – Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios – órgão da UNESCO, e como tal, esclarece quanto à finalidade de conservação e de restauração dos monumentos históricos, bem como estabelece critérios a serem contemplados nestas duas operações.<sup>403</sup>

A teoria da Restauração de Cesare Brandi é fruto do contínuo intercâmbio entre formulação teórica e experiência prática, realizado pelo autor frente ao ICR e está embasada na fenomenologia e na estética, possuindo como referenciais teóricos Husserl, Heidegger, Wöflin, Panofsky e Riegl, decorrendo daí a complexidade de seu texto e o alcance de suas idéias.<sup>404</sup>

Brandi define restauração como "*momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro*"<sup>405</sup>, diferenciando a restauração da obra de arte (ou, na nossa concepção mais alargada do tema, do bem cultural) da acepção comum da palavra restauro, que consiste em restabelecer a eficiência de um produto da atividade humana.

Ao estabelecer o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, preconiza que as intervenções ocorram no tempo presente, excluindo aquelas que queiram apagar o passado e as que tratem o tempo como reversível, pois estas duas não se dariam apenas na matéria, mas incidiriam no tempo histórico.

---

<sup>402</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 274. "La problematicità culturale del restauro, quale intervento che si pone come l'equivalente metodologico e operativo dell'azione critica, reside nella questione basilare, in cui convergono tutta la dialetticità ed ogni valutazione, della precisazione dei limiti, non concettuali ma reali e concreti della conservazione."

<sup>403</sup> Carta de Veneza - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios. Veneza, 1964.

<sup>404</sup> JOKILEHTO, Jukka. **A History of Architectural Conservation**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999, p. 229.

<sup>405</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 30.

Deste modo, afirma que o restauro se volta à *consistência física*, isto é, à matéria, contemplando, ainda, as duas instâncias: histórica e estética.

O autor faz uma reflexão sobre a peculiaridade de cada obra de arte e, coloca a intervenção como um ato crítico, calcado na ciência, criando uma linha de pensamento capaz de balizar o partido adotado, a fim de evitar que as soluções sejam tomadas com base unicamente no conhecimento técnico ou no gosto do arquiteto-restaurador, como preconizavam algumas correntes anteriores. Brandi retoma muitos pontos já levantados por seus antecessores, mas os estuda sob a luz da filosofia e da história da arte. Sua teoria contribui, assim, para que a restauração saia do campo do empirismo e passe para o campo da ciência.

Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão só, poderá fundamentar sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz.<sup>406</sup>

Apresentados os principais conceitos que devem nortear a restauração, a teoria torna-se passível de uma interpretação que permite alargamentos:

Na passagem da norma para a aplicação, esses agrupamentos devem servir de ponto de referência [...] e servirão não mais como norma, mas como subsídio hermenêutico à aplicação da verdadeira norma.<sup>407</sup>

Uma vez que se entende os bens culturais como únicos e insubstituíveis, cada bem a ser restaurado apresenta uma série de problemas próprios, aos quais corresponderão respostas particulares, ou seja, cada bem cultural é um caso específico e deve ser analisado como tal, e não a partir de categorias pré-definidas. As soluções serão dadas a partir do estudo de cada obra que, corretamente indagada, a partir das premissas históricas e filológicas sobre as quais se baseia a restauração, saberá revelar a melhor postura a se tomar.<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 100.

<sup>407</sup> Idem, p. 64.

<sup>408</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 286.

Ora, se entendemos a restauração como ato histórico crítico que deve ser baseado num conhecimento científico e não empírico, faz-se necessária a eleição de um método de trabalho, que ilumine as especificidades de cada obra, evitando soluções arbitrárias, como apresenta Beatriz Kühl:

Dada a responsabilidade envolvida – social e perante a história e as ciências, no presente e no futuro – é necessário resolver o problema de modo que a idéia subjetiva se torne acessível a um juízo mais objetivo e controlável. Essa objetividade só pode ser alcançada através da reflexão teórica. Por isso a restauração deve seguir princípios gerais através de metodologia e conceitos consistentes (e não regras fixas), para as várias formas de manifestação cultural, mesmo na diversidade dos meios a serem empregados para se enfrentar os problemas particulares de cada obra. É ato histórico-crítico ancorado na história e na filosofia. Essa vinculação é essencial para aqueles que atuam na preservação de bens culturais, pois possibilita que se supere atitudes ditadas por predileções individuais, que qualquer ser pensante possui, e por uma maior ou menor apreciação de uma dada sociedade e de um dado presente histórico em relação às manifestações culturais de outros períodos, e que se aja de acordo com sólida deontologia profissional, alicerçada em uma visão histórica.<sup>409</sup>

Neste sentido, optou-se por estudar os critérios de restauração das salas de cinema eleitas como casos de estudo, baseando-se nas recomendações da Carta de Veneza, importante referência internacional no qual se baseiam as ações do ICOMOS-UNESCO, na Teoria da Restauração de Cesare Brandi, por seu relevante alcance teórico nas reflexões contemporâneas e nos seus desdobramentos na vertente hoje denominada “crítico-conservativa”,<sup>410</sup> oferecendo uma visão mais atual de algumas questões. Salientando que a Carta de Veneza continua a ser o referencial de base do ICOMOS, e lembrando ainda que a Teoria da Restauração de Cesare Brandi vem sendo utilizada no campo do restauro arquitetônico, inclusive para obras da arquitetura moderna, como por exemplo, na recente restauração do Edifício da Pirelli, em Milão, do Palácio Altemps e da Vila Poniatowski em Roma.<sup>411</sup> Claro está

---

<sup>409</sup> KÜHL, Beatriz M., op. cit., p. 59.

<sup>410</sup> Denominação dada por Giovanni Carbonara a atual linha de pensamento que faz uma revisão das reflexões do Restauro Crítico. CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p.

<sup>411</sup> CARBONARA, Giovanni. Brandi e il Restauro Architettonico Oggi. In.: ANDALORO, Maria (org.) **La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi**. Florença: Nardini Editore, 2006. p. 237.

que hoje existem várias tendências no campo da restauração, como sempre houve, mas a diversidade não implica que a teoria brandiana seja algo superado, pois ela continua sendo aplicada e interpretada por diversos autores tanto no campo teórico, quanto na prática projetual.<sup>412</sup> A escolha da corrente crítico-conservativa justifica-se por sua revisão dos fundamentos do restauro crítico e da teoria brandiana, e por primar pelo respeito à obra original, como documento histórico e artístico, e pelo sensível diálogo com o papel da criatividade no restauro.

Por se tratar de obras arquitetônicas do século XX, a restauração do conjunto formado pelas salas de cinemas de São Paulo suscita, ainda, uma outra discussão, a preservação e as formas de intervir na arquitetura moderna.<sup>413</sup>

Com o crescente estado de degradação dos edifícios filiados à Arquitetura Moderna observa-se, a partir da década de 1980, algumas iniciativas mais incisivas de preservação deste patrimônio na Europa, no sentido de recomendar a realização de inventários, estabelecendo critérios de seleção, o levantamento de problemas legais e de conservação e a valorização destes bens. Em 1990 foi criado o DOCOMOMO - Internacional Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement - com a finalidade também de discutir as questões de preservação do patrimônio Moderno.<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> Para maiores informações sobre este tema, ver CARBONARA, Giovanni (2006), op. cit., p. 225-238.

<sup>413</sup> As primeiras iniciativas de preservação de obras modernas no mundo aconteceram no Brasil, entre 1947 e 1948. O tombamento da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, em Belo Horizonte, projetada por Oscar Niemeyer, em 1947, foi considerado preventivo, para evitar a descaracterização e o abandono da Igreja, já que havia sido considerada profana pela comunidade eclesástica e por apresentar sérios problemas de execução que causavam sua rápida degradação material. O Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, projetado por Lucio Costa e equipe, com a consultoria de Le Corbusier, foi tombado em 1948, com o argumento de ser a primeira obra no mundo a ser edificada segundo os preceitos da Arquitetura Moderna. Alguns anos depois, seguiu o tombamento de outras obras modernas: em 1957, foi tombada a Estação de Hidro-Aviões no Rio de Janeiro, projetada por Atilio de Campos e equipe; em 1959, o Catetinho, construção provisória que abrigava o Presidente Juscelino Kubitschek em suas visitas às obras de construção de Brasília; em 1965 o Parque do Flamengo; em 1967, a Catedral de Brasília, projetada por Oscar Niemeyer. Em São Paulo, as primeiras edificações modernas a serem tombadas pelo IPHAN, já em 1984, foram as casas projetadas por Gregori Warchavchik, entre 1927 e 1930, consideradas as primeiras (manifestações) obras de arquitetura moderna no Brasil. CARVALHO, Cláudia S. R. A Preservação e a Preservação da Arquitetura Moderna. In: **Preservação da Arquitetura Moderna: Edifícios de Escritórios no Rio de Janeiro Construídos entre 1930-1960**. Tese (doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 169-199.

<sup>414</sup> As origens desta instituição remontam a 1988, quando profissionais ligados ao Departamento de Tecnologia da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Delft iniciaram pesquisas para definição de princípios metodológicos e operativos para a intervenção em obras modernas concebidas entre

Por se tratar de um patrimônio bastante recente, é freqüente o debate sobre a aplicabilidade das teorias de restauro, sobretudo da Carta de Veneza<sup>415</sup>, aos edifícios modernos, considerados pouco pertinentes a este legado, que deve ser tratado de modo diferenciado, gerando estratégias diversas para a preservação desta arquitetura, posto os problemas específicos de sua preservação, como os apontados por Cláudia Carvalho:

a fragilidade e a vulnerabilidade de seus materiais e aspectos construtivos e os pouco conhecidos processos de degradação; a perda da função original bem como a obsolescência das suas instalações; a proximidade com o sistema projetual que dificulta o seu reconhecimento como testemunhos históricos, bem como a falta de distanciamento histórico para atribuição de valor, agravada pelo seu contingente numérico, o que torna a seleção do que preservar muito mais complexa.<sup>416</sup>

Estas especificidades tendem, geralmente, a conduzir as intervenções em obras arquitetônicas do século XX à ripristinação<sup>417</sup>, que visa restituir a imagem inicial do edifício, muitas vezes mesmo corrigindo detalhes construtivos e apagando as marcas do tempo, inclusive não levando em conta a imagem da obra que se consolidou na paisagem, em plena discordância das teorias de restauro contemporâneas e aproximando-se das intervenções praticadas no século XIX.

---

1920 e 1930. A pesquisa visava, ainda, a formação de um grupo internacional com representantes em países da Europa, mais tarde ampliado para os outros continentes. Em 1989 o grupo passou a contar com o apoio da Unesco e no ano seguinte foi realizada a primeira Conferência Internacional, formalizando a criação da instituição. CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues, op. cit., p. 28-30.

<sup>415</sup> Os debates acerca das intervenções em edifícios modernos foram ampliados principalmente em função dos trabalhos do Docomomo e do questionamento dos critérios da Carta de Veneza de 1964. Segundo a pesquisadora Cláudia Carvalho, a partir da década de 1990, a Carta começou a ser considerada ultrapassada (obsoleta), pois não apresentava mais instrumental suficiente para enfrentar os problemas da preservação, decorrentes da ampliação do conceito de bem cultural e da abrangência que este supunha. Da mesma forma, a questão da autenticidade tornou-se central, com significado e sentido bastante imprecisos. Estas duas posições não são compartilhadas pela autora, para quem a Carta de Veneza é ainda um documento válido. Idem, p. 99-100.

<sup>416</sup> Idem, p. 96.

<sup>417</sup> Ripristinação: intervenção que pretende retornar a obra de arte a sua condição inicial. Segundo Giovanni Carbonara “Emprega-se o termo ripristino, porque, como se fez em Weissenhof, reconhecido e tutelado como monumento da arquitetura moderna, não parece qualificar-se como verdadeiro restauro ou talvez o seja, mas com características que – tratando-se de obras contemporâneas, de significado de ascendência industrial e de reprodutibilidade mecânica – não pode ser, o mesmo restauro tradicional científico e crítico voltado aos monumentos antigos”. CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 581.

Para Giovanni Carbonara, as discussões acerca da restauração da arquitetura moderna giram em torno do valor identificado nestas obras, e que vão definir o caráter das operações empreendidas:

O debate torna a uma questão de valor; como dissemos, ao porquê e ao que conservar, antes de definir como conservar. Valores de imagem e visíveis (o olhar que deixa o objeto imutável no tempo); de modelo e exemplo (de fornecer estímulos poéticos ao projeto), de totalidade histórico-documental (conservação da figura, matéria e estrutura), didáticos (através de amostras em tamanho natural, restituída em todos os seus detalhes), ideológicos (a *Siedlung*, em seu conteúdo sócio-político), evocativo (senso do tempo passado, a memória), nem todos convergem univocamente ao ato de restauro, mas, pelo contrário são divergentes. Destes, só alguns (a conservação, a memória ou, segundo Riegl, o valor de antigo) se revelam a favor de tutelar a fragilidade da obra, deixando-as abertas, sem nenhum empobrecimento, a diversas avaliações.<sup>418</sup> (tradução nossa)

Muitas vezes a forma de intervenção praticada é conseqüência do valor que se deseja preservar na obra, justificando procedimentos contrários ao pensamento preservacionista como consolidado no campo disciplinar. Na maior parte dos casos, o valor que se almeja preservar é justamente a imagem da obra tal qual no momento de sua execução, excluindo as marcas do tempo e criando um falso artístico e um falso histórico. Este procedimento é por vezes justificado pelo prevalecer da autenticidade da concepção arquitetônica à autenticidade material destes edifícios.<sup>419</sup>

A pesquisadora Simona Salvo, através do estudo de trabalhos de restauro em obras do século XX realizadas na Europa e Estados Unidos nos últimos anos, observou nestas intervenções o distanciamento em relação aos princípios gerais da

---

<sup>418</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 584. [“Il ragionamento torna una questione di valore; come abbiamo già detto, ad un perchè e quindi ad un ‘che cosa’ conservare, prima ancora di definire il ‘come’ conservare. Valori solo d’immagine e visivi (il colpo d’occhio, che lascia intravedere l’oggetto immutato nel tempo) o di modello e d’esemplarità (si da fornire stimoti ‘poetici’ all’attuale progettazione), di totalità storico-documentaria (conservazione di figura, materia e struttura), didattici (tramite campioni al vero, restituiti in tutti i loro dattagli) ideologici (la *Siedlung* nel suo contenuto socio-politico), evocativi (il senso del tempo passato, la memoria), non tutti concordi nel dirigere univocamente l’atto di restauro, anzi, spesso in contrasto fra loro. Di essi solo alcuni (la conservazione, la memoria, o secondo Riegl, il valore dell’antico) si rivelano in grado di tutelare nella loro pienezza le opere, lasciandole aperte, senza depauperamento alcuno, a successive, diverse valutazioni”].

<sup>419</sup>HENKET, J, TUMMERS, N. Authenticity of the Modern Movement. In: Nara - Conference on Authenticity, 1994. Nara. Proceedings. Paris: Unesco, 1995. p. 327-328. Apud CARVALHO, Cláudia S. R., op. cit., p. 102.

restauração, sobretudo em relação à passagem do tempo. Considerando sem fundamento a idéia de que os preceitos de restauro não são aplicáveis aos monumentos modernos, a pesquisadora entende que as especificidades destes bens, como a fragilidade e vulnerabilidade dos materiais, devem ser encaradas como caráter ou valor a ser preservado. Para Simona Salvo, os principais obstáculos para a conservação da arquitetura moderna são de ordem crítica, consequência da ausência de perspectiva histórica e estética capaz de atribuir valor.<sup>420</sup>

Concorda-se que as discussões em torno da distinção de método de intervenção em edifícios modernos e para os outros momentos históricos, deve-se, sobretudo a uma equivocada visão de história, e não da pertinência ou não das teorias de restauração. Entende-se que cada fase possui uma série de características próprias que as torna singular, mas isto ocorre em qualquer período. A singularidade está presente na análise de cada bem, e não do momento histórico ao qual pertence.

Este equívoco pode ser justificado pelo pequeno distanciamento histórico entre a construção destas obras e o tempo presente, como apresentado pela arquiteta Cláudia Carvalho. No entanto, a repriminção destas obras apaga até mesmo este pequeno intervalo, e estende o período do modernismo aos dias atuais. Aceitar as marcas do tempo na arquitetura moderna é aceitar que ela é passado, que pertence a outro período histórico. A não aceitação da passagem do tempo nas obras modernas justifica-se pela idealização destas como modelos a serem seguidos, não as compreendendo como vinculadas ao tempo histórico.

Se a arquitetura moderna foi caracterizada pela experimentação de novos materiais e técnicas construtivas e como tal, sujeita a erros e acertos, apagar ou concertar estes erros significa mudar um processo histórico, alterando o caráter experimental para o de uma tecnologia já consagrada. É uma séria ruptura conceitual para história da técnica, já que elimina todo um processo de desenvolvimento técnico, colocando-se como se já tivesse nascido pronta. Desta forma, a obra moderna é imortalizada como um modelo perfeito, e um projeto acabado. Ao “melhorar” a qualidade das edificações, não se preserva um dado caráter inicial, mas antes,

---

<sup>420</sup> SALVO, Simona. *Restaurarei il Nuovo? Ricerca sui limiti e l'applicabilità della moderna teoria del restauro all'architettura recente*. Tese (doutorado em conservação dos bens arquitetônicos). Università degli Studi La Sapienza, Roma, 2000. p. 76. Apud CARVALHO, Cláudia S. R., op. cit., p. 140-105.

modifica-o totalmente, inventando uma realidade que não existiu, mas que pretende consagrar o projeto moderno tal como idealizado, e não como, de fato, realmente constituído, corrigindo-o e utilizando-se da repriminção para contar uma nova versão dos fatos, como nas restaurações de Viollet-le-Duc no século XIX.

Neste trabalho, voltado à preservação de edifícios modernos, acreditamos na pertinência de uma unidade de pensamento para a preservação de bens culturais de todos os períodos históricos, e assim, reiteramos a adoção da Carta de Veneza e do pensamento brandiano como referenciais teóricos para iluminar os trabalhos de restauração, que respeita a obra tal como foi construída e com as marcas de sua passagem através do tempo.

**1. Restaura-se somente a matéria de um bem cultural** – Os trabalhos de restauração dos bens culturais devem acontecer apenas na sua consistência material e não no processo de concepção da obra pelo artista; ou seja, não podem intervir arbitrariamente na conformação nem na sua translação ao longo do tempo e, sobretudo, não se deve agir equiparando o momento de intervir de um dado presente histórico com o momento da concepção e da criação da obra.

Ora, se o caráter do bem é dado por sua historicidade e sua artisticidade, por seu caráter documental e pela sua conformação, estes valores devem ser conservados, de modo a garantir o seu reconhecimento e sua transmissão ao futuro. A matéria, ou consistência física, é entendida como suporte para esta transmissão, como apresentando por Brandi:

Claro está que, apesar de o imperativo da conservação se voltar de modo genérico à obra de arte na sua complexa estrutura, está relacionado, em particular, com a **consistência material em que se manifesta a imagem**. Para que essa consistência material possa durar o maior tempo possível, deverão ser feitos todos os esforços e pesquisas.<sup>421</sup>[grifo nosso]

A Carta de Veneza recomenda o respeito pelo material original e aos documentos autênticos, postura que, se entendida de maneira restritiva, pode levar a uma *fetichização* do material, sob o argumento da originalidade.<sup>422</sup> Contudo, fazendo-

---

<sup>421</sup>BRANDI, Cesare, op. cit, p. 31.

<sup>422</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 9º.

se uma interpretação fundamentada de seus artigos, baseando-se nas Atas do Congresso, percebe-se uma postura predominantemente conservativa, mas jamais “congeladora”. O intuito da preservação, como definida na Carta, não é apartar o bem cultural da vida.

Desta forma, percebe-se que as operações de restauro devem atuar apenas na realidade física da obra de arte, e nunca na obra como realidade pura, como concebida pelo artista, fazendo da restauração sempre um ato crítico de um dado presente histórico. Todavia, sabe-se que qualquer intervenção na matéria interfere na recepção da mensagem, e daí a importância de se obedecer aos princípios teóricos, de modo que esta intervenção seja bem controlada.

A estrutura material de um bem cultural não é somente formada por sua consistência física, mas também pelo conjunto de fatores que permitem a sua fruição, sejam eles ambientais, como a luz, o entorno, a implantação etc. Sendo assim, a preservação destas condições ambientais é tão importante quanto a conservação física dos monumentos em si, conforme recomendado tanto por Brandi,<sup>423</sup> quanto pela Carta de Veneza:

Art. 7º - O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. Por isso, o deslocamento de todo o monumento ou de parte dele não pode ser tolerado, exceto quando a salvaguarda do monumento exigir ou quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional.<sup>424</sup>

Também a inserção de novos elementos não deve interferir na leitura do edifício histórico, mas antes dialogar com ele de maneira harmônica.

**2. A restauração é um ato do presente:** Na Teoria da Restauração, Brandi distingue três momentos da obra de arte, a saber: o momento de criação; o intervalo entre a criação da obra de arte e seu reconhecimento como tal; e o momento do reconhecimento da obra de arte (átimo). Ora, ao definir a restauração como o *momento metodológico de reconhecimento da obra de arte*, estabelece que estes trabalhos só podem acontecer no ato de reconhecimento de um presente (átimo) e nunca

---

<sup>423</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p.101.

<sup>424</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 7º.

durante o processo criativo ou no intervalo entre a criação e o reconhecimento, o que seria um restauro de repriminação, isto é, o retorno à imagem inicial da obra de arte, apagando as marcas que o tempo imprimiu à mesma.

As intervenções de restauro devem ser apresentadas como uma operação do presente e legitimadas como tal, respeitando os princípios de distingüibilidade, reversibilidade, mínima intervenção e uso de materiais e técnicas compatíveis:

A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir o tempo como reversível, nem a abolição da história. [...] não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro.<sup>425</sup>

Este mesmo raciocínio se faz presente na Carta de Veneza, que recomenda o respeito pelas contribuições de várias épocas do monumento, salientando ainda, que a unidade de estilo não é o objetivo da restauração, excluindo os trabalhos de repriminação, que teriam esta unidade como objetivo primordial.

Brandi exclui estes últimos trabalhos do campo da restauração, já que não se configuram como um ato crítico:

A reconstrução, a repriminação, a cópia não podem nem mesmo ser tratadas como tema de restauração, de que naturalmente exorbitam para entrar tão só no campo da legitimidade ou não da reprodução a cru dos procedimentos da formulação da obra de arte.<sup>426</sup>

As restaurações em estilo ou repriminação se fundamentam na existência de valor artístico absoluto e entendem o bem cultural como uma obra imutável, justificando assim o retorno ao estado original do edifício. O atual entendimento do valor artístico relativo, como colocado por Riegl, permite uma postura mais crítica, inclusive com a inserção de elementos em linguagem contemporânea.<sup>427</sup>

Quanto às posturas a serem tomadas em relação às várias fases artísticas do monumento, adições e refazimentos, a Carta esclarece que a exibição de uma etapa anterior só se justifica em casos excepcionais, quando o que é revelado é de grande ou maior qualidade estética ou histórica, e quando o que é eliminado é de pouco ou

---

<sup>425</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 61.

<sup>426</sup> Idem, p.67.

<sup>427</sup> RIEGL, Alois, op cit., p.

menor interesse, afirmando ainda que esta decisão crítica não deve ser apenas a critério do autor do projeto, recomendando um aporte teórico. Para os casos de substituições de partes faltantes, a Carta de Veneza recomenda, ainda, que sejam integradas harmonicamente ao monumento, sempre atentando para a distinguibilidade entre o novo e o antigo, de modo a não promover um falso histórico ou artístico.<sup>428</sup>

Com base no pensamento acima delineado, temos três importantes princípios da restauração, aos quais deve-se associar o uso de técnicas compatíveis:

***Distinguibilidade*** - Cada intervenção no sentido de se restabelecer a unidade potencial da obra, deve ser facilmente identificável, de modo a não criar um falso histórico ou artístico, sem, no entanto, atrapalhar na unidade a que se pretende reconstituir. Este princípio é também recomendado pela Carta de Veneza, de maneira bastante objetiva:

[...] todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca de nosso tempo.<sup>429</sup>

Cesare Brandi, entende que as intervenções devem ser facilmente identificáveis, no entanto, sem infringir a unidade a que se deseja restituir: *“Desse modo, a integração deverá ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecíveis de imediato, sem a necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada.”*<sup>430</sup>

Neste princípio é necessário retomar a restauração como ação crítica do presente, e que cada intervenção deve levar isso em conta, evitando-se soluções que pretendam igualar-se ao texto original.

***Reversibilidade*** - As intervenções empreendidas devem ser executadas de maneira tal que permitam sua retirada sem prejuízo da obra, facilitando intervenções futuras.

---

<sup>428</sup>CARTA DE VENEZA. Art.11º e 12º.

<sup>429</sup> Idem, art. 9º.

<sup>430</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 47.

A restauração dos bens culturais enquanto campo de conhecimento baseia-se na constante pesquisa e releitura crítica de seus critérios. Cada intervenção, sendo fruto de uma consciência crítica do presente e baseada no conhecimento histórico e estético, e sabendo ser estes valores relativos e não absolutos, como evidenciado por Riegl,<sup>431</sup> entende-se que uma intervenção pertinente num dado momento pode não o ser num momento futuro.

Por fim, a reversibilidade é de grande importância quando pensamos nos avanços das técnicas, que podem, no futuro ajudar numa intervenção mais eficiente. Da mesma forma, uma decisão não muito acertada, seja por qual for o motivo, pode ser revista em uma intervenção futura.

Este procedimento é recomendado tanto na Teoria da Restauração de Brandi, quanto na Carta de Veneza.

*Mínima Intervenção* - Os trabalhos de restauro devem ser apenas os essenciais, somente na esfera material da obra, não interferindo na concepção da imagem, segundo Brandi. Esta recomendação também se faz presente na Carta de Veneza: “no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho **reconhecido como indispensável** por razões estéticas ou técnicas [...]”.<sup>432</sup>[grifo nosso]

Atualmente entende-se que preservar um dado bem não é abster-se de qualquer intervenção. Deve sempre passar por processos de manutenção e conservação, criteriosas, para evitar ou postergar ao máximo as obras de restauro, que são sempre mais traumáticas, e como tal deve ser sempre resultado de uma pesquisa crítica, baseadas no profundo entendimento da obra em questão.<sup>433</sup> Assim as intervenções realizadas vão se limitar ao estritamente necessário, facilitando a leitura da obra, levando em conta a passagem do tempo, e não tentando restabelecer o tecido original como no momento da criação.

**3. Usos** - Um determinado bem cultural deve ser preservado pelo reconhecimento de seu valor estético e histórico, e não por razões de uso. A função pode ser

---

<sup>431</sup> RIEGL, Alois, op. cit., p. 26-27.

<sup>432</sup> CARTA DE VENEZA, art. 9º.

<sup>433</sup> CASIELLO, Stella. In: TORSELLO, Paolo, op. cit., p.31-32.

contemplada, sendo essencial para a sobrevivência do bem, mas não deve ser o argumento condutor do projeto, ou seja, como evidencia Giovanni Carbonara, é o meio para se preservar, mas não a finalidade em si da operação de restauro.<sup>434</sup>

A Carta de Veneza oferece uma postura semelhante quanto à função, assinalando que o uso beneficia a conservação dos monumentos, desde que seja compatível e não altere a configuração da obra, permitindo apenas as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes, desde que respeitadas as limitações do bem.<sup>435</sup> Esta colocação, no entanto, pode levar a procedimentos inadequados, sob o argumento da funcionalidade e na definição dos limites do aceitável ou ainda considerá-lo inaplicável, pois mudanças são sempre necessárias. Deste modo, para se fazer uma interpretação pertinente deste artigo, deve-se reiterar o espírito “conservativo” da Carta (e não conservador) como se depreende da totalidade de seu texto, e restringir as mudanças ao mínimo necessário para a sobrevivência do bem nas melhores condições possíveis.

Giovanni Carbonara entende que, ao contrário do desenvolvimento de um projeto de um novo edifício, em que a função é estabelecida *a priori*, na restauração a definição do uso é um resultado posterior, decorrente do reconhecimento da vocação do edifício:

Colocando-se o problema da destinação na justa perspectiva, interna à própria disciplina do restauro, e não de um reuso qualquer, se deverá falar só daquele [uso] compatível com a vocação que o monumento, indagado com inteligência histórica, saberá revelar. Não necessariamente o uso original (também este será sempre preferível, quando for possível conservá-lo ou repropô-lo), mas de um uso correto e respeitoso da realidade material e espiritual do monumento.<sup>436</sup> (tradução nossa)

Este mesmo autor entende que o uso e as conseqüentes questões econômicas são de grande relevância, e na medida do possível devem ser contempladas, mas

---

<sup>434</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 273.

<sup>435</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 5°.

<sup>436</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 375-376. (“Collocandosi il problema della destinazione d’uso nella sua giusta prospettiva, interna alla disciplina stessa del restauro, non d’un qualsiasi ‘riuso’ si dovrà parlare ma solo di quello compatibile con le vocazioni che il monumento, indagato con l’intelligenza storica, saprà rivelare. Non necessariamente dell’uso originale (anche se questo sarà pur sempre preferibile, quando sia possibile conservarlo o riproporlo), ma d’un uso corretto e rispettoso della realtà materiale e spirituale del monumento.”)

nunca como objetivo principal. Esclarece ainda que as ações primeiramente movidas por razões de uso, podem ser definidas como recuperação ou reuso<sup>437</sup>, e não podem ser aplicáveis aos bens culturais, para os quais se faz necessária a restauração: *“Conserva-se e restaura-se por razões de cultura e, mais recentemente, científicas, enquanto se recupera o existente por razões em primeiro lugar de uso e econômicas”*.<sup>438</sup>

Os trabalhos que priorizam o uso e a atualização funcional dos edifícios podem ser classificados como revitalização, e suas variantes - reuso, recuperação, reciclagem, retrofit, valorização - não devem ser aplicadas às obras de reconhecido valor histórico e estético, já que seus objetivos e premissas são outras e promovem uma renovação do edifício, e não a preservação de seus valores, não sendo, portanto pertencentes ao campo do restauro. Estas intervenções são exercícios projetuais do novo sobre uma obra antiga, com a finalidade de restituir a eficiência técnica e funcional do edifício ou promover um melhoramento urbano, não necessariamente preservando os valores históricos e artísticos, como preconiza a restauração.<sup>439</sup>

Entende-se que o uso configura-se como uma qualificação transitória, decorrente de fatores mutáveis, conforme o momento, as perspectivas sociais, os costumes e a técnica; uma restauração assim fundamentada pode incorrer em graves equívocos, como a alteração do caráter do bem a ser preservado, conduzindo-o também à transitoriedade.

Os usos para as salas de cinema de São Paulo devem ser meditados caso a caso, não sendo possível uma generalização, dada a singularidade de cada obra. No entanto, aconselha-se a restauração das salas de cinema de reconhecido valor cultural, mantendo-se, sempre que possível, o uso original, ou quando isso não for possível, que sejam eleitos usos compatíveis com a configuração espacial das salas, sem alterações que desvirtuem sua fruição. Em nenhum momento a atualização funcional do edifício deve ser o único critério para guiar a sua restauração.

---

<sup>437</sup> A. L. C. Ciribini distingue reuso, ou a troca de destinação funcional, e requalificação, o incremento do nível prestado pela função, de Recuperação, entendido como a recondução a um senso conservativo e de manutenção. CIRIBIBI, A. L. C. **Conservazione recupero restauro. Precisazione sullo stato attuale delle discipline Del costruito**. Firenze, 1991, p. 46. Apud CARBONARA, Giovanni, op. cit., p. 375.

<sup>438</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 372.

<sup>439</sup> TORSELLO, Paolo, op. cit., p. 12.

Para tantas outras salas que não possuam maior relevância artística, histórica ou memorial, pode ser pertinente a revitalização dos espaços sub aproveitados, com atualização espacial com fins econômicos, como tem sido notado em algumas iniciativas. Convém lembrar a impossibilidade – teórica e prática - em se preservar integralmente todos os edifícios, correndo-se o risco de não se preservar nenhum.

**4. Inserção de Novos Elementos:** Um tema de grande relevância na restauração é a inserção de novos elementos em bens culturais. A restauração, sendo um ato histórico-crítico - de alcance prático (material) - realizada sobre um bem de reconhecido valor cultural, num tempo que não o de sua concepção inicial, é também uma intervenção que exige o uso da criatividade. Giovanni Carbonara, recorrendo ao pensamento de Benedetto Croce, explica:

O restauro pode ser visto legitimamente como uma obra de arte, do tipo particular que é obra da história da arte, que nasce sobre uma obra pré-existente. Obra de arte e de compreensão histórica de todos os efeitos, expresso não em termos verbais, mas em termos novamente figurativos, literalmente, segundo a expressão de Croce, sobre uma obra de arte; sendo sempre distinguível, não corrompendo sua integridade, reversível e idealmente substituível por uma eventual futura hipótese histórico crítica mais sólida.<sup>440</sup> (tradução nossa)

A Carta de Veneza também reconhece a possibilidade de inserção de novos elementos, desde que indispensáveis por razões estéticas ou técnicas, e destaca que devam se atentar ao princípio da distinguibilidade.<sup>441</sup>

A corrente da “conservação integral” confere grande liberdade de expressão aos novos elementos, já que considera o projeto do novo como procedimento independente da conservação, que a ela se segue, comportando-se como uma adição em dissonância, como semelhanças ao projeto do novo.<sup>442</sup>

Ao contrário, a vertente denominada “crítico-conservativa” oferece uma visão bastante ponderada em relação a inserção de novos elementos, entendendo a

---

<sup>440</sup> CARBONARA, Giovanni. (1997), op. cit., p. 410.

<sup>441</sup> CARTA DE VENEZA, Art. 9º.

<sup>442</sup> KÜHL, Beatriz M., op. cit. (2005), p. 64.

utilização de recursos criativos quando necessário, empregados de maneira adequada, baseando-se na distinguibilidade em consonância com a obra original.<sup>443</sup>

Entende-se que é inevitável para uma obra arquitetônica transformar-se ao longo de sua existência. Se o reconhecimento de uma obra como de interesse cultural coloca-a numa situação diferenciada das demais construções, este reconhecimento não deve significar seu congelamento no tempo. Mesmo os trabalhos de conservação e manutenção integral do material autêntico possuem limites técnicos e teóricos, sendo inevitável a inserção de novos elementos.

As próprias operações de restauro são intervenções de caráter criativo, na medida em que é uma intervenção física, de cunho crítico com um objetivo de garantir a transmissão de uma mensagem estética. Assim, a restauração deve, prioritariamente garantir a preservação da matéria original, portadora do valor histórico e artístico que se deseja preservar, e cada intervenção deve valorizar e respeitar as características originais da obra, dialogando em consonância, sem ser mimética e sem competir com ela em valor ou importância, mas em harmonia. Entende-se que este diálogo é um problema crítico e estético inerente ao exercício projetual, também ligado a uma prática arquitetônica que respeite o ambiente historicamente construído.

**5. Remoções das Adições:** O problema da conservação ou remoção dos acréscimos é apresentando por Cesare Brandi, em sua dupla polaridade, estética e histórica. Para este autor, segundo a instância histórica as adições devem ser mantidas, pois são testemunhos do fazer humano e, portanto, história, e sua remoção, por não documentar a si própria, apaga uma passagem da história, levando à falsificação do documento:

Do ponto de vista histórico a adição sofrida por uma obra de arte é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história: nesse sentido, a adição não difere da cepa originária e tem os mesmos direitos de ser conservada. A remoção, ao contrário, apesar de também resultar de um ato e por isso inserir-se igualmente na história, na realidade destrói a si própria, donde levaria à negação e destruição de uma passagem histórica e a

---

<sup>443</sup> KÜHL, Beatriz M. (2005), op. cit., p. 61.

falsificação do dado. Disso deriva que, do ponto de vista histórico, é apenas incondicionalmente legítima a conservação da adição, enquanto a remoção deve ser feita de modo a deixar as marcas de si mesma e na própria obra.<sup>444</sup>

Para o mesmo autor, segundo a instância estética, muitas vezes, a unidade potencial da obra de arte poderia ser reencontrada se fossem retirados os acréscimos:

E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em uma segunda instância no fato histórico que a individua, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deverá ser removida e se deverá ter o cuidado apenas, se possível, com a conservação à parte, com a documentação e com a recordação da passagem histórica que, desse modo é removida e cancelada do corpo vivo da obra.<sup>445</sup>

Percebe-se, assim, que o problema se coloca de maneira complexa, de modo que a remoção ou conservação das adições nem sempre são de fácil resposta, pois os acréscimos também podem possuir qualidade formal, adequando-se harmonicamente à obra em questão, exigindo sua conservação. Nota-se, então, que a solução mais adequada deve sempre partir de um juízo de valor, embasado na historiografia e na estética:

É em suma, sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou de outra instância na conservação ou na remoção das adições.<sup>446</sup>

Este pensamento encontra ressonância na Carta de Veneza, segundo a qual a remoção das adições se justifica apenas em casos de que o material eliminado é de pequeno interesse e o revelado é de grande relevância estética.<sup>447</sup>

Art. 11º - As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração, **a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor histórico, arqueológico ou estético**, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a

---

<sup>444</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 70-71.

<sup>445</sup> Idem, p. 84.

<sup>446</sup> Idem, p. 85.

<sup>447</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 11º.

decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto.<sup>448</sup> [grifo nosso]

Na Itália, a corrente de pensamento chamada “pura conservação” ou “conservação integral” privilegia a instância histórica, e não admite a subtração de qualquer acréscimo, seja qual for a sua natureza, assim como não admite o preenchimento das lacunas visando a reintegração da imagem. Segundo esta vertente os monumentos devem ser escrupulosamente conservados da forma que chegaram aos nossos dias. Os eventuais acréscimos deverão se comportar como adições à obra operando por dissonância e não buscando a reintegração da imagem. De posição oposta, a vertente conhecida como “manutenção-repristinação” ou “hipermanutenção”, trabalha através de manutenções ou integrações seguindo a forma e técnicas do passado.<sup>449</sup>

Entende-se que a decisão em se manter ou não os acréscimos e refazimentos deve ser, mais uma vez e como sempre na restauração, ponderada caso a caso, com base na história e na estética, não permitindo generalizações. A pesquisa da obra em questão, devidamente embasada na historiografia da arte, trará suporte capaz de balizar estas posturas, salientando a importância da pesquisa e do conhecimento do bem a ser restaurado. Contudo, deve-se sempre ter em vista o rigoroso cumprimento dos princípios gerais da restauração, bem como cada adição ou fase do edifício deve ser bem documentada.

---

<sup>448</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 11º.

<sup>449</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 12, jan/ dez 2004. p. 318.

## *Diretrizes para a Restauração das Salas de Cinema*

A fim de se estudar a validade de aplicação dos princípios de restauração anteriormente explicitados e para discorrer sobre os desdobramentos práticos que estes permitem, foram eleitos cinco casos de estudo, a saber: Cine Metro, projetado pelo arquiteto norte-americano Robert Prentice em 1938; Cine Ufa-Palácio, Cine Piratininga e Cine Ipiranga, projetados pelo arquiteto Rino Levi entre 1936 e 1943; e o Cine Marrocos, projetado pelo arquiteto João Bernardes Ribeiro e pelo engenheiro Nelson Schuracchio e com decoração de Jacques Monet, inaugurado em 1951.

Para cada uma destas salas foi realizada uma pesquisa aprofundada sobre a história de cada respectivo edifício - anteriormente apresentada - que, a partir do estudo de sua configuração inicial, das transformações sofridas no decorrer dos anos e, finalmente, de seu atual estado de conservação, fundamentam os critérios de restauração a serem adotados.

A escolha de cada uma destas salas se deu em função de seu valor histórico, já que os cinco espaços foram bastante emblemáticos no cotidiano paulistano, e por seu valor artístico, pois são exemplares relevantes de diferentes momentos da arquitetura de cinema. Por fim, cada uma destas salas encontra-se em estado de conservação bastante distinto, decorrentes de suas diferentes trajetórias, permitindo a discussão mais aprofundada de determinados princípios de restauro que se tornam mais prementes para cada caso.

### *Cine Metro: A Preservação do Espaço Ambiente*

O Cine Metro foi uma dos mais importantes cinemas art déco de São Paulo. Empreendimento da Goldwyn Mayer do Brasil e construído em 1938, tinha seu projeto vinculado a um padrão de conforto ambiental seguindo as normas da empresa, aplicadas à todos os cinemas da rede. Uma primeira aproximação a outras salas da MGM inauguradas na mesma época, permite especular acerca da adoção da linguagem art déco pela empresa, criando uma associação rápida da Metro com suas salas; isso pode ser ainda observado na presença constante desta linguagem na

construção dos cenários dos filmes – lembre-se que as salas da Metro exibiam exclusivamente sua produção – criando um vínculo imaginário visual entre o sonho – apresentado na tela – e a realidade – a paisagem urbana moderna.

Para São Paulo, o Cine Metro representou a equiparação da cidade aos grandes centros urbanos do mundo, inclusive ao Rio de Janeiro, então capital nacional. A sala, primeira na cidade a estar vinculada a uma rede internacional, trazia assim, uma série de novidades arquitetônicas, elevando sobremaneira a qualidade das construções dos cinemas paulistanos, já que o mercado exibidor era bastante competitivo e os espaços eram responsáveis por boa parte do sucesso ou do fracasso de uma sala. Embora o art déco já fosse empregado em alguns outros cinemas, no Metro ele tem um de seus mais importantes exemplares, ajudando a consolidar na cidade a associação desta linguagem com a modernidade.

Estes aspectos revelam a importância em se preservar as antigas instalações do Cine Metro, seja por seu caráter artístico, seja por sua relevância histórica. Na década de 1990 a sala foi tombada pelo Compresp, dentro das iniciativas de preservação da área central da cidade, processo que reconhece a relevância de alguns exemplares arquitetônicos.

Assim, dado o reconhecimento também oficial do Cine Metro como bem cultural, recomenda-se que seja mantido seu uso original, com a restauração das características estéticas ainda remanescentes, com a inserção de novos elementos, onde necessário, de modo a facilitar a fruição da obra original, além da manutenção de seu espaço envoltório urbano.

Atualmente o espaço abriga uma igreja evangélica, que tenta manter os remanescentes do edifício original, como ressaltou um dos pastores da igreja<sup>450</sup>. Ao ser adquirido, em princípios da década de 1990, o espaço original já se encontrava bastante modificado, por conta das reformas anteriores e pela falta de manutenção adequada. Nesta ocasião, foram realizadas novas reformas no edifício, visando sua adequação programática.

---

<sup>450</sup> Informação dada pelo Pastor David, durante a visita em agosto de 2005. Agradecemos ao pastor a gentileza em nos deixar visitar e fotografar o local.

O novo uso se adaptou de maneira harmônica às instalações do cinema, pois as duas funções possuem um arranjo espacial bastante semelhante. Em termos práticos, o cinema proporciona uma qualidade espacial pouco comum aos templos evangélicos, proporcionando segurança e conforto aos fiéis. A semelhança entre os dois programas permitiria uma boa adaptação dos espaços de um cinema para funcionarem como igrejas, desde que fossem respeitadas as características espaciais originais da obra. Todavia, esta seria uma vantagem apenas para a comunidade religiosa, pois um bem cultural de reconhecida relevância para a memória coletiva da cidade deveria também ter sua função cultural salvaguardada.

A privilegiada localização do Metro, dentro dos perímetros dos atuais planos de revitalização urbana propostos pela municipalidade, como a Operação Urbana Nova Luz e Rótula Central, sua proximidade com outros pontos de lazer, além de seu fácil acesso ao transporte público, apontam o potencial ainda presente de utilização do Metro como um cinema. Um outro fator importante é a oferta de lugares, que nesta sala não é tão grande se comparada a outros cinemas do período, tornando seu uso mais viável. O aproveitamento destes espaços como salas de projeção atual também são possíveis do ponto de vista técnico, como demonstrado em pesquisa anterior.<sup>451</sup> Assim, com base nestes argumentos e na análise espacial apresentada deste cinema, recomenda-se o retorno à sua função inicial, com a restauração dos remanescentes de época e adaptação das instalações às novas tecnologias de projeção, desde que estas não interfiram na concepção espacial da sala e tampouco nos seus aspectos plásticos, sempre respeitando os princípios da restauração recomendados na Carta de Veneza e em conformidade com as mais recentes discussões acerca da preservação dos bens culturais.

Em linhas gerais, o entorno imediato foi mantido sem maiores alterações volumétricas. A volumetria original do edifício está bem conservada, não tendo sofrido acréscimos ou supressões ao longo dos anos, que interferissem na sua configuração inicial ou alterassem sua relação urbana. O edifício residencial

---

<sup>451</sup> OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001). op. cit.

localizado na esquina da Avenida São João com a Rua dos Timbiras,<sup>452</sup> construção que se relaciona diretamente com o volume do cinema, também mantém sua conformação original, a julgar pelo desenho da fachada, original. Este vizinho foi, conforme o croqui de implantação pertencente ao processo de aprovação<sup>453</sup>, construído anteriormente ao cinema, pois já é indicado neste desenho. Assim, os dois edifícios possuem uma relação visual bastante íntima, inclusive mantendo a mesma linguagem art déco, e criando um desenho harmônico na paisagem da Avenida São João.<sup>454</sup> O lote à direita do cinema, pela observação de fotos de época, era ocupado por construções de pequeno porte, situação que ainda permanece. O terreno localizado no fundo da quadra, com frente para a Rua Joaquim Gustavo, foi ocupado por alto edifício, mas graças ao distanciamento causado pela sala de projeção implantada internamente à quadra, não interfere diretamente na apreensão do edifício do cinema. Da mesma forma, as quadras vizinhas, sobretudo às voltadas à Avenida Ipiranga, mantêm ainda seu gabarito original, e muitas das fachadas dos prédios vizinhos seguem o desenho art déco, e ainda estão bem preservadas.



Fig. 174 e 175 - Entorno urbano do Cine Metro  
Fonte: Licia de Oliveira (2006)

Com base na leitura do entorno urbano do Cine Metro, percebe-se a importância da preservação do espaço envoltório das obras arquitetônicas, conforme

---

<sup>452</sup> Este edifício possui seis andares e desenho filiado ao art déco.

<sup>453</sup> Conforme projeto aprovado junto a PMSP - Processo N° 1985-0.10.645-0

<sup>454</sup> Lembre-se que os planos de urbanização das décadas de 1930 e 1940 pretendiam criar na Avenida São João uma importante artéria; alguns desenhos do Plano de Prestes Maia criavam cenários art déco, com linhas geométricas e tendendo à verticalização.

previsto pela legislação de tombamento,<sup>455</sup> como meio de garantir a fruição da obra. Tal procedimento é recomendado pela Carta de Veneza:

Art. 6º - **A conservação de um monumento implica a preservação de um esquema em sua escala.** Enquanto subsistir, o esquema tradicional será conservado, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que poderiam alterar as relações de volumes e cores serão proibidas.

Art. 7º - **O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio que se situa.** Por isso, o deslocamento de todo o monumento ou parte dele não pode ser tolerado, exceto quando a salvaguarda do monumento o exigir ou quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional. [grifo nosso]

Entendendo a obra arquitetônica como parte da construção da cidade, o entorno urbano é fundamental para a preservação do bem cultural, muitas vezes interferindo diretamente na leitura do mesmo.

Este princípio encontra raízes no pensamento de Cesare Brandi, em procedimento classificado por este autor como restauração preventiva, e segundo o qual, a restauração dos bens culturais não deve se restringir apenas às intervenções na matéria da obra de arte, mas também deve passar por uma série de medidas que visem garantir a integridade do bem e sua fruição, e são igualmente pertencentes ao campo da restauração:

Por conseguinte, como a restauração preventiva não consiste apenas das intervenções práticas operadas sobre a própria matéria da obra de arte, desse modo não será tampouco limitada àquelas intervenções e, qualquer providência voltada a assegurar o futuro a conservação da obra de arte como imagem e como matéria, a que está vinculada a imagem, é igualmente uma providência que entra no conceito da restauração.<sup>456</sup>

Estas medidas preventivas a que se refere Brandi passam pela tutela, pela remoção de perigos, e asseguram as condições necessárias para a preservação do bem, entre as quais a preservação do seu entorno:

---

<sup>455</sup> O Condephaat recomenda a preservação de uma área envoltória de 30 metros do bem tombado. O Conpresp analisa a área envoltória caso a caso.

<sup>456</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 101.

Como se poderia resolver a restauração preventiva? Em uma disposição legislativa que não se limitasse à proibição de alterar a intangibilidade das zonas adjacentes.<sup>457</sup>

De acordo com as idéias acima apresentadas, e a partir da leitura da relação do Cine Metro com seu entorno urbano imediato, considera-se pertinente a preservação do edifício de sete andares contíguo ao cinema, uma vez que este volume favorece na configuração do cenário urbano do período, remetendo à idéia de escalonamento e de verticalidade, típicas do art déco, e na manutenção do gabarito da área, pois influencia diretamente na leitura e valorização do cinema em questão, e possui significativo valor quanto ao projeto urbanístico proposto naqueles anos. Ademais, o Cine Metro seria mais valorizado com a preservação dos edifícios das quadras vizinhas, pois esta importante área ainda mantém um desenho típico das décadas de 1930 e 1940, inclusive com a presença de interessantes exemplares.

A fachada principal do cinema, voltada para a Avenida São João, perdeu a maior parte dos elementos do projeto original. Nos registros fotográficos dos anos 1980, estes ornamentos já não estavam presentes, não se sabendo ao certo quando e por que foram retirados. Os caixilhos de época foram substituídos por outros de qualidade estética inferior, alterando o ritmo e a harmonia da fachada. Também foram retirados os frisos e ornamentos, que contribuíam sobremaneira para a composição da fachada, já que o volume da construção era bastante sóbrio, e a ornamentação era um complemento essencial que conferia caráter ao edifício. Desta forma acredita-se na pertinência em se restaurar os remascentes, mantendo a volumetria e o ritmo dos vãos, uma vez que esta é a imagem consolidada do edifício, propondo-se um novo desenho dos caixilhos e da marquise, pois os atualmente existentes possuem qualidade estética pouco compatível com o restante do conjunto do edifício, contribuindo negativamente para sua apreciação. Estes novos elementos devem contar com uma linguagem contemporânea, de fácil diferenciação do edifício original, marcando o restauro como um ato crítico do presente. A fachada lateral, voltada à Rua dos Timbiras, ainda guarda suas características iniciais, sendo, portanto, apenas necessários trabalhos de conservação das superfícies parietais.

---

<sup>457</sup> BRANDI, Cesare, op. cit. p.106. Nesta citação Brandi se refere a mudança na apreensão da leitura da fachada de Sant' Andrea della Valle, após a abertura da via e do largo.

Quanto ao revestimento externo do conjunto, faz-se necessário uma prospecção do tipo de argamassa empregada e, apenas a partir destes dados, pode-se especificar os novos materiais e técnicas a serem empregados. No processo de aprovação de construção do cinema foi especificado um revestimento imitando granito (tipo massa raspada), a base de pó de pedra, cimento branco e Sika;<sup>458</sup> no entanto, esta informação não exclui a necessidade da prospecção, pois este material pode não ter sido empregado, além de ser necessário entender as características químicas e físicas deste revestimento, determinando também o traço da massa, a fim de se conhecer sua compatibilidade com os materiais atuais. Caso tenha sido empregada a referida massa raspada, embora esta possua longa durabilidade, é provável que, graças às pinturas posteriores, tenha sido atacada pelos componentes das tintas mais atuais, prejudiciais ao material original.<sup>459</sup>



Fig. 176 e 177 - Detalhes da fachada lateral do antigo Cine Metro. O acabamento original foi coberto por outras pinturas.

Fonte: Licia de Oliveira (2006)

Acredita-se que, uma vez que se pretende preservar as características do edifício art déco, deve-se privilegiar o acabamento original em massa raspada, elemento marcante do art déco e, portanto, do período em que foi construído, inclusive sendo sua inserção naquele contexto urbano muito mais harmônica, já que as construções vizinhas mantêm este tipo de acabamento; ademais, as pinturas posteriores causam a degradação das massa original. Esta solução está embasada na teoria brandiana, segunda a qual, para o caso de divergência entre a instância

<sup>458</sup> Conforme memorial descritivo. Processo N° 1985-0.010.645-0.

<sup>459</sup> KÜHL, Beatriz Mugyar.(2004), op. cit., p. 326.

histórica e a instância estética, deve-se privilegiar àquela de maior peso, sendo sempre um juízo de valor.<sup>460</sup> Da mesma forma, segundo os princípios da Carta de Veneza, deve-se remover as adições desde que se tenha certeza de encontrar o estrato anterior de maior valor.<sup>461</sup>

Caso a prospecção revele que o edifício era originalmente rebocado e pintado, ou na impossibilidade de restauro da massa raspada original, dever-se-á realizar um estudo cromático do edifício, pois a prospecção pode mostrar a “cor original” como alterada pelo tempo, e sua simples identificação não justifica sua adoção atual sob o argumento da originalidade ou autenticidade. As tintas produzidas na década de 1930 eram diferentes das atualmente fabricadas, o que interfere significativamente na fixação da cor; da mesma forma, as condições climáticas a que o edifício esteve submetido ao longo dos anos e as atuais, são bastante diversas. Assim, provavelmente uma superfície pintada naqueles anos em certa tonalidade, desbotaria muito mais rapidamente que com as pinturas atuais, ou mesmo, a tonalidade das cores seriam muito diferentes e ao repintar o edifício em sua cor suposta original poderíamos conduzi-lo a uma imagem que não necessariamente foi a consolidada, ou tampouco existiu, num claro retorno à postura de Viollet-le-duc, “*um estado completo que jamais pode ter existido*”.<sup>462</sup> Sugere-se, portanto, que seja feita uma proposta cromática crítica, levando em conta a relação do cinema com os edifícios vizinhos, com sua composição original e a atual, tendo sempre em vista a valorização das características arquitetônicas da obra. Tal procedimento encontra respaldo no restauro crítico, conforme apresentado por Beatriz Kühl:

Mas cabe chamar atenção para um problema fundamental: fazer uma nova proposta de cores para um edifício implica saber ler a obra como imagem figurada, analisar profundamente as suas características tectônicas, e para isso é necessário um sólido conhecimento da história da arquitetura. [...] Também para conjuntos arquitetônicos ou centros históricos, o tema das superfícies deve ser encarado, de modo completo, como um ato histórico-crítico. [...] em conjuntos urbanos as edificações podem não ter convivido nunca, na mesma época, com suas cores originais, pelo fato de terem sido

---

<sup>460</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 85

<sup>461</sup> CARTA DE VENEZA, Art. 11º.

<sup>462</sup> Eugène Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 29.

construídas em momentos diferentes e, quando da conclusão dos edifícios posteriores, os mais antigos, com muita probabilidade, não mais apresentavam sua coloração de origem –, [...] O ideal seria trabalhar por meio de planos de cor entendendo-se com isso, segundo sugestão de Bonelli, limitar a intervenção ao mínimo e mudar o mínimo possível a imagem que se consolidou com o tempo. Importante é ainda lembrar, retomando o problema das cores originais, que tanto para as obras isoladas quanto para conjuntos arquitetônicos, a configuração da área envoltória pode ter se alterado de tal modo que a utilização dessas cores seja prejudicial para a apreciação das obras ou conjuntos.<sup>463</sup>

Os espaços internos passaram por significativas reformas, perdendo as características iniciais, de filiação art déco, substituídas na década de 1970 por uma outra linguagem mais em voga naqueles anos, e posteriormente também retirada. Atualmente os espaços possuem uma terceira conformação, bastante inferior às propostas anteriores e ao edifício.

Como as paredes destes ambientes estão cobertas por um laminado faz-se necessário, em primeiro lugar, a pesquisa da existência ou não das decorações anteriores, ou seja, deve-se identificar se os ornamentos foram retirados ou simplesmente cobertos pelo novo acabamento. Na eventualidade de ainda existirem remanescentes suficientes que permitam recriar a ambientação art déco, recomenda-se a retirada da camada atual – de qualidade espacial inferior e menos significativa do ponto de vista estético e histórico – e a conservação da decoração original, restaurando-a de forma a promover a reintegração da imagem. Caso possam ser notadas as duas camadas – a decoração de 1938 e a da década de 1970 – deve-se optar apenas por uma delas, já que possuem linguagens bastante distintas, e deve levar em conta o edifício como um todo, optando-se por manter a mais significativa delas, conforme recomendado pela Carta de Veneza em seu art. 11º.

Sabendo-se que a imagem mais representativa e mais simbolicamente lembrada do Cine Metro é a sua linguagem art déco e, tendo em vista a pequena relevância artística dos acréscimos posteriores, já representantes de uma fase quase decadente da sala, esta deveria ser a etapa privilegiada na intervenção de restauro, caso os estudos confirmem a sua existência e estado de conservação.

---

<sup>463</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit., (2004) p. 325 e 327.

Caso fossem encontrados apenas os remanescentes da reforma da década de 1970 ou mesmo se não fossem encontrados nenhum dos traços anteriores, uma vez que os valores artísticos mais significativos estariam perdidos, poder-se-ia propor uma nova ambientação, em linguagem atual e que valorizasse os remanescentes.



Fig. 178, 179 e 180 - Os novos acabamentos empregados não valorizam os remanescentes da ornamentação art déco. A porta da sala de projeção e os guarda-corpos possuem nova cor e os forros das salas de espera receberam novas luminárias. As paredes foram revestidas por um laminado.  
Fonte: Licia de Oliveira (2006)

Este mesmo conceito deve ser aplicado para a restauração da sala de projeção. Originalmente composta por platéia e balcão, durante a referida reforma dos anos 1970, foi dividida em duas salas menores, respectivamente em cada pavimento. Na última reforma, realizada nos anos 1990 para abrigar a igreja, a parede divisória entre as duas salas foi retirada, unificando novamente os espaços. Entende-se que, embora a tendência do mercado exibidor atual seja salas menores, e em maior número, diversificando a programação, deva-se manter a conformação atual, pois seccionar o espaço em várias salas menores, ou voltar à condição anterior por questões econômicas, seria uma arbitrariedade em relação aos valores que se deseja preservar, pois não se estaria preservando uma das principais características arquitetônicas desta obra, a de uma única sala de projeção, com característica e conformação espacial única.

Como anteriormente explicado, o uso não deve ser o único e preponderante fator no projeto de restauração, justamente pela perenidade de sua existência, embora aparentemente possa facilitar a sua preservação a curto prazo; ontem as salas possuíam grandes lotações, hoje elas são pequenas e numerosas, mas, como elas

serão amanhã? Adequar um bem cultural a uma condição que pode ser transitória pode significar a sua perda completa. Desta forma, recomenda-se, para este cinema, a manutenção de uma sala única, seguindo a disposição original dos lugares, ainda presente, e o mobiliário<sup>464</sup>, com a inserção dos elementos faltantes, como tela e equipamentos de som e projeção atuais, desde que sejam plenamente compatíveis com o ambiente restaurado, o que, de acordo com os estudos anteriormente realizados, mostrou-se plenamente possível.<sup>465</sup>

### *O Cine Art Palácio: o Problema da Remoção das Adições e a Inserção de Novos Elementos*

O Cine Art Palácio foi a primeira sala projetada em São Paulo seguindo os preceitos da Arquitetura Moderna, possuindo importância histórica e artística não só local, mas também para o panorama da arquitetura moderna Internacional, pelo seu caráter inovador, qualidade técnica e artística, já reconhecidos no momento de sua inauguração, projeto este, publicado em importantes periódicos de arquitetura do período, no Brasil e no exterior.

No panorama nacional, se os cinemas cariocas sempre desfrutaram de arquitetura mais elaborada do ponto de vista formal aproximando-se dos grandes cinemas do exterior e, fazendo com que as salas paulistas parecessem quase provincianas, finalmente, com as salas modernas projetadas por Rino Levi, a arquitetura dos cinemas paulistanos não só se sobressai em âmbito nacional, mas também internacional, colocando-se como uma importante sala filiada à arquitetura moderna. Na década de 1930, os cálculos de acústica, como os empregados por Rino Levi neste projeto, eram novidade até mesmo nos Estados Unidos, onde a tecnologia aplicada para estes espaços sempre foi mais presente. Ademais, a expressividade

---

<sup>464</sup> As normas de projeto de salas de espetáculo, o tipo de cadeira empregada, a disposição das fileiras e inclinação do piso são fatores complementares no projeto; portanto, para o bom desempenho e manutenção das características originais da sala, deve-se manter o mesmo mobiliário, por mais que pareçam desconfortáveis aos moldes atuais. Ademais, o mobiliário da sala também possui uma artisticidade e historicidade próprios, caracterizando-os como elementos a serem preservados.

<sup>465</sup> Para maiores informações quanto à adaptação dos espaços dos cinemas às novas tecnologias, ver: OLIVEIRA, Lícia M. A. (2001), op. cit., e GUIMARÃES, Adriana C., op. cit.

plástica desta sala, fundamentada nos princípios da Arquitetura Moderna, era notável e pouco presente nos projetos de cinemas.

Atualmente, conforme apresentado, a sala encontra-se em precário estado de conservação, tendo sido dividida em duas salas menores e, embora mantendo seu uso original, tem sua programação voltada para a exibição de filmes pornográficos.

A preservação do Cine Art Palácio passa, inevitavelmente, pela manutenção do uso original, já que, dentro do paradigma moderno “a forma segue a função”, e principal partido do projeto da sala, sua arquitetura foi inteiramente concebida para abrigar tal uso, sendo todos os elementos desenhados em função dele, dificultando outros programas. Ademais, do ponto de vista da restauração, os novos usos não podem ser considerados como determinantes do projeto de restauro, como já assinalado, embora sejam fundamentais para a continuidade dos edifícios.

O estudo do atual estado de conservação deste edifício permite notar que muitas das características originais do projeto, e que demonstravam a concepção arquitetônica forma e função, foram perdidas, dificultando sua leitura. São poucos os remanescentes da forma plástica resultante dos estudos acústicos desenvolvidos pelo arquiteto e aplicada nos desenhos de vários elementos e a maior parte deles foi retirada ou modificada, como os detalhes de iluminação da fachada, promovendo uma perda irreparável e prejudicando a composição original da obra. Contudo, o partido arquitetônico ainda pode ser notado, principalmente quanto ao desenho da sala, resultante da parábola acústica, pois as reformas posteriores não alteraram a sua configuração espacial.

Uma vez que a restauração desta sala pretende tornar novamente possível a compreensão da obra arquitetônica e dos valores de que é portadora, propõe-se a manutenção do uso do espaço como cinema, com a supressão da adição que divide a sala de projeção, a restauração dos remanescentes e a inserção de novos elementos, onde estritamente necessário, que facilitem a fruição da obra e valorizem os remanescentes plásticos originais.

Com base na análise dos critérios para preservação ou remoção das adições, como presentes na teoria brandiana e na Carta de Veneza (Art. 11º), recomenda-se a retirada da divisão das salas com a devida documentação e indicação da existência

deste acréscimo, justificada pela pouca qualidade técnica, funcional e plástica. É fato mais inerente à crônica de que à verdadeira história do edifício e desvirtua o projeto original, pois altera negativamente a arquitetura inicialmente proposta. Uma vez que o cinema foi inicialmente concebido para funcionar como uma única sala de projeção, segundo cálculos acústicos somente válidos para um espaço naquelas dimensões, proporções, disposição de lugares e materiais, a divisão deste espaço em dois outros menores desvirtua a proposta original, de excepcional valor e que justamente se pretende preservar. Ademais, as adequações acústicas necessárias para viabilizar o bom funcionamento das duas salas acabariam por modificar totalmente o caráter da obra. A remoção deste acréscimo deve ser documentada, se possível, no próprio edifício, de modo a fazer desta intervenção um fato histórico. Assim, recorre-se mais uma vez ao pensamento de Brandi para fundamentar a remoção da divisão das salas:

E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em segunda instância no fato histórico que a individua, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, esta adição deve ser removida e se deverá ter o cuidado apenas, se possível, com a conservação à parte, com a documentação e com a recordação da passagem histórica que, desse modo é removida e cancelada do corpo vivo da obra.<sup>466</sup>

Quanto à configuração da imagem do cinema, embora seja farta a iconografia da forma original do edifício, e mesmo apesar de sua pouca idade – apenas 70 anos –, fica vedada a reconstituição da imagem inicial do edifício, através da reconstrução formal dos elementos faltantes (repristinção), mesmo sendo eles de fundamental importância para a compreensão da obra.

A existência de rica documentação iconográfica, inclusive dos projetos executivos da obra, não justifica a possibilidade de sua reconstrução, pois esta seria uma falsificação do documento. Ademais, como já explicitado, estão excluídos os procedimentos de reconstrução por analogia, seja ela embasada ou não em documentos seguros. A repristinção desta obra culminaria ainda na correção dos problemas estruturais e das técnicas construtivas originalmente empregadas, que, naqueles anos, eram bastante incipientes, portanto passíveis de graves problemas, os

---

<sup>466</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 84.

quais, muito provavelmente provocaram a perda ou a modificação de alguns elementos. A construção de uma nova fachada seguindo as técnicas atuais de concreto armado desprezaria este importante caráter das primeiras obras modernas, de experimentação técnica.

A repriminção deste edifício visando restabelecer a imagem da obra recém inaugurada através da reconstrução dos elementos perdidos conduziria, apagaría as marcas do tempo e a história da obra, posto que a forma inicial foi perdida para sempre, contrapondo-se aos preceitos da Carta de Veneza que esclarece:

Art. 9º - A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e fundamenta-se **no respeito pelo material original e aos documentos autênticos**. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjeturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar as marcas do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.<sup>467</sup> [grifo nosso]

Sabendo-se que a fachada original foi totalmente desconfigurada, perdendo quase todas as suas características estéticas originais, de acordo com a Carta de Veneza está excluída a reconstrução dos elementos da fachada seguindo a forma original, já que não guardam mais remanescentes suficientes para a sua integração. Este documento é claro ao considerar que o objetivo da restauração não é restabelecer a sua unidade de estilo, mas salvaguardar seus valores históricos e artísticos para as gerações futuras.<sup>468</sup>

Por outro lado, dada a escala e o peso dos elementos perdidos para a composição da fachada do cinema, esta intervenção não pode ser tratada como a simples conservação do que lá se encontra, necessitando de intervenção maior, de reintegração da imagem através do desenvolvimento da unidade potencial, como assinalado por Cesare Brandi:

Com tal postura, devemos limitarmo-nos a favorecer a fruição daquilo que resta e se apresenta a nós da obra de arte, sem integrações analógicas, de

---

<sup>467</sup> CARTA DE VENEZA, art. 9º.

<sup>468</sup> Idem, art. 11º.

modo que não possam surgir dúvidas sobre a autenticidade de uma parte qualquer da própria obra de arte. Nesse ponto, e só nesse ponto, é que se pode examinar a questão de que se aquilo que resta de uma obra de arte é na realidade mais do que aquilo que materialmente permanece, ou seja, se a unidade de imagem da obra de arte não permite a reconstituição de certas passagens perdidas, exatamente como reconstituição daquela unidade potencial que a obra de arte possui como *inteiro* e não como *total*. (...) Dado que o juízo só pode ser individual, a integração proposta deverá, então, contentar-se com limites e modalidades tais de modo a ser reconhecível à primeira vista, sem documentações especiais, mas precisamente como uma *proposta* que se sujeita ao juízo crítico de outros.<sup>469</sup>

Uma vez que os elementos integralmente perdidos – forma dos pilares, marquise, detalhes de iluminação e materiais de acabamento – entendidos como de fundamental importância para a leitura e compreensão da composição da fachada, e conseqüentemente de toda a arquitetura do conjunto, recomenda-se o novo desenho dos elementos faltantes, em linguagem contemporânea, respeitando a harmonia e o ritmo da composição original, desenvolvendo o projeto a partir das sugestões sugeridas pelos elementos existentes, integrando-se ao edifício e promovendo valorização da composição original remanescente. Convém ressaltar que todo e qualquer novo elemento deve se integrar ao bem cultural de modo a valorizá-lo e facilitar sua fruição, devendo estar atento aos princípios de distingüibilidade, reversibilidade e mínima intervenção, como previsto na Carta de Veneza:

Art. 12º - Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento e a história.<sup>470</sup>

### ***Cine Piratininga: um cinema em ruína***

O Bairro do Brás foi o segundo maior circuito cinematográfico de São Paulo até a década de 1960, quando a dinâmica do mercado exibidor paulistano começou a se modificar e os circuitos começaram a migrar para os bairros mais nobres. O Brás

---

<sup>469</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 126-127.

<sup>470</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 12º.

possuía, naqueles anos, a maior platéia da cidade, e conseqüentemente, uma das maiores do país. Atualmente o perfil urbano do Brás é bastante diferente daquele dos anos 1940, e de centro fabril e residencial operário, de população, sobretudo, imigrante, hoje o bairro comporta um dos maiores centros de comércio têxtil do país, abrigando ainda populações de várias origens e etnias, muitas vezes clandestinas ou marginalizadas.

Das várias salas de cinema do bairro, poucas ainda existem. O Cine Universo foi fechado e destruído; o Cine Roxy, importante exemplar art déco e uma das mais antigas e importantes salas da região, foi recentemente demolido e em seu lugar foi construída uma igreja evangélica; o Cine Oberdan ainda mantém seu invólucro exterior, mas seu espaço interno foi totalmente modificado, passando abrigar uma loja de enxovais; o Cine Babylonia, apesar de ser tombado pelo Condephaat, sequer pode ser identificado na paisagem urbana, dado o grau de degrado geral das construções e por conta do excesso de propaganda existente na região. O Cine Piratininga é um dos poucos, senão o único cinema que ainda pode ser facilmente notado no Bairro, guardando muitas das suas características originais, embora se encontre em estado de ruína.

O Cine Piratininga, ao lado do Cine Universo, também projetado por Rino Levi, possuía a maior oferta de lugares na cidade, e contava com um partido arquitetônico bastante diferenciado dos demais cinemas paulistanos. Possuía, como principal condicionante o custo na construção e na manutenção predial, tendo em vista a maior oferta de lugares ao menor custo possível. Deste princípio resultou um projeto racional e funcionalista, de linhas simples, pouca ornamentação e materiais mais econômicos.

Do conjunto original de uso misto, mantém-se em funcionamento a área comercial e o edifício residencial, com poucas modificações, contudo carecem de uma manutenção urgente. O cinema está em estado de conservação bastante precário, tendo perdido toda a cobertura da sala de projeção, e atualmente funciona como estacionamento.

A antiga sala de projeção, mesmo em estado de ruína guarda um espaço de especial qualidade e plasticidade, de marcante potencial paisagístico. O estreito

percurso que se faz da rua, através do antigo hall de entrada, com pé-direito elevado se contrasta com o generoso espaço que se abre para a antiga sala de projeção, hoje um grande pátio aberto, ressaltando suas qualidades. As paredes que circunscrevem o local, já sem revestimento e com sua estrutura aparente, remetem a imagem que o Brás teve nas primeiras décadas do século XX, em fase áurea da industrialização. O antigo balcão, delicadamente concebido com linhas curvas, a parábola acústica no entender do arquiteto, abraçam este ambiente, permitindo que o olhar percorra todo o espaço em direção ao ponto focal onde havia a tela e onde hoje é um vazio.



Fig. 181 - Cine Piratininga em ruína.  
Foto: Licia de Oliveira (2001)

A ruína é o caso limite a partir do qual Brandi analisa o problema do restauro, segundo a instância histórica e instância estética; caracterizando uma obra que chegou a um estado tal de degradação que não mais pode ser reconduzida à unidade potencial. Brandi recomenda, para este caso extremo, a conservação do *status quo*, ou seja, a sua conservação como ruína.

Giovanni Urbani, discípulo de Brandi, anos mais tarde faria uma releitura deste problema, levando em consideração um fator que não se apresentava quando Brandi elaborou sua teoria. Trata-se, com efeito, do agravamento significativo das condições ambientais, que dificultariam, ou muitas vezes, impossibilitaria a conservação da ruína como tal, a não ser por um período curto, o que exigiria intervenções constantes e freqüentes, que poderiam ser lesivas ao bem. Deste modo, Urbani sugere que se possa considerar também a proteção da ruína, ou seja, criar

um “invólucro” que a proteja, tratando-se de um problema interessantíssimo de projeto.<sup>471</sup>

Uma outra opção, apontada pelo próprio Brandi, seria um “refazimento”, não aquele que quer abolir o tempo transcorrido, mas aquele que “*quer absorver e transvazar sem resíduos, a obra pré-existente apesar de não entrar no campo da restauração pode ser perfeitamente legítimo também do ponto de vista histórico*”.<sup>472</sup> Ou seja, trata-se de projeto contemporâneo para manter a obra viva e presente nos dias de hoje, como operação historicamente legítima e que preserva os remanescentes da obra original, mas não se caracteriza como restauro.<sup>473</sup>

Deste modo, perfilam-se três possíveis soluções, todas de pertinência relativa, como para qualquer opção no campo, como já apontava Riegl, a mais de um século. A eleição de alguma delas como preferencial, ou a determinação das três como igualmente válidas, deve provir de acurados estudos técnicos sobre a viabilidade de conservar os remanescentes expostos, associados também às análises na escala urbana que evidenciem a maior ou menor adequação em preservá-la como ruína, ruína protegida, ou obra transvazada. Na ausência destes estudos e pelo fato de se ter perseguido, através de proposta projetual a terceira solução no meu trabalho final de graduação, neste texto, será explorada a primeira via, algo pouco conjecturado para ruínas da Arquitetura Moderna.

Acredita-se na pertinência de se manter o Cine Piratininga no estado em que se encontra, em ruínas, desde que tomadas as devidas medidas de consolidação dos remanescentes, algo que deve ser confirmado por análises técnicas multidisciplinares, quer seja pelo fato de muito pouco ter permanecido da obra original, que seja por seu potencial paisagístico e pelo bairro possuir uma dinâmica intensa, com populações flutuantes variadas, já sem vínculos maiores com o local e com a sala de espetáculo.

A leitura dos remanescentes do Cine Piratininga remete ao pensamento de John Ruskin, principal defensor, ainda no século XIX, da preservação dos

---

<sup>471</sup> URBANI, Giovanni. Il Problema Del Rudere nella Teoria de Restauro di Cesare Brandi. In: URBANI, Giovanni. **Intorno del Restauro**. Milano: Skira, 2000, p.69-74. (texto original de 1984)

<sup>472</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 74.

<sup>473</sup> Sobre este assunto, ver CARBONARA, Giovanni. (2006), op. cit.

monumentos históricos como ruínas. Para este autor, para que um edifício seja contemplado em toda sua grandeza, é necessário que o tempo tenha agido sobre ele, pois a beleza não depende só da forma plástica, mas também do seu significado histórico. Assim, deve-se cuidar de um edifício quando tiver essa aparência e aceitar a ação do tempo sobre ele:

Agora, retornando ao nosso assunto principal, ocorre que, em arquitetura, a beleza acessória e acidental é muito freqüentemente incompatível com a preservação do caráter original, e o pitoresco é assim procurado na ruína, e supõe-se que consista na deterioração. Sendo que, mesmo buscado aí, trata-se apenas de sublimidade dos rasgos, ou fraturas, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza, e conferem a elas aquelas particularidades de cor e forma que são universalmente caras aos olhos dos homens. Na medida em que isto acarreta a extensão das verdadeiras características da arquitetura, trata-se do pitoresco, [...]. Mas na medida em que possa tornar-se compatível com o caráter inerente da arquitetura, o pitoresco ou a sublimidade exterior terá exatamente esta função, mais nobre nela do que em qualquer outro objeto: a de testemunhar a idade - aquilo que, como já foi dito, consiste na maior glória do edifício; e, portanto, os sinais exteriores desta glória, tendo poder e finalidade mais importantes que quaisquer outros pertencentes a sua mera beleza sensível, podem ser colocados em suas características mais puras e essenciais;<sup>474</sup>

Postura semelhante pode ser observada em Alois Riegl, em seu pensamento acerca do valor de antiguidade dos bens culturais:

o monumento é somente um substrato concreto inevitável para produzir em quem o contempla aquela impressão anímica que causa no homem moderno a idéia de ciclo natural de nascimento e morte, do surgimento do indivíduo e do seu desaparecimento paulatino e necessariamente natural.<sup>475</sup>

Cesare Brandi, em Teoria da Restauração, entende como ruína todo testemunho da história humana que possua o aspecto bastante diverso, às vezes até irreconhecível, do que possuía originalmente, e sua conservação como tal depende do seu reconhecimento histórico, mantendo pelo menos parte de seu potencial:

---

<sup>474</sup> RUSKIN, John. *The seven Lamps of Architecture*. New York, Dover, 1989. Tradução: Maria Lucia Bressan Pinheiro. Agradeço a gentileza da autora em ceder seus textos de trabalho.

<sup>475</sup> RIEGL, Alois, op. cit., p.31.

Por isso a restauração, quando voltada para a ruína, só pode ser a consolidação e conservação do status quo, ou a ruína não era ruína, mas uma obra que ainda continha uma vitalidade implícita para promover a reintegração da unidade potencial originária. O reconhecimento da qualificação de ruína se relaciona, então, com aquele primeiro grau de restauração que se pode individuar na restauração preventiva, ou seja, mera conservação, salvaguarda do status quo, e representa um reconhecimento que de forma implícita exclui a possibilidade de outra intervenção direta a não ser a vigilância conservativa e a consolidação da matéria, de modo que na qualificação de ruína já se exprime o juízo de equiparação entre a ruína da obra de arte e a ruína apenas histórica, logicamente parelhas.<sup>476</sup>

Por sua vez, a Carta de Veneza igualmente recomenda, quanto às ruínas, a conservação deste estado, com a devida consolidação dos remanescentes, excluindo qualquer trabalho de reconstrução:

Devem ser asseguradas as manutenções das ruínas e as medidas necessárias à conservação e proteção permanente dos elementos arquitetônicos e dos objetos descobertos. [...] Todo trabalho de reconstrução deverá, portanto, ser excluído a priori, admitindo-se apenas a anastilose, ou seja, a recomposição de partes existentes, mas desmembradas. Os elementos de integração deverão ser sempre reconhecíveis e reduzir-se ao mínimo necessário para assegurar as condições de conservação do monumento e restabelecer a continuidade de suas formas.<sup>477</sup>

Ao se admitir que o que resta do Cine Piratininga é uma ruína, a instância a ser privilegiada é a histórica, e muitos dos seus remanescentes artísticos são apreciáveis mesmo sem a complementação do edifício e, além disso, a imagem do cinema em ruína vem, paulatinamente, se consolidando na paisagem e na memória local.

Assim, acredita-se que a preservação do Cine Piratininga como ruína preservaria as principais características plásticas ainda existentes desta obra, como o contraste entre as escala dos ambientes, simplicidade e expressividade dos materiais e a memória da existência passada de um cinema naquele local e de sua trajetória, salvaguardando seu entendimento como importante local de lazer e sociabilidade das comunidades locais, devolvidos através de um espaço de lazer democrático.

---

<sup>476</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p.65-66.

<sup>477</sup> CARTA DE VEZENA. Art. 15°.

Recomenda-se, portanto, medidas de consolidação das ruínas, de modo a garantir a integridade das estruturas existentes, assegurando-lhes maior longevidade. As ruínas do antigo cinema poderiam abrigar novos e variados usos que valorizem e preservem as características do lugar. O espaço pode ser reaproveitado como área de lazer, funcionando como uma praça interna, abrigando até mesmo apresentações artísticas ao ar livre, como teatro, cinema, música e dança - vocações naturais do local - como também outras atividades lúdicas, além de simples espaço contemplativo.

### *Cine Ipiranga: a Importância da Manutenção Constante e da Conservação Programada*

O Cine Ipiranga, ao lado do Cine Art Palácio, pode ser considerado uma das mais importantes salas de cinema concebidas sob os preceitos da arquitetura moderna não só da cidade de São Paulo, mas também no panorama da arquitetura internacional. Com solução programática inédita e marcante arrojo estrutural, o projeto merece destaque na obra do arquiteto, um dos principais responsáveis pela modernização da arquitetura paulista, e na produção arquitetônica do período.

Inaugurado em 1943, o cinema manteve-se em funcionamento até março de 2005, quando foi fechado. Na década de 1970, a exemplo de tantas outras salas da região central, o Ipiranga passou por uma reforma que o dividiu em duas salas menores. Esta alteração, embora drástica, não interferiu na leitura dos demais espaços do cinema, a não ser na própria sala de projeção. De uma forma geral, seus espaços deste cinema estão bem preservados e ainda é possível identificar facilmente o partido original e a expressividade da obra, considerando que as principais degradações verificadas são decorrentes do desgaste dos materiais de acabamento e da ausência de manutenções criteriosas.

Assim, recomenda-se para o Cine Ipiranga a manutenção do uso original, com o retorno à disposição original de uma única sala; a restauração dos elementos originais, com a integração dos elementos faltantes, entendidos como lacunas; e, por fim, a prática da manutenção periódica como forma de garantir a preservação dos

espaços e assegurar os usos adequados.

A exemplo das demais salas projetadas por Rino Levi, o Cine Ipiranga também tem seus espaços projetados a partir da parábola acústica, concebida a partir dos cálculos desenvolvidos pelo arquiteto, sendo este o principal condicionante do projeto do cinema. Sabe-se que tais cálculos levam em consideração fatores como as dimensões e proporções da sala de projeção, da tela, materiais empregados, entre outros elementos, para garantir um bom desempenho do ambiente, decorrendo disso que para a preservação do partido arquitetônico original, deve-se retornar à sua disposição espacial inicial, com a remoção da divisão das duas salas, entendida como adição, uma vez que esta perturba e desqualifica o partido arquitetônico que se deseja preservar.

Conforme apresentando no parecer de diretrizes de restauro do Cine Art Palácio, a remoção desta adição é respaldada pela teoria brandiana, ora adotada como referencial teórico, que entende o problema das adições derivadas de um juízo de valor, atribuído ao caráter da obra a que se quer preservar, devidamente respaldada na história e na estética.<sup>478</sup> Em especial, no caso do Cine Ipiranga a solução adotada respalda-se na prevalência da instância estética, embora se reconheça o valor histórico dos acréscimos.

A adaptação do espaço em duas salas, mantendo o mínimo de qualidade esperada em uma sala de projeção, passaria por uma série de transformações que eliminariam a forma original da sala, ainda preservada, conformando-se como um equívoco projetual,<sup>479</sup> conforme explicado na Carta de Veneza:

Art. 5º - A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.<sup>480</sup>

Por outro lado, a simples divisão em dois espaços menores sem as adaptações acústicas necessárias, como atualmente se encontra, além de criar salas sem

---

<sup>478</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p.70-71; 84-85.

<sup>479</sup> Esta possibilidade seria excluída, uma vez que a restauração arquitetônica não deve ser guiada pelos aspectos funcionais da obra, como já apresentando no início deste capítulo.

<sup>480</sup> CARTA DE VENEZA. Art. 5º.

qualidade técnica, não preserva o partido original. A remoção da parede divisória deve ser documentada e, se possível, indicada na própria obra, como forma de garantir a documentação histórica do acréscimo.

De uma maneira geral, as características originais do Cine Ipiranga ainda estão presentes e em bom estado de conservação, embora careçam de cuidados e manutenção, permitindo ainda uma boa apreciação da obra. Assim, entende-se que as partes faltantes, dada a escala em relação ao espaço arquitetônico podem ser tratadas como integrações de lacunas, tendo-se em mente os princípios de distinguibilidade, reversibilidade e mínima intervenção, de modo a facilitar a leitura dos aspectos plásticos inicialmente propostos pelo arquiteto.



Fig. 182, 183 e 184 - O Cine Ipiranga ainda guarda a maior parte de suas características, no entanto, carece de cuidados e manutenção.

Fonte: Licia de Oliveira (2004)

O tratamento das lacunas se remete à questão da unidade potencial da obra de arte, como apresentada por Cesare Brandi, segundo a qual uma obra de arte é formada por uma unidade artística que, mesmo fragmentada, guarda em seus remanescentes um potencial artístico capaz de transmitir a sua mensagem artística. Assim, o preenchimento das partes faltantes, respeitando os limites impostos pelos princípios da restauração, é legítimo, garantindo a ligação dos elementos arquitetônicos e facilitando a fruição da obra:

deduzimos que a obra de arte, não constando de partes, ainda que fisicamente fracionada, deverá continuar a subsistir potencialmente como um todo em cada um de seus fragmentos e essa potencialidade será exigível

em uma posição conexas de forma direta aos traços formais remanescentes, em cada fragmento, da desagregação da matéria.<sup>481</sup>

Desta forma, acredita-se na possibilidade de integração das lacunas dos elementos que compõem o espaço proposto por Rino Levi, de modo a resgatar a expressividade da obra e tendo sempre em vista os princípios de distingüibilidade, reversibilidade e mínima intervenção. Nos elementos de pequenas dimensões, quando danificados, deve-se realizar procedimentos de manutenção ordinária. Estas atitudes podem ser adotadas nos forros, iluminação, serralheria, pisos, ornamentação das paredes, nos mobiliários e demais elementos que compõem a sala, ora com pequenas partes faltantes ou com manutenção precária, que não perderam sua forma nem a relação entre si, mas que, deteriorados ou faltantes, prejudicam a leitura do espaço. Os elementos originais em bom estado de conservação devem ser cuidadosamente estudados a fim de se verificar seu real estado físico, de modo a se remover perigos e assegurar as condições necessárias para sua salvaguarda.

Para os banheiros, já bastante descaracterizados, deve-se propor um novo projeto, pois atualmente não contam com boas instalações. Este projeto deve se inserir como uma intervenção do presente, tendo em vista o contexto do bem cultural, mantendo linguagem e técnicas atuais, compatíveis com toda a obra restante, do ponto de vista físico formal, colocando-se como um ato crítico, conforme previsto na Carta de Veneza.<sup>482</sup>

Por fim, mas não menos importante, recomenda-se a criação de um plano estratégico de manutenção programada, conforme recomendado pela Carta de Veneza: "*Art. 4º - A conservação dos monumentos exige, antes de tudo, manutenção permanente.*"<sup>483</sup> Estas medidas visam garantir a integridade material dos espaços, evitando o acúmulo de tarefas a serem realizadas e fazendo com que pequenos reparos, como serviços de manutenção de instalações elétricas e hidráulicas e como reparos em revestimentos, não se acumulem ou se agravem de modo que seja necessária uma intervenção maior, já caracterizada como restauração, e envolvendo, portanto, outros critérios que não apenas o aspecto físico.

---

<sup>481</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 46.

<sup>482</sup>CARTA DE VENEZA. Art. 12º

<sup>483</sup> Idem, art. 4º.

Considerando que um trabalho de restauro é sempre uma intervenção traumática para o bem cultural, entende-se a manutenção como meio eficiente para a preservá-lo e, como assinalado por Giovanni Carbonara, deve fundamentar as políticas de conservação dos bens culturais.<sup>484</sup> Este mesmo autor, reportando-se ao pensamento de Giuseppe Rocchi, considera dois tipos de manutenção, uma considerada ordinária, *“de pequenas intervenções cotidianas [...] trabalhos em que a mão de obra e o custo relativo, prevalecem absolutamente ao representado pelo material substituído”* e manutenção extraordinária, *“aquelas intervenções periódicas, como repintura de superfícies (em média a cada cinqüenta anos) e de obras em ferro (em média a cada dez anos), [...] etc.”*<sup>485</sup>

Assim, recomenda-se que, além de trabalhos de restauração dos remanescentes do Cine Ipiranga, a criação de um plano de conservação programada, englobando as manutenções ordinárias, isto é, rotineiras, advindas do próprio uso ou causas cotidianas, e as conservações advindas da ação do tempo na obra. Acredita-se que um bom plano de conservação é um eficiente meio de preservar, já que evita uma degradação maior do bem, diminuindo a necessidade de uma intervenção de restauro, sempre mais complexa.

Segundo o Art. 5º da Carta de Veneza, o uso é uma forma de conservação (e manutenção) dos espaços, colaborando na sua preservação. Neste sentido o estudo das transformações arquitetônicas nos cinemas paulistanos permite observar que a ausência de medidas de manutenção predial - muitos edifícios só passaram por reformas quando foram divididos - fez com que a própria degradação física da sala, aliada à falta de cuidados com a limpeza dos estabelecimentos, comprometesse seu uso, incentivando a evasão do público, independentemente de qualquer outro agente externo, levando ao declínio destas salas atestando a colocação da Carta. Conforme artigo publicado no Jornal da Tarde de 22 de março de 1980, a maior parte dos cinemas paulistanos naqueles anos não contava com manutenção predial adequada, diminuindo a aceitação destes espaços por parte do público.<sup>486</sup> Por outro lado, esta falta de manutenção constante e a conseqüente perda de função original provocaram,

---

<sup>484</sup> CARBONARA, Giovanni, (1997), op. cit., p. 382.

<sup>485</sup> Idem, p. 382-383.

<sup>486</sup> Em Cartaz: Sujeira, Desconforto, Falhas Técnicas. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 22 mar. 1980.

ao longo dos anos, a perda de uma série de elementos estéticos em várias salas da cidade, senão a destruição de muitas delas.

Assim, entende-se que para que de fato seja efetivada a preservação deste cinema, bem como das demais salas paulistanas, é fundamental que sejam tomadas medidas que assegurem a integridade física das instalações, garantindo a continuidade do bem cultural.

Por fim, os trabalhos de restauração do Cine Ipiranga não devem devolver ao edifício a imagem de um edifício recém construído, como se tem observado na maior parte dos trabalhos recentes de restauro. Esta sala possui mais de sessenta anos, e deve ter a imagem compatível com um edifício desta idade. Para tanto, na restauração de cada um dos elementos originais deve ser levada em conta as marcas do tempo, ou a pátina das superfícies. A restauração não deve presumir o tempo como reversível, mas antes aceitar a historicidade presente na obra.

### *Cine Marrocos: a Instância Histórica na Manutenção das Adições*

Entre os casos de estudo, o Cine Marrocos é a sala que se encontra em melhor estado de conservação. Fechado desde meados da década de 1990, o espaço hoje é sub-aproveitado. A salas de espera e hall de entrada abrigam, algumas vezes, eventos sociais e corporativos; já as salas de projeção não são mais utilizadas, possuindo estado precário de conservação.

De uma forma geral, toda a ornamentação original do cinema ainda está presente, exceção, mais uma vez, à sala de projeção, que teve sua decoração alterada em função dos acertos acústicos decorrentes da sua divisão. Ao contrário de outras salas, como o Metro, que tiveram seus interiores atualizados no momento da reforma e divisão do cinema em salas menores, a ornamentação do Marrocos possui dramaticidade que foi mantida mesmo após a reforma, e ainda hoje, é a maior responsável pela utilização do espaço. Dado o elevado padrão de eventos ali realizados coloca o lugar entre os espaços mais interessantes para determinadas ocasiões.

Tendo em vista esta imagem fortemente consolidada na cidade, entende-se

que o principal caráter a ser preservado neste edifício é justamente a percepção artística de seus espaços, sobretudo dos espaços sociais, que pretendiam a criação de um ambiente de sonhos. Sabendo-se que o edifício está em bom estado de conservação, mantendo a maior parte de seus traços originais – a percepção dos espaços sequer é prejudicada pelas partes degradadas ou elementos faltantes. Recomenda-se, portanto, a restauração dos espaços internos baseando-se na integração dos elementos faltantes, tendo em vista os critérios de distinguibilidade, reversibilidade e mínima intervenção, como um “trattegio” aplicado à escala arquitetônica, a exemplo daquele recentemente realizado pelo ICR com o pavimento de Santa Barbara de Librai em Roma.<sup>487</sup> Em casos pontuais, em pequena escala, pode-se adotar a manutenção ordinária, como o completamento ao idêntico de alguma peça de mosaico faltante, trecho de serralheria de pequenas dimensões.

Ora, entendendo-se a ornamentação do Marrocos como um elemento artístico único, isto é, como uma só obra de arte, as lacunas eventualmente existentes, uma vez que não prejudicam a apreensão total da obra, devem ser reintegradas e trazidas de volta ao universo arquitetônico. Tal procedimento é entendido por Cesare Brandi como reintegração da unidade potencial da obra de arte e baseia-se na preservação da obra através da reintegração das lacunas:

a forma de toda obra de arte singular é indivisível, e em casos em que, na sua matéria, a obra de arte estiver dividida, será necessário buscar desenvolver a unidade potencial originária que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles.<sup>488</sup>

Para tanto, devem ser impreterivelmente respeitados os princípios básicos de mínima intervenção, distinguibilidade e reversibilidade, ou seja, cuidando de realizar tais completamentos apenas nos locais estritamente necessários, empregando-se materiais e técnicas atuais, diferenciando o período de criação da obra e o de sua restauração:

Mas de fato, a essa coma, que se liga ao próprio início do ato de restauração, apresentam-se as duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão, na recíproca contemporização, nortear aquilo que pode ser o

---

<sup>487</sup> CARBONARA, Giovanni. (2006), op. cit., p. 232.

<sup>488</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 46.

restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se venha a constituir um falso histórico ou perpetuar uma ofensa estética. Derivarão disso, alguns princípios [...] a integração deverá ser sempre facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha a infringir a própria imagem que se visa reconstruir. [...] à matéria de que se resulta a imagem, que é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura [...] qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas antes facilite as eventuais intervenções futuras.<sup>489</sup>

Nos ambientes onde não for mais possível recuperar a imagem inicial, isto é, onde não mais existir potencial artístico suficiente para se resgatar a ambientação original, como nas duas salas de projeção que passaram por seguidas reformas perdendo seu caráter original, recomenda-se o redesenho dos espaços, em linguagem contemporânea, mas sempre com o devido controle da forma, de modo que os novos elementos não concorram com os já existentes, mas, antes, valorizem os primeiros e possuam caráter próprio, firmando-se também como elementos constituídos por caráter artístico, e não como mero complemento ou como um neutro, sempre atentos aos princípios da restauração.

Quanto à divisão do cinema em duas salas menores, entende-se que uma vez que as reformas na sala de projeção não mais permitem a restauração de sua imagem inicial de maneira global, e sendo esta divisão parte da história do edifício, recomenda-se a manutenção deste acréscimo. Conforme já apresentado, a manutenção ou supressão das adições é sempre uma questão delicada, e cada caso possui uma solução mais adequada, sendo sempre um juízo de valor, devidamente embasado na historiografia e na estética.<sup>490</sup> No Marrocos, os critérios acústicos e a forma da sala de projeção não são o mais importante valor a ser preservado, o que dá maior peso à instância histórica do conjunto, justificando a manutenção desta divisão como testemunho histórico das transformações ocorridas na sala, em função de um processo maior, ligado a estruturação do mercado exibidor.

Uma vez que os espaços atuais das duas salas de projeção carecem de urgente recuperação, devem ser realizados os ajustes tecnológicos necessários para o

---

<sup>489</sup> BRANDI, Cesare, op. cit., p. 47-48.

<sup>490</sup> Idem, p. 85.

funcionamento das mesmas aos moldes das salas de projeções atuais, mais uma vez marcando esta intervenção como pertencente ao tempo presente, tendo em vista a valorização dos espaços originais e respeitando os critérios de restauração. Estas adequações devem ser realizadas de maneira mais cautelosa, de modo a guardar ao máximo as características originais da sala de projeção.

Por se tratar de uma sala que, embora fechada há alguns anos, ainda consegue manter seu glamour no imaginário urbano, acredita-se na pertinência em se manter o uso do edifício como cinema ou mesmo como teatro, pois, uma vez que perdeu justamente a sua parte técnica, poderia ser facilmente novamente projetada aos moldes atuais, sem alterações do espaço original. O projeto funcional destes novos espaços estaria totalmente subordinado ao projeto de restauração, não devendo ser o principal objetivo da intervenção, mas apenas uma solução a mais a ajudar a preservar a obra original. Vários outros fatores ligados à sua localização favorável e sua proximidade a importantes pontos como o Teatro Municipal e o recém inaugurado Centro Cultural Olido, favorecem a vocação do espaço para atividades culturais.

Outros elementos do edifício, como a fachada, e demais elementos de serralheria, necessitam apenas de trabalhos de limpeza dos acabamentos dado seu bom estado de conservação.

## *Considerações Finais*

O estudo das transformações arquitetônicas nos espaços dos cinemas na cidade de São Paulo permite entender a importância destes edifícios na formação da metrópole, como principal forma de lazer e diversão das diversas camadas sociais, entre as décadas de 1920 e 1960, conformando-se como importantes locais de sociabilidade. Os cinemas foram, ainda, portadores de um ideal de cosmopolitismo e modernidade, de equiparação da de São Paulo às grandes cidades do mundo, visível na arquitetura de suas novas salas, sempre inauguradas como “*a mais moderna*”, “*a maior*”, “*a mais elegante*”.

Dentro deste ideal de modernidade, merecem destaque as salas edificadas a partir dos anos 1930, sobretudo aquelas projetadas pelo arquiteto Rino Levi, segundo os princípios do movimento moderno. Se os cinemas cariocas tiveram, desde os primeiros cine-teatros, uma arquitetura mais elaborada, contando com fino acabamento e detalhes sofisticados, os quais as salas paulistas não conheciam, é com as salas modernas que a arquitetura dos cinemas paulistanos se aproxima à então produzida na capital federal, ganhando inclusive, destaque internacional.

O Código de Obras de São Paulo de 1924, embora sua consolidação tenha acontecido apenas em 1934, destinava um capítulo inteiro para os *cinematographos*, estabelecendo critérios técnicos que visavam, sobretudo, a segurança nestes equipamentos, denotando uma preocupação quanto às instalações destes estabelecimentos. Esta iniciativa do governo municipal foi anterior à iniciativa federal, que só aprovaria uma lei semelhante em 1937, com o Decreto N° 6000, colocando os cinemas paulistanos numa situação de destaque aos demais projetados em outras cidades brasileiras.

Assim, entende-se os cinemas paulistanos produzidos a partir da década de 1930, como espaços de excepcional qualidade técnica, além de portadores de relevante significado histórico na cidade, caracterizando-se como bens culturais de grande relevância histórica e artística, portanto, passíveis de preservação.

O estudo deste patrimônio arquitetônico tendo em vista a sua preservação e restauração, permitiu escolher cinco casos de estudo, eleitos não só por suas

características artísticas e históricas, entre os de maior relevância, mas também pelo seu atual estado de conservação, permitindo discutir a aplicabilidade de uma metodologia de restauração, baseada em dois dos principais instrumentos teóricos de recomendação de restauro, a Carta de Veneza e a Teoria da Restauração, escrita por Cesare Brandi.

As atuais discussões acerca da preservação do patrimônio arquitetônico apontam para o entendimento da restauração como ação crítica, tendo em vista a transmissão dos bens culturais para as gerações futuras. Estas ações devem primar pela manutenção dos valores históricos e estéticos de que a obra é portadora, garantindo sua autenticidade material e sem presumir o tempo como reversível, aceitando as várias estratificações históricas e estéticas dos bens em questão, garantindo assim que permaneçam como documentos fidedignos e que sejam suportes da memória coletiva.

Para a restauração de bens culturais, cada caso é singular e a solução apresentada é inerente a cada obra em especial, não sendo possível a adoção de modelos repetitivos e preconcebidos. Daí decorre a importância em se conhecer a fundo o bem a que se quer preservar, além de suas características materiais, físicas e químicas, a sua trajetória histórica e artística própria e seu contexto na história da arte, de modo que cada solução empregada esteja fundamentada no conhecimento dos valores próprios a serem preservados, ancorada em campos disciplinares – a história e a estética – integrando-se ao pensamento crítico e às ciências como queria Brandi, a partir de imperativos éticos e científicos, como evidencia Torsello, e não partindo unicamente, de modo empírico, da observação das coisas e de atitudes arbitrárias, como o gosto pessoal do arquiteto restaurador ou interesses outros que não a sua transmissão. Por fim, as intervenções de restauro devem ainda se atentar aos critérios teóricos da restauração, advindos do desenvolvimento deste campo disciplinar, que tem uma devida autonomia, com referenciais teóricos e técnicos.

As diretrizes propostas para a restauração dos cinco cinemas eleitos como casos de estudo permitem atestar a singularidade de cada bem cultural, e conseqüentemente de cada solução proposta. Um mesmo problema, encontrado em duas salas diferentes apresenta duas soluções distintas, mas resolvido segundo os

mesmos princípios teóricos. Ou seja, não são regras fixas, são preceitos teóricos coerentes - seguindo uma unidade metodológica - voltam-se para o objeto e resultam em soluções particularizadas para cada um deles, pela sua peculiar configuração, consistência física e transcurso ao longo do tempo. Assim, se para o Cine Art Palácio e para o Cine Ipiranga propõe-se a supressão da divisão em duas salas de projeção menores, sob argumento da instância estética, fundamentada na preservação de seu partido inicial, intimamente ligado ao desenho da sala de projeção, para o Cine Marrocos, recomenda-se a manutenção da divisão em duas salas menores, prevalecendo a instância histórica. Na dialética destas duas instâncias, histórica e estética, o Cine Metro deve ser mantido em seu estado atual, sem o acréscimo que o dividiu, em outros tempos, em duas salas menores, em conformidade com a história do edifício e de seus valores formais primordiais. Assim, percebe-se que o mesmo problema pode ser colocado de várias maneiras, e embora para cada uma delas exista uma resposta mais adequada, todas devem estar embasadas nos mesmos critérios, mantendo uma referência metodológica única.

Os problemas levantados para a adoção de novos usos nos cinemas ou de sua divisão em salas menores, como a ausência de público suficiente para uma sala com estas lotações e a tendência do mercado exibidor a manter vários filmes em cartaz, são, para a restauração, problemas concomitantes e não os únicos a serem considerados. Ademais, se a restauração dos cinemas se basear numa tendência atual do mercado exibidor em detrimento dos seus valores históricos e estéticos, corre-se o risco de se perder para sempre o caráter destas obras, já que o mercado exibidor possui uma dinâmica tal que, uma situação hoje imposta pode não mais o ser amanhã. No entanto, reconhece-se a importância histórica dos acréscimos já realizados, donde se tem que cada solução apresentada deva basear-se num juízo para cada caso, dada a singularidade de cada obra, e uma solução mais adequada para um determinado bem pode não ser para outro.

A integração das partes faltantes também deve ser avaliada em cada caso em particular. Nos Cines Ipiranga e Marrocos, que mantém praticamente todas as características da obra original, as partes faltantes podem ser tratadas como lacunas, uma vez que são em pequeno número e em pequena escala, desde que sejam

mantidos os princípios de distinguibilidade, reversibilidade e mínima intervenção. No caso do Cine Metro e do Cine Art Palácio, as partes faltantes, dadas as suas proporções em relação ao edifício, carecem de uma intervenção maior; no caso, que sejam inseridos novos elementos, com linguagem e técnica contemporâneas, de modo a pontuar-se também como uma intervenção artística, num tempo diferente da obra antiga. Estes acréscimos devem estar atentos, além dos princípios de restauração, à valorização do bem cultural, dialogando com as partes remanescentes de maneira harmônica e sem concorrer com elas, mas sem se tornarem inertes. Mais uma vez, cada caso é um caso, e a solução formal apresentada para estas salas vai depender de uma solução projetual, também esta um problema de restauro.

A farta documentação iconográfica dos edifícios em seu estado primeiro não é argumento para se retornar a este estado de origem, apagando as marcas do tempo e da trajetória destas obras. Assim, estão excluídos os trabalhos de repriminção, que visem a restituição do bem como no momento de sua execução.

A análise comparativa entre as diretrizes traçadas para os cinco casos de estudo, com os critérios a serem atendidos nestas intervenções, fundamentados na historiografia, na estética e em instrumentos teóricos de restauração - a Carta de Veneza e a Teoria da Restauração de Cesare Brandi - permite confirmar a validade da aplicação prática destes referenciais como capazes de responder os problemas colocados pela preservação do patrimônio arquitetônico, de modo coerente e crítico, confirmando a pertinência destes dois documentos.

- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Cinema em São Paulo Hábitos e Representações do Público:** (anos 40/50 e 90). 244f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo.** Dissertação (mestrado em História Social do Trabalho) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 1990.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura de Cinemas em São Paulo. O Cinema e a Construção do Moderno. **Revista Oculum.** Campinas, nº 2, p. 35-42, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Rino Levi: Arquitetura e Cidade.** São Paulo: Romano Guerra Editores, 2001. 324p.
- ARANHA, Maria Beatriz de Camargo Aranha. **Rino Levi: Arquitetura como Ofício.** 215f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- ARAUJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo.** São Paulo: Perspectiva; 1981. 353p.
- ARTIGAS, Rosa Camargo. **Casa das retortas.** São Paulo: Sec. Municipal da Cultura, 1980, p. 64.
- AVELLAR, José Carlos. O cinema antes do cinema. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, p. 90-95.
- ATIQUE, Fernando. **Memória de um Projeto Moderno: a Idealização e a Trajetória do Edifício Esther.** 398f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos Universidade de São Paulo. São Carlos, 2002.
- BARBUY, Heloisa Maria Silveira. **A Cidade-Exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo.** 1860-1914 (Estudo de História Urbana e Cultura Material). 298f. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.
- BRITO, Ronaldo. A linha dos anos 20. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 96-99.
- BORGES, Vavy Pacheco e COHEN, Ilka Stern. A Cidade como Palco: os Movimentos Armados de 1924, 1930 e 1932. In: PORTA, Paulo. **História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954).** São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 291-339.

BRANCO, Ilda Helena Diniz Castello. **Arquitetura no Centro da Cidade: Edifícios de Uso Coletivo**. São Paulo. 1930-1950. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

BRUNAD, Yves. De um Ecletismo sem Originalidade à afirmação Internacional da nova Arquitetura Brasileira (1900-1945). In: **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 397p.

CAMPOS, Vitor José Baptista. **O Art Déco na Arquitetura Paulistana. Uma outra face do moderno**. 273 f. Dissertação (Mestrado em Estruturas em Ambientais Urbanas), Faculdade de arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **O art-decô e a construção do imaginário moderno: um estudo de linguagem arquitetônica**. 107f. Tese (Doutorado em Estruturas em Ambientais Urbanas), Faculdade de arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. O art déco na arquitetura paulistana: a metrópole e busca de uma identidade moderna. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 225-229.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. O Cine Metrôpole e a Pampulha: o art déco e o moderno em Belo Horizonte. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 179-183.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez. Art Déco: modernidade antes do movimento moderno. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 68-73.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. **Salas de Cinema Art Déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-1941)**. 202f. Dissertação (mestrado em ciências da arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1998.

DAHER, Luiz Carlos. Atualidades do Modernismo (algumas imagens). In: **Warchavchik, Pilon e Rino Levi - Três Momentos da Arquitetura Paulista**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1983.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **A sala de Cinema: Critérios para uma sala de exibição moderna**. Dissertação (Mestrado em Cinema) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. Antonio Sant'Elia e a Arquitetura Futurista, 1909-14. In: \_\_\_\_\_ **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.95-102.

FRAMPTON, Kenneth. O Deutsche Werkbund, 1898-1927. In: \_\_\_\_\_ **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 129-138.

- GATTAL, Zélia. **Anarquistas Graças a Deus**. Rio de Janeiro: Record, 1984. 271p.
- GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Editora Ática, 1975. 333p.
- GUIMARÃES, Adriana César. **Restauro do Cine Art Palácio**. Trabalho Final de Graduação. (89p) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- HALNON, Mary. **Some Enchanted Evenings: American Pictures Palaces**. disponível em < <http://xroads.virginia.edu/~CAP/PALACE/home.html>> Acesso em: 20/set/2004.
- HAUSER, Arnold. A Era do Cinema. In: \_\_\_\_\_ **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 1995. P. 957-992
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Prédio Martinelli: Ascensão do Imigrante e a Verticalização de São Paulo**. São Paulo: Projeto, 1984. 175 p.
- JAMES, Kathleen. The Universum Cinema: Fantasy as Function. In: \_\_\_\_\_ **Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism**. Cambridge, UK; New York, N Y, USA: Cambridge University Press, 1997. 328p.
- KLIASS, Rosa Grená. **Parques Urbanos em São Paulo**. São Paulo: Pini, 1993.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Contribuição para o Estudo da Evolução da Edificação Teatral na Cidade de São Paulo**. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.
- LEMME, Arie van de. **A Guide to Art Deco Style**. London: Quintet Publishing limited - Apple Press, 1988. 128p.
- LEMOES, Carlos A. C. **Alvenaria Burguesa**. São Paulo: Nobel, 1989. 205p.
- LEVI, Rino. **Rino Levi: obras 1928-1940**. São Paulo: Serviço dos Países, 1940. s/p.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O art déco no espaço do espetáculo: o antigo teatro João Caetano. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 159-164.
- NUNES, Cristina Pereira e RANGEL, Carlos Henrique. Metrôpole: a trajetória de um espaço cultural. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 146-150.
- PADILHA, Márcia. **A Cidade como Espetáculo. Publicidade e Vida Urbana na São Paulo dos Anos 20**. São Paulo: Annablumme, 2001. 144 p.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou Moderna? A Arquitetura em São Paulo 1938-45**. 1997. 343f. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- OLIVEIRA, Licia M. Alves. **Pontos de Encontro em São Paulo: 1889-1939**. Monografia - Iniciação Científica - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de

São Paulo, São Paulo, 1999. s/p.

\_\_\_\_\_. **Salas de Cinema em São Paulo: Estudo de caso de Preservação.** Trabalho Final de Graduação. (Faculdade Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2001.

PAOLI, Maria Célia e DUARTE, Adriano. São Paulo no plural: Espaços Públicos e Redes de Sociabilidade. In: PORTA, Paulo. **História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)**. São Paulo: Paz e Terra, 2004. P. 53-99.

QUEIROZ, Suely Robles Reis. Política e Poder Público na Cidade de São Paulo: 1889-1954. In: PORTA, Paulo. **História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)**. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 15-50.

RAGO, Margareth. A Invenção do Cotidiano na MetrÓpole: Sociabilidade e Lazer em São Paulo: 1900-1950. In: PORTA, Paulo. **História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)**. Org. Paulo Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 387-434.

RAMIREZ, Juan Antonio. **La Arquitectura em el Cine Hollywood, la Edad de Oro**. Madrid: Alianza Editorial, 1993. 349 p.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo: Vila, Cidade e MetrÓpole**. São Paulo: 2004. 261p.

REIS Filho, Nestor Goulart. A Arquitetura de Rino Levi. In: **Rino Levi**. Milano: Ed. di Comunità, 1974, p.16.

RESENDE, Beatriz. Melindrosa e almofadinha, cock-tail e arranha-céu: imagens de uma literatura art déco. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 84-89.

SAES, Flávio. São Paulo Republicana: Vida Econômica. In: PORTA, Paulo. **História da Cidade de São Paulo: a Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)**. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 215-258.

SANTORO, Paula Freire. **A Relação da Sala de Cinema com o Espaço Urbano em São Paulo: do Provinciano ao Cosmopolita**. 296p. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

SAWAYA, Silvana Therezinha. **Arquitetura Art Déco na Cidade de São Paulo: Apreciação do movimento enquanto contribuição para o repertório arquitetônico de São Paulo**. Relatório de Iniciação Científica - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 1982. s/p.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1998. 224p.

\_\_\_\_\_. **Prelúdio da MetrÓpole. Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na Passagem do Século XIX ao XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 184p.

SERAPIÃO, Fernando. Teatro, cinema falado, teatro, cinema, teatro de novo... **Revista Projeto**. São Paulo, N° 256, p. 48, 2001.

- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**. São Paulo Sociedade e Cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia da Letras, 2003. 390p.
- SIMÕES, Inimá. **Salas de Cinema em São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1990. 167p.
- SOMEKH, Nadia. A forma da utopia: o urbanismo modernizador de Prestes Maia. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, 1., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1996, pp. 114-118.
- SOUZA, José Inácio Melo Souza. **Imagens do Passado**. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac, 2003. 340p.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo e Outras Cidades**. São Paulo: Hucitec, 1994, 215p.
- TELLES, Carlos da Silva. **História da Engenharia no Brasil - século XX**. Rio de Janeiro: Clavero Editorações/ Clube de Engenharia, 1984. 2v.
- TOLEDO, Benedito Lima de. **Prestes Maia e as origens do Urbanismo Moderno em São Paulo**. São Paulo: Empresa das Artes, 1996. 297p.
- TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: Três Cidades em um Século**. São Paulo: Duas Cidades, 180p.
- VASCONCELLOS, A. C. **Concreto no Brasil: recordes, Realizações e História**. São Paulo: 1992. 350p.

---

*Preservação do Patrimônio Cultural*

- ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. **Um Estado completo que pode jamais ter existido**. 168p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 63p.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 261p.
- CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al Restauro. Teoria, Storia, Monumenti**. Napoli: Liguori, 1997.
- \_\_\_\_\_. Architettura e Restauro Oggi a Confronto. **Palladio**, N° 35, 2005 pp. 99-128.
- \_\_\_\_\_. Brandi e il Restauro Architettonico Oggi. In.: ANDALORO, Maria (org.) **La Teoria del Restauro nel Novecento da Riegl a Brandi**. Florença, Nardini Editore, 2006. p. 225-238.
- CARVALHO, Claudia Rodrigues. **Preservação da Arquitetura Moderna: Edifícios de Escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960**. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo, Editora Unesp, 2001.

282p.

\_\_\_\_\_. Sete Proposições Sobre o Conceito de Autenticidade e o seu Uso nas Práticas do Patrimônio Histórico (Sept Propositions sur le concept d'authenticité et son dans le pratiques du patrimoine historique). In: **Conference de Nara sur l'Authenticité**, Paris, Unesco, 1995, p. 101-120)

ECO, Umberto. Viagem pela hiper-realidade. In.: **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 7-71.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**. A trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ Minc IPHAN, 2005. 294p.

GIOVANONI, Gustavo. Verbete RESTAURO. In: **Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere e Arti**. Roma: Instituto della Enciclopédia Italiana, 1936. p.127-130.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Eric. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, Paz e Terra, 2002. p. 9-23; 271-316.

KÜHL, Beatriz Mugayar. As Transformações na Maneira de se Intervir na Arquitetura do Passado entre os Séculos XV e XVIII: O Período de Formação da Restauração. **Revista Sinopses**. São Paulo, n° 36, p. 24-36, 2001.

\_\_\_\_\_. Conceitos ligados à arqueologia industrial, arquitetura industrial e restauração. In. **Preservação da Arquitetura Industrial em São Paulo: Questões Teóricas**. Relatório Científico. 376p. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. p. 15-86.

\_\_\_\_\_. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v 12, p. 309-330. jan/dez 2004.

LEMAIRE, Raymond. **Autenticidade e Patrimônio Monumental**. (Authenticité et Patrimoine Monumental) Restauro, Napoli, 1994, n° 129, p. 7-29.

JOKILEHTO, Jukka. **A History of Architectural Conservation**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999, 229p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. História Cativa da Memória? Para um mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do IEB**. São Paulo, n° 34, p. 9-24, 1992.

PESSOA, José (org.) **Lucio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

RIEGL, Alois. **El Culto Moderno a los Monumentos**. Visor: Madri, 1999. 99p.

RODRIGUES, Marly. **Imagens do Passado. A Instituição do Patrimônio em São Paulo**. São Paulo: Unesp, 2000. 181p.

RUSKIN, John. La Lampara Del Recuerdo. In: \_\_\_\_\_ **Las sete lamparas de la arquitectura**. Buenos Aires: Ateneo, 1956. p.

TORSELLO, Paolo. (org) **Che Cos'è il Restauro?** Veneza, Marsilo Editori, 2005. 159p.

URBANI, Giovanni. Il Problema Del Rudere nella Teoria de Restauro di Cesare Brandi. In: \_\_\_\_\_. **Intorno del Restauro**. Milano: Skira, 2000, p.69-74.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 70p.

---

*Levantamentos de Artigos em Periódicos de Época*

**revistas**

CAMPELLO, L. E. Ar Condicionado no Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 5, p. 40-4, 1938.

Cinema and Hotel in São Paulo. **Architecture Review**. Londres, nº 106, p. 350-3, 1949.

Cinema and Hotel in São Paulo. **Architecture d'Aujourd'hui**. Boulogne, nº 20, p. 49-51, 1949.

Cinema Art Palácio da Ufa. **Revista Arquitetura**. São Paulo, nº 42, p. 12-13, 1965.

Cinema Ipanema. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, s/n, p. 140-4, 1936.

Cinema Metro do Rio. **Revista Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, s/n, p. 196-203, 1936.

Cinema Roxy em Copacabana. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, Rio de Janeiro, s/n, p. 50-4, 1936.

Cine Bandeirantes. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 13, p. 1-7, 1939.

Cine Barão. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 281, p. 168-9, 1962.

Cine Brasil. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 56, p. 295-8, 1942

Cine Broadway a Avenida São João nº 560. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 42, p. 246-8, 1941.

Cinema Circular. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 336, p. 32-3, 1967.

Cine Climax a Rua Espírito Santo, 330. **Revista Acrópole**. São Paulo, p. 223-4, 1950.

Cine Esmeralda. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 113, 1947.

Cine Goiás. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 167/168, 1952.

Cine Goiás. **Revista Habitat**. São Paulo, nº 7, 1952.

Cine Jaraguá. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 108, p. 298-302, 1947.

Cine Jóia. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 171, p. 99-101, 1952.

Cine Ipiranga e Hotel Excelsior a Avenida Ipiranga. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 58, 1943.

Cine Ipiranga a Avenida Ipiranga São Paulo. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 61, p. 489-493, 1943.

Cine Marabá - Avenida Ipiranga. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 87, p. 87-91, 1945.

Cine Maracanã. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 172, p.130-1, 1952.

Cine Marrocos. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 155, p. 289-297, 1951.

Cine Metro. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 1, p. 44-51, 1938.

Cine Metro do Rio. Rio de Janeiro, **Revista Arquitetura e Urbanismo**, nº 4, p. 141-7, 1938.

Cine Metro em São Paulo, Rio de Janeiro, **Revista Arquitetura e Urbanismo**, nº 13, p. 141-7, 1938.

Cine Odeon e outros. **Revista Cinearte**, Rio de Janeiro, p. 25, 8 de maio de 1929,

Cine Olido. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 230, p. 67-71, 1957.

Cine Opera. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 19, p. 12-19, 1939.

Cine Paissandu. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 236, p. 404-6, 1958.

Cine Paris. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 165, p. 365-7, 1952.

Cine Plaza. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº164, p. 275-8, 1951.

Cine Regina. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº254, p.64-6, 1959.

Cine Rex. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 31, p. 237-240.

Cine Ritz a Avenida São João. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 61, p. 494-6.

Cine Rivoli. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 236, p.396-8, 1958.

Cine Roxy. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 20-21, p. 45-52, 1940.

Cine Trianon. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 215, s/p, 1956.

Cine Tropical. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 161, p. 163-6, 1951.

Cine Ufa Palácio. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, nº 120, 1936.

Cine Universo. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, nº 129-134, p.105-117, 1940.

Cine Yara. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 133, p. 14-5, 1949.

Gilberto M. Tinoco - Ibsen Pivatelli - arquitetos. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 184, s/p, 1954.

HOPF, José Walter. Os Nossos Cinemas. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 10, p. 39, 1939.

Le Spectacle. **L'Architecture D'Aujourd'Hui**. Boulogne, nº9, p. 47-71, 1938.

LEVI, Rino. Considerações a propósito do estudo acústico de um cinema, em construção em S. Paulo. **Revista da Escola Politécnica**. São Paulo, nº 119, s/p, 1936.

LUIZELLO, Jorge R. B. Condições de Segurança em Recintos de Divertimentos Públicos. **Revista Acrópole**. São Paulo.

MORAES, Raimundo. Decorações Marajouáras. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 8, p. 26-27, 1938.

Paramount. **Revista Cinearte**. Rio de Janeiro, p. 13, 24 de abril de 1929.

PINTO, Carlos Alberto. Condicionamento de Ar. **Revista Acrópole**. São Paulo, nº 8,

p. 35-38, 1938.

ROTHAFEL, S. L. (Roxy). The Architect and the Box Office. **The Architectural Forum**. N° 3, p. 194-196, 1932.

SCHLANGER, Ben. Motion Pictures Theatres. **The Architecture Record**. Nova York, n° , p.17-24, 1937.

SILVA, Elvan. Arquitetura x Código de Obras. **Revista Arquitetura**. São Paulo, n°64, p. 15-16, 1967.

THE ARCHITECTURE RECORD. n°1, v 84, p. 96-137, 1938.

REVISTA CINEARTE. Rio de Janeiro, Volume 13, n° 480, p. 6, 1938. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br>. Acesso em: jan. 2006.

REVISTA SCENA MUDA. Rio de Janeiro, n° 947, p. 30, maio de 1939. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br>. Acesso em: jan. 2006.

### **jornais:**

CAMPOS, Marines. Salas Grandes de Cinema? Apenas nos Velhos Tempos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 fev. 1983.

CARVALHAES, A. Cinema em São Paulo, no tempo em que todos iam. **Última Hora**, São Paulo, 15 ago 1971.

Centro de São Paulo se despede de mais uma sala de cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 mar. 1997.

Cinema ganha mais 600 lugares no novo Ritz, **Folha de São Paulo**. São Paulo. 15 abr. 1981.

Cinemas? Não. Supermercados, sapatarias, bancos... . **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 set 1982.

Das cinzas no novo Belas Artes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 de junho de 1983.

Deixou de existir o Cine Santa Cecília. **A Gazeta**, São Paulo, 24 mai. 1961.

Dois cinemas crescem em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 set 1979.

Elitizando-se os cinemas de São Paulo reagem à extinção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 fev 1983.

É o fim dos grandes cinemas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 set 1973.

Fotos lembram salas de projeção. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 3 de jan 1987.

HAIGH, Vanessa. O luxo dos anos 50. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 set 1994.

MAGYAR, Vera. Em cartaz: sujeira, desconforto, falhas técnicas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 22 mar 1980.

MELAMET, Rachel. Retrato de um espetáculo decadente. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 08 out 1982.

Na capital e no interior as últimas sessões. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 abr 1979.

O Metro se rende: não há mais lugar para os grandes cinemas. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 4 nov 1975.

O Metro segue a moda. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 1 abr 1976.

O Olido reabre, dividido em três. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 out 1982.

O Cine Premier quer mudar sua imagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 dez 1981.

O Paramount renasce das cinzas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 out 1979.

Paramount volta recuperado e dividido em cinco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 29 out 1978 p. 28.

Subsídios para a História do Cinema em São Paulo. **Jornal do Comércio**, São Paulo, 10 nov 1957.

63 anos de cinemas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 mai 1970.

Salas Vazias: o cinema caminha para trás. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 nov 1983.

SANCHES, Lígia. Tristeza marca a última sessão do velho cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out 1982.

Tristeza marca a última sessão do velho cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out 1982.

Volta à Cinelândia - O Barão reabre e salas ganham vida. **Revista Veja São Paulo**, São Paulo, março de 1992.

---

### *Cartas Patrimoniais*

*Carta de Atenas* – Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. Atenas, outubro de 1931.

*Carta de Veneza*, ICOMOS – Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios. Veneza, maio de 1964.

---

### *Legislação*

SÃO PAULO. Lei N° 3427, de 19 de novembro de 1929. Código de Obras do Município.

SÃO PAULO. Ato N° 663, de 10 de agosto de 1934. Consolidação do Código de Obras Arthur Saboya.

SÃO PAULO. Decreto de Lei N° 41 de 3 de agosto de 1940. Regulamenta as construções na Avenida Ipiranga e dá outras providências.

SÃO PAULO. Lei N° 4615 de 13 de janeiro de 1955. Código de Obras do Município.

---

*Projetos*

CONSTRUTORA BRASÍLIA. **Cine Marrocos**. 1946. Processo de aprovação. Cópias Heliográficas. Processo PMSP n°: 1979-0.025.340-8.

CONSTRUTORA BRASÍLIA. **Cine Marrocos**. 1946. Processo de aprovação. Cópias Heliográficas. Processo PMSP n°: 1981-0.010.430-1.

LEVI, Rino. **Cinema Art Palácio**. 1936. Plantas diversas. Cópias Heliográficas. Coleção Rino Levi. Arquivo de Projetos Biblioteca FAU USP.

LEVI, Rino. **Cinema Art Palácio**. 1936. Processo de aprovação. Cópias Heliográficas. Processo PMSP n°: 1982-0.010.459-1.

LEVI, Rino. **Cinema Piratininga**. Plantas diversas. Cópias Heliográficas. Coleção Rino Levi. Arquivo de Projetos Biblioteca FAU USP.

LEVI, Rino. **Cinema Piratininga**. 1941. Processo de aprovação. Cópias Heliográficas. Processo PMSP n°: 1989-0.017.103.8.

LEVI, Rino. **Cine Ipiranga e Hotel Excelsior**. Cópias Heliográficas. Processo PMSP n°: 1978-0.002.349-4.

PRENTICE, Robert. **Cine Metro**. Cópias Heliográficas. Processo PMSP n°: 1985-0.010.645-0.

---

*Bibliotecas e Instituições Pesquisadas:*

- Biblioteca e Arquivo da FAU USP
- Biblioteca da FFLCH
- Biblioteca da ECA USP
- Biblioteca da Escola Politécnica
- Biblioteca Mário de Andrade
- Biblioteca do Museu Lasar Segall
- Biblioteca do CCSP
- Arquivo Municipal de Processos da Prefeitura do Município de São Paulo
- Biblioteca e Arquivo do Condephaat
- Biblioteca e Arquivo do DPH