

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

# ARQUITETURA DE CINEMAS NA CIDADE DE SÃO PAULO

VOLUME I

ORIENTANDO  
RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI

ORIENTADOR  
PROF. DR. EDGARD S. DE DECCA

CAMPINAS, 1990

*De Anelli*

*Este exemplar corresponde  
à redação final da Tese  
defendida e aprovada  
pela comissão julgadora  
22/05/90*

*Edgard S. De Decca*  
*Luiz C. Marques F.*  
*AMM*

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

Handwritten scribbles or marks in the top right corner.

Aos meus pais, Selma e Renato.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Edgard de Decca,  
pelo esforço em conduzir um arquiteto pelos  
caminhos da história.

Agradeço a todos colegas do Departamento de  
Arquitetura e Planejamento da "COOP-UBI", que  
muito contribuíram para as minhas reflexões  
sobre a arquitetura e o trabalho de investiga-  
ção acadêmica, em especial Eduardo, Rzael, Larios,  
Laron, Foresti, Fernanda, Nelson, Luis, Joubert,  
Napli, Haucha e Nayumi.

Agradeço o apoio constante de Chico Nello e Lana,  
responsáveis entre outras coisas, pela qualidade  
gráfica deste trabalho.

Agradeço a Ana Paula, por dividir comigo a carga  
deste trabalho.

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho tem como objetivo investigar um aspecto do processo de formação da arquitetura moderna no Brasil, através do estudo da constituição e destruição de um tipo arquitetônico de caráter essencialmente moderno: os cinemas.

A seleção temática foi dirigida para os cinemas em função de que neles encontramos desde aspectos fundamentais do modernismo (velocidade, fragmentação, produção e reprodução industrial, exploração de meios técnicos modernos), até aspectos usualmente considerados antimodernos (figuratividade historicista e exótica). A combinação desses aspectos cria uma riqueza de situações híbridas e ecléticas, que é sistematicamente excluída da historiografia da arquitetura.

O recorte temporal (décadas de 20, 30, 40 e início da de 50) foi realizado em função de ser esse o período do surgimento de uma arquitetura específica para cinemas, seu desenvolvimento e decadência, culminando no seu desaparecimento (inclusive físico) na paisagem urbana.

O recorte espacial, a cidade de São Paulo, foi realizado em função da possibilidade de contatos com fontes primárias, tendo sido extrapolado quando necessário e possível. Foram pesquisados os acervos da Divisão de Pesquisa em Cinemas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Edgard Leuenroth, Arquivo da Biblioteca Mário de Andrade. Tivemos ainda acesso aos projetos de prefeitura de alguns cinemas, que estão arquivados na Secretaria de Administração do Município de São Paulo, sendo que vários deles tiveram que ser reproduzidos manualmente. Esse material constitui o Capítulo 3, "ARQUITETURA DE CINEMAS NA CIDADE DE SÃO PAULO".

A temática exigiu um maior aprofundamento no que diz respeito à arquitetura no cinema, uma vez que esta interferiu fortemente na sua constituição. Essa parte do trabalho foi realizada exclusivamente com fontes secundárias, estando concentrada no Capítulo 2, "ARQUITETURA DE CINEMAS E ARQUITETURA NO CINEMA".

O Capítulo 1, "O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DO MODERNO NO BRASIL", procura introduzir os temas que norteiam o trabalho.

O conjunto do trabalho está distribuído em 3 volumes. O texto da dissertação ocupa o Volume 1, enquanto que os outros dois volumes são ocupados pelo material iconográfico.

O material iconográfico levantado foi reproduzido e organizado em 2 Volumes. O Volume 2, reproduz as imagens relacionadas com o Capítulo 2, e o Volume 3, aquelas que concernem ao Capítulo 3. A relação das imagens com o texto dos capítulos é complementar, evitando a redundância. Alguns temas são enfocados mais intensamente com as imagens do que nos capítulos. Certos temas presentes nos Volumes de Imagens

estão ausentes dos capítulos, mas são importantes para uma abordagem mais completa do assunto central.

O Volume 2 apresenta os seguintes temas:

1- A evolução dos cinemas e sua relação com a cenografia dos filmes (de A1 a A31).

2- O desenvolvimento da idéia de máxima concentração urbana, o arranha-céu, a construção do Skyline de Manhattan e sua presença no cinema de Hollywood (de A32 a A52).

3- As relações de Hollywood com as vanguardas modernas européias, a cenografia de Busby Berkeley, os modernismos do estúdios (de A53 a A70).

4- A produção cinematográfica das vanguardas européias, as experiências de arquitetos e artistas plásticos com cenografia, projetos de cinemas realizados por arquitetos modernos (de A71 a A147).

O Volume 3 apresenta uma estrutura cronológica que realiza uma trama com os seguintes temas:

1- A arquitetura dos cinemas, sua documentação através dos projetos e fotos.

2- A reprodução dessa arquitetura nos anúncios da imprensa.

3- Cenas de filmes de estréia de alguns cinemas.

4- Planos urbanísticos e a arquitetura de outros tipos de edifícios, contemporâneos aos cinemas analisados.

CAPITULO I

O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DO MODERNO NO BRASIL

## APRESENTAÇÃO

Este capítulo tem como objetivo realizar duas discussões que fundamentam esta dissertação. A primeira é referente a relação entre o cinema e o debate modernista em São Paulo. A segunda sobre a construção da imagem do cinema na paisagem urbana.

### 1.1 O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DO MODERNO NO BRASIL

O processo de modernização de São Paulo tem no cinema um dos seus símbolos fundamentais. Em poucos anos o cinema deixa de ser visto como mera diversão popular e torna-se símbolo de modernidade. Presente nas grandes cidades norte-americanas e europeias, o cinema torna-se um hábito caracteristicamente urbano, muitas vezes contendo imagens das metrópoles modernas que servirão como referência de urbanidade. Por ser uma linguagem essencialmente moderna, contribui para construir uma nova relação de seu público com o seu cotidiano, tematizando a velocidade e fragmentação da vida moderna, assim como interferindo nos seus hábitos culturais e sociais.

No lado dos viadutos, das avenidas, do automóvel com suas buzinas (klaxon), os prédios dos cinemas simbolizam que a cidade é moderna. Guilherme de Almeida escreve em sua coluna 'Cinematógrafo':

" Oh! - Victrola Ortophenica Auditorium - 'Blue Heaven' - Alto-falante - 'The Talkies' - Radio - Fios, fios e fios - Gollas de lynce no pescoço raspado das mulheres - Tremores de 'blacks' e 'blues' nos joelhos de seda descobertos - Cimentos armados enormes, enormes, enormes, pintados de novo - Barulhos de klaxons roucos - 'Flirts': telepathia, telegramma, telephone, tele... daqui a pouco, televisão - América, América e América: construção, amplidão e improvisação - Cheiro de cal e 'duco' - Tudo novo, tudo grande..." (1)

A vontade de ser moderno, entendido como uma diferenciação do que é arcaico, passa por uma valorização estética das manifestações da técnica e urbanidade, de maneira semelhante ao Futurismo, que glorifica a velocidade e a destruição daquilo que é velho. Nesse processo tudo que é novo torna-se igualmente moderno. Todos os cinemas foram saudados pela imprensa nas inaugurações como 'modernos', fosse qual fosse o seu estilo. O Athambra tornou-se assim 'mourisco modernizado', o Paramount e o Rosário cinemas modernos à "altura do nosso progresso", enquanto que o Ufa de Rino Levi "ocupará um lugar de relevo entre as mais modernas casas de diversões de nossa capital" (2). Guilherme



de Almeida nos dá uma definição daquilo que entende por "mourisco modernizado", comentando a inauguração do Cine Santa Cecília:

"Modernizando? - Sim. Fazendo de concreto e ferro a estrutura rija; decorando com a simplicidade do cimento e dos ferros batidos a fachada; higienizando pela larga e profusa ventilação o ambiente; enfeitando de joços imprevisíveis de luzes coloridas, misteriosas, a vastidão da sala; dispondo com conforto, em plateia, camarotes e balcão mais de três mil poltronas". (3)

A técnica construtiva, a simplificação da decoração, a higiene e o conforto de um grande público são os aspectos modernos que somam-se à fantasia e mistério do joço de luzes e do exótico mourisco.

O comentário de Oswald de Andrade sobre a exposição da casa modernista de Warchavchik, em 1930, na Rua Itápolis (Fig. B64) ilustra o esforço de nossos modernistas em diferenciar um campo para o "moderno". Entre as causas do sucesso de público da exposição, Oswald cita dois filmes em cartaz na cidade.

"Basta olhar para os interiores apresentados por Greta Garbo em "Mulher Singular" e Joan Crawford em "Donzelas de Hoje", para qualquer indivíduo, por mais curto, compreender que a arte da casa atual, intransigente, lógica, unida nos demais diferentes detalhes, reivindica para si o lugar de vitória no mundo de hoje" (4). Após uma descrição da casa de Warchavchik, Oswald completa: "... como deve ser o cenário da vida de cada dia neste século bendito." (5)

Nas duas citações ele coloca o exemplo do cinema a educar a gente "curta" de como deve ser o lugar onde se desenrola a vida moderna, ou seja dizer que moderno é Warchavchik, e não o Cine Rosário onde se dava a projeção. Não há, em São Paulo, nesse momento, uma distinção nítida entre intervenções da vanguarda modernista e os estilos historicistas. As grandes metrópoles norte-americanas e europeias foram construídas com a absoluta predominância de estilos historicistas e ecléticos. Ser moderno nesse momento é mais um acerto de passos com a aparência dessas metrópoles do que uma opção cultural pelo modernismo.

Até mesmo no meio dos modernistas essa questão ainda era confusa, pois era agravada pela discussão da identidade nacional. A participação de dois arquitetos na Semana de 22 é feita com projetos neocoloniais e em "estilo pré-colombiano". Em 1929, Mário de Andrade escreve uma série de artigos no Diário Nacional (6), onde explicita o dilema dos modernistas: Qual seria o moderno adequado para nós, um que participasse da construção da identidade nacional, através do neocolonial ou, o estilo "Moderno Internacionalista"? Ainda que, ao final do artigo, Mário opte pelo último, sua atuação posterior com Lúcio Costa e outros procurará sempre uma fusão das duas posições.

O procedimento de Oswald é exemplar do debate so-

bre o modernismo em São Paulo. Revindica para os modernistas o privilégio da expressão local da modernidade internacional, desautorizando com a pecha de pastiche as intervenções ecléticas, neoclássicas e neocoloniais que constituíam com seu porte e quantidade as novas feições metropolitanas da cidade. O esforço era o de construir e difundir a idéia de incoerência entre o estilos historicistas e a modernidade, ausente tanto nos mídia de massa como no senso comum da época.

Ao fazê-lo dessa maneira, Oswald se limita a uma relação de aparências com o 'modern look'. Reforça assim a tendência de diluição dos procedimentos críticos da Arquitetura Moderna, transformando-a em cenário, pano de fundo do cotidiano contemporâneo. Os cenários do filme 'As Donzelas de Hoje' ('Our Modern Maidens', MGM, 1929, cenários de Cedric Gibbons e Merrill Pye) são exemplares de como Hollywood tratava os temas formais modernos.

"Na sala de estar de 'Donzelas de Hoje' (Fig.A67), uma enorme abertura em arco decorada com moldura dentada sugere uma engrenagem móvel de uma imensa máquina. O elemento mais extravagante na sala é uma escada facetada que sobe em espiral ao redor da lareira em direção a um balcão circular estruturado por um gigante suporte dentado." (7)

A sala é transformada num palco onde elementos 'machinistes' de inspiração corbusiana são monumentalizados, criando um efeito barroco, muito distante dos conceitos de clareza quase classicistas de Corbusier, presentes na arquitetura de Warchavchik, na casa da Rua Itápolis está presente um esforço de integração da Arquitetura e Arte Moderna na vida cotidiana, através do desenho de todos os seu objetos, sem com isso criar efeitos espaciais dramáticos e monumentais.

Em relação a Greta Garbo, que estrela o outro filme citado, é interessante ressaltar como sua imagem cinematográfica é desenvolvida como exemplo de "...mulher moderna, inteligente e frequentemente de espírito livre, que zomba das convenções sociais estabelecidas..." (8), que, devido à censura moralista de Hollywood, é compensada por um final "regenerador ou punitivo". Melhores que os cenários de 'Uma Mulher Singular' (Fig.A65), os do filme 'Susan Lenox: Her Fall and Rise' (1931)(Fig.A63) são considerados como exemplares de sua imagem cinematográfica. Trata-se de um luxuoso apartamento de cobertura onde estão presentes móveis turbulares de Mies Van Der Rohe e grandes 'planos de vidro' que abrem os ambientes para o 'skyline' da metrópole. O desenho moderno do cenário, aqui mais equilibrado do que nas 'Donzelas de Hoje', é associado a uma fase de decadência e luxúria da personagem principal, condenada pelo final moralista a encontrar a felicidade com o seu amor literalmente numa cabana de floresta (9).

A comparação de Oswald evita uma crítica mais completa ao todo dos filmes, ou seja, à maneira que as formas

modernas são associadas a um discurso ambíguo, diluído de seu conteúdo original e reelaboradas por procedimentos cinematográficos contraditórios aos procedimentos arquitetônicos modernos. Os cenários desses filmes são assimilados como aparência, pano de fundo acrítico mas atualizado da vida moderna, seja ela como for.

Ainda que de maneira heterogênea, as vanguardas modernas - em especial no período entre as duas Guerras Mundiais - tiveram como componente fundamental uma intenção transformadora da vida cotidiana. Seja através do 'Design' (Bauhaus, De Stijl, etc), das propostas urbanísticas (Le Corbusier, Wright, Hibelisamer, etc) ou mesmo de alterações políticas radicais (Construtivistas Soviéticos, Expressionistas, etc.); as vanguardas procuraram relacionar suas explorações formais com uma vontade transformadora.

As formas produzidas por essas vanguardas são assimiladas nos EUA de maneira a terem reduzidas suas intenções de transformação cultural e social. Hollywood cumpre um papel importante nesse processo. Usando-as em contextos de alto luxo, retirando seu conteúdo político e crítico, a Arquitetura Moderna se transforma em 'modern look', pano de fundo, aparência 'up to date' da modernidade.

Na abertura de seu livro 'Designing Dreams', Donald Albrecht aponta:

"É uma das ironias do movimento moderno que o cinema, a maior e mais igualitária forma de arte visual do século vinte, tome a 'agenda' coletivista da arquitetura moderna e transforme-a em uma fantasia de privilégios a serem usufruídos somente como riqueza de celulóide - enquanto difunde essa mensagem a uma audiência composta pelos mais amplos segmentos da sociedade que os arquitetos pretenderam atingir". (10)

Ainda que a posição de Donald Albrecht exagere em associar a arquitetura moderna com uma idéia de 'coletivismo' (sic), ela aponta para contradições que não se restringem a Hollywood, mas que são peculiares à maneira que o repertório moderno foi assimilado nos EUA. A primeira foi a somatória de estilos posteriormente denominada de 'Art Déco', e a outra foi o 'International Style'.

Sobre o 'Art Déco', Forrest F. Lisle enumera as influências num comentário citado por Kenneth Frampton:

"A Feira de Paris de 1925, Frank Loyd Wright, o cubismo, a estética da máquina, as formas maias, os módulos Pueblo, Dudok, a 'Secession Vienense', os interiores modernos, o 'zoning'. Esse número considerável de fontes, debilmente entroncados entre si, rapidamente identificadas como subjacentes no Moderno na América, começa a sugerir os soltos, amplos, inclusive intensos, mais indiscriminados e, portanto, democráticos perímetros do movimento moderno aqui; como opostos ao impulso impessoal, redutor, exclusivo, mais idealista e mais moralista da vanguarda européia nesse tempo". (11)

O comentário nos apresenta esse procedimento de colagem eclética de elementos modernos como positivo e democrático. Como em Hollywood, onde o espectador tem a "liberdade" de escolher entre as mais diversas fantasias, aquela que mais lhe agrada, o cidadão americano tem a liberdade de escolher o estilo que lhe apraz, dispondo os edifícios dentro dos limites de seu lote. Assim a cidade se transforma num imenso mostruário de estilos, que rejeitam a uniformidade autoritária e anônima das vanguardas européias: uma infinidade de representações individuais, justapostas sobre uma grelha abstrata.

Esse ecletismo moderno, revela que o debate sobre o modernismo no Brasil possui características semelhantes ao norte-americano. Mais que isso, revela que o modernismo foi uma construção e, não uma determinação do "espírito de época" como queriam muitos de seus propagandistas. Uma construção cultural, que enfrentou disputas que resultaram em produtos híbridos e não vitórias absolutas das partes envolvidas. Portanto aquilo que inicialmente se apresentava como contraditório e confuso, os diversos entendimentos de moderno no Brasil, revela a existência de múltiplas possibilidades de como ser moderno.

Este trabalho procura levantar alguns aspectos dessa construção, através da arquitetura que era veiculada nas imagens projetadas nas telas, e da construção aqui de uma arquitetura de cinemas que revela um panorama de diversas imagens de modernidade.

## 1.2 O CINEMA NA PAISAGEM URBANA

Na relação com os diversos contextos urbanos nos quais se inseriam, os cinemas buscaram sempre expressar a sua função, ou melhor, simbolizá-la. Não se entenda aí uma relação mecânica, do tipo que se popularizou com a expressão "forma segue função". O cinema enfrentou sempre uma questão: realizar uma arquitetura que não apenas permita que o espetáculo ocorra no seu interior, mas que, simbolize na cidade o fato de que ali ocorre a projeção de filmes e sua fruição por uma multidão de espectadores.

As primeiras salas de projeções, pequenas lojas alugadas e precariamente adaptadas, tinham nos cartazes a identificação desejada. Era também através de cartazes que as casas de diversões e cafés-teatros divulgavam ao público as projeções de cinematógrafos. Quando o cinema mostrou-se um empreendimento capaz de lotar salas com multidões, e passou a desenvolver uma linguagem própria, a questão tornou-se premente: qual arquitetura simboliza o cinema?

Buscou-se a tipologia do teatro, pois se entendia o cinema como algo semelhante a um teatro filmado, e sua tipologia conferia ao cinema o estatuto de "arte" que era

o que ele pretendia atingir. Buscava-se estabelecer algum tipo de relação de continuidade entre o espaço do cinema e os filmes.

"A película inaugural foi 'The Last Days of Pompeii'. O senhor Rothapfel situou esta excelente produção num entorno tão agradável, tão perfeito em seus detalhes artísticos, que é como se o lugar fosse um pré-requisito para o filme e, por consequente, deveem acompanhar-se conjuntamente". (12)

As formas da arquitetura presentes nos filmes acabaram contaminando a arquitetura dos cinemas. Assim os cinemas encontraram uma concordância com os filmes, tornaram-se os espaços do sonho e do fantástico, através do uso de formas exóticas e composições estravagantes.

Gene Kelly descreve assim os 'movie palaces':

"Eu posso lembrar um tempo no qual irmos ao cinema era tão importante quanto o filme que iríamos assistir. (...) Fantasia, exotismo, extravaçãncias, esses maravilhosos excessos projetados nas telas; qualidades que também dominavam a aparência do cinema ('movie theaters'). Os cinemas ('picture palaces') tinham que competir com os filmes, em tamanho e imaginação para manter o equilíbrio com as imagens maiores que a vida projetadas sobre a tela. Desde o momento em que os frequentadores ('moviegoers') chegam pra comprar o ingresso, havia uma sensação de algo especial, um sentimento de que entrar era entrar em outro tempo e espaço". (13)

Alguns poucos arquitetos das vanguardas modernas se dedicaram a projetos de cinemas, e tematizaram a sua modernidade. Com desenhos abstratos e funcionais, esses cinemas foram marcos modernos na paisagem urbana.

Em todos esses casos o cinema usava da forma e espaço arquitetônico, para comunicar sua função diferenciada na cidade. O uso de cartazes e out-doors com a reprodução direta de imagens dos filmes era equilibrado com a arquitetura, a fim de não subjulgá-la. Em 1927 escreve-se na revista 'Cinearte' sobre o uso de cartazes e outros 'displays':

"As molduras para os cartazes devem ser feitas de accordo com o typo de architectura do Cinema, para que constituam com elle um todo integral e não constituam uma ornamentação em desharmonia com o conjunto". (14)

A preocupação de equilíbrio entre esses dois tipos de informações foi gradualmente sendo abandonada, até tornar-se evidente uma anulação da arquitetura como elemento simbólico na cidade, substituída por um sistema de comunicação visual direto, de origem gráfica.

O estabelecimento de uma unidade visual entre a arquitetura do cinema e a dos filmes, trazia uma questão óbvia: uma única sala de cinema exhibe em sua vida útil milhares de filmes com imagens totalmente diferentes, o que limita qualquer relação de interação entre eles. A necessi-

dade de uma maior mobilidade na informação simbólica da arquitetura dos cinemas foi responsável por uma valorização dos elementos informacionais que operam diretamente com as imagens dos filmes. Assim a referência às imagens dos filmes na arquitetura passa a ser substituída por uma utilização massiva de cartazes e out-doors, restando à arquitetura o papel de suporte desse tipo de informação. Esse processo não é exclusivo da arquitetura de cinemas, sendo semelhante a processos por que passaram outros tipos arquitetônicos durante a metropolização da cidade.

A transformação da cidade em metrópole, fato ardentemente desejado na primeira metade do século, traz consigo uma alteração radical na qualidade desse espaço urbano e de sua paisagem.

Robert Venturi identifica esse processo no "Strip" de Las Vegas:

"(Na Highway 66) são os sinais e os anúncios da via expressa, com suas formas escultóricas ou suas silhuetas pictóricas, com suas posições específicas, seus contornos flexíveis e seus significados gráficos, que identificam e unificam a megaestrutura (do "Strip" de Las Vegas). Estabelecem conexões verbais e simbólicas através do espaço, comunicando complexos significados mediante centenas de associações transmitidas de longe e em questão de segundos. O símbolo domina o espaço. A arquitetura não basta. É como as relações espaciais se estabelecem mais com os signos do que com as formas, a arquitetura dessa paisagem se converte mais em símbolo no espaço do que em forma no espaço". (15)

Uma nova ordem passa a constituir as relações entre a arquitetura e a cidade. O arquiteto Francisco Homem de Melo, em sua dissertação de mestrado "Caos e Ordem no Ambiente Urbano", apresenta uma leitura dessa nova cidade que se constitui:

"O signo informacional conquista espaço e destaque. No momento em que a cidade não só cresce, mas se complexiza, o signo informacional é o índice dessa complexidade e da nova ordem cultural.

A arquitetura segue dois caminhos: ou transforma-se em suporte da informação - de conteúdo ela passa a continente; ou transforma-se em signo arquitetônico - hipertrofia até o limite seu potencial de comunicação. Signo arquitetônico e signo informacional combinando-se na mensagem urbana: arquitetura-comunicação : cidade-cenário". (16)

Seguindo-se essa análise, podemos dizer que, num primeiro momento, a arquitetura dos cinemas se criou deslocando a tipologia do teatro com uma nova função e novas figuratividades. A arquitetura se hipertrofiou com a incorporação muitas vezes extravaçante do imaginário cinematográfico. No entanto os limites de seu potencial de comunicação forçou uma mudança de estratégia, passando a ser o suporte funcional de um "signo informacional". Temos então o seu desaparecimento, que coincide com um processo pelo qual

passam as grandes cidades contemporâneas, que altera não apenas a aparência da paisagem urbana, como, principalmente, a lógica pela qual ela se constitui.

#### NOTAS

- 1 - ALMEIDA, Guilherme de - Coluna "O Cinematographo" em "O Estado de São Paulo", 11/10/1928.
- 2 - Id., ib., 11/11/1936
- 3 - Id., ib., 11/07/1930
- 4 - ANDRADE, Oswald de - "A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações" - Diário da Noite, São Paulo, Jul./1930 - in "Arquitetura Nova", Arte em Revista n.4. CEAC, SP, 1983, p.10.
- 5 - Id.,ib, p. 11.
- 6 - ANDRADE, Mario de - "Arquitetura Colonial". Diário Nacional, São Paulo, 23-24 agosto/1928, in "Arquitetura Nova", Arte em Revista n.4. CEAC, SP, 1983, p. 12.
- 7 - ALBRECHT, Donald - "Designing Dreams" - Harper and Row em colaboração com "The Museum of Modern Art", New York, 1987, p. xiii.
- 8 - Id.,ib., p. 90
- 9 - Id.,ib., p 93
- 10 - Id.,ib., p.95
- 11 - LISLE, Forrest F. - in Frampton, Kenneth - "História Crítica de la Arquitectura Moderna". Madrid,, Gustavo Gilli, p.222.
- 12- "Motion Pictures News", 6/12/1913, in RAMIREZ, Juan Antonio - "La Arquitectura en el cine: Hollywood, La Edad de Oro" - Hermann Blume, Madrid, 1986.
- 13- KELLY, Gene, - in NAYLOR, David - "Great American Movie Theaters", The Preservation Press, Washington, EUA, 1987
- 14- Revista "Cinearte", n.72, jul. de 1927.
- 15- VENTURI, Robert - "Aprendiendo de Las Vegas", p.35.
- 16- "Caos e Ordem no Ambiente Urbano" - Dissertação de mestrado de Francisco Ignácio Homem de Melo, FAU-USP, 1985, p.30.

CAPITULO 11

ARQUITETURA DE CINEMAS  
E  
ARQUITETURA NO CINEMA.



## APRESENTAÇÃO

Este capítulo tem como objetivo apresentar a produção da arquitetura de cinemas internacionalmente. Sua divisão em três blocos se deu em função da necessidade de um destaque no estudo da produção das vanguardas europeias. Assim o processo cronológico do desenvolvimento da tipologia do cinema na Europa e Estados Unidos ocupa os primeiros blocos. O estudo da produção cinematográfica das vanguardas europeias, as experiências de arquitetos e artistas plásticos com cenografia e, projetos de cinemas realizados por arquitetos modernos, constitui o terceiro bloco.

## 2.1 BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DOS CINEMAS

Os cinemas surgem da necessidade de dar forma arquitetônica ao novo tipo de espetáculo, o cinematógrafo. São duas as referências que nortearam o seu surgimento: a tipologia do teatro e as diversões de feiras, em especial os panoramas. As marcas de um caráter 'artístico' identificado com o teatro e outro 'popularesco' das diversões de feiras, acompanham o cinema em toda a sua trajetória.

São os panoramas e, em seguida, os dioramas que podem ser identificados como os primeiros a criar um novo tipo de edificação, destinada a "transportar o espectador para fora de sua realidade urbana. É um esforço de trazer o campo à cidade, ou mostrar a cidade com olhos de 'flaneur'" (1).

Os panoramas eram edificações cilíndricas na maior parte das vezes, onde as paredes eram pintadas com paisagens. O espectador circulava pelo seu interior, tendo a sensação de pertencer a essa paisagem.

"Era incansável o empenho de fazer dos panoramas, por meio de artifícios técnicos, lugares de uma perfeita imitação da natureza, se buscava copiar a mudança das horas na paisagem, a saída da lua, o fragor das cataratas. David aconselhava aos seus discípulos desenhar os panoramas segundo a natureza. Posto que os panoramas buscam produzir na representação da natureza, modificações enganosamente semelhantes, antecipam, acima da fotografia, ao filme e ao filme sonoro". (2)

O primeiro panorama foi feito em 1789, e mesmo sendo superado posteriormente pelo diorama, permaneceu no gosto popular por mais de 70 anos. Foi Daquerre - discípulo do pintor de panoramas Prevost - quem criou o diorama. "Ele combinava o uso de grandes pinturas e paisagens com cenas mutáveis, efeitos ópticos produzidos pela lanterna mágica e cores translúcidas" (3). Daquerre inaugura o diorama em Paris, em 1822. O prédio era constituído de um auditório "ao redor de um gigantesco cenário e o espectador via partes da cena através de uma abertura na parede do auditório, parecida com uma abertura convencional de prosênio" (4).

Aprimoravam-se assim os esforços para criar um tipo de espetáculo que satisfizesse o público das metrópoles na sua ânsia em conhecer e viver lugares exóticos. Aumentava-se o grau de verossimilhança dessas representações, ao mesmo tempo em que as massas eram 'educadas' a perceber novos tipos de ilusões. Do panorama para o cinema existe uma inversão fundamental: no primeiro, o olho do homem se movimentava repetindo a sua situação no mundo, olhando do centro para a paisagem que o envolve; no cinema o espectador imóvel na poltrona 'penetra' na imagem em movimento.

talvez o exemplo mais claro da estrutura de qualquer um dos panoramas seja o 'Great Globe' na Londres de 1851 (Fig. A1 e A2). Tratava-se de uma estera gigantesca - 60 pés

de diâmetro - com toda a sua superfície interna pintada, onde o espectador circulava por um conjunto de plataformas e escadas existentes no seu centro (5).

A condição inversa, de movimento da imagem e não do espectador, tem origem no Kinetoscópio, inventado por Edison. Uma caixa com um orifício no seu topo para se olhar, tinha no seu interior "um painel de madeira que carregava uma série de bobinas de vários diâmetros, ao redor das quais serpenteava uma banda sem-fim de filme, com quarenta ou cinquenta pés. O espectador no topo da caixa olhava diretamente para a lente de aumento, através da qual cada imagem do filme podia ser vista" (6). O passo seguinte foi transportar a imagem de dentro da caixa para fora, a fim de que muitas pessoas pudessem vê-la simultaneamente. Os irmãos Lumière foram os primeiros a patentear o novo invento: o cinematógrafo. Em dezembro de 1895 fazem sua primeira exibição pública.

Já no início do século XX tornaram-se populares as pequenas lojas transformadas em salas de projeção. Negócio de investimento pequeno e lucro certo, atraía todo tipo de investidores, principalmente aqueles de poucos escrúpulos. Uma pequena sala com algumas cadeiras, uma parede separando-as da rua, uma bilheteria, alguns cartazes e um projetor eram suficientes. Os filmes dessa época eram curtos e mudos, procurando efeitos fantásticos ou 'mágicos', na verdade um desenvolvimento dos sustos fantasmagóricos da lanterna mágica e dos truques dos prestidigitadores. A quantidade dessas salas foi enorme: diz-se que, em 1907, em New York, havia 200 salas funcionando, enquanto que em Pittsburgh havia 100 salas. Tal quantidade ilustra a popularidade que adquiriu o cinema em menos de uma década de existência. Nos EUA essas inúmeras pequenas salas recebem a denominação de 'Nickelodeon', derivada da palavra grega que usualmente designa teatro 'Theatron', e do preço do ingresso, um 'nickel' (7).

Outro tipo de espetáculo que influenciou no surgimento dos cinemas foram os shows itinerantes, estruturas móveis que seguiam sozinhas ou com feiras e circos. Tinha duas características básicas: a funcionalidade da estrutura, que permitia seu transporte, e a expressividade de sua fachada, destinada a atrair o público. Muitas vezes essas fachadas eram ricamente iluminadas, antecipando assim as fachadas luminosas dos cinemas nas décadas seguintes. Um desses shows, o 'Wonderland', por volta de 1910, tinha sua fachada esculpida em madeira iluminada por 14 potentes arcos voltaicos e 5 000 lâmpadas elétricas multicoloridas. Sem dúvida um espetáculo fascinante (8) (Fig. A3).

A partir da metade da primeira década deste século, o negócio do cinema começou a tornar-se mais seguro do que em seu início. Os investimentos em melhorias na qualidade das salas de exibição começaram pelas adaptações dos 'Music Halls' e teatros em cinemas, num procedimento que se gene-

realizou tanto na Europa como na América. No entanto, havia limitações para essas adequações, que só poderiam ser superadas com transformações mais profundas. O caráter plano da tela de projeções, em oposição à espacialidade do palco do teatro, prejudicava a visibilidade nos camarotes e frisas laterais e alterava radicalmente as curvas de visibilidade da platêia.

O processo descrito por Dennis Sharp em relação à Inglaterra parece ser suficiente para ilustrar o surgimento das salas projetadas especialmente para a exibição cinematográfica (9).

As novas edificações acompanhavam os esforços em criar uma nova imagem para o cinema. Conhecido como diversão popular, buscava-se atrair "melhores classes", apagando da memória sua origem baixa. Tais esforços consistiram, por um lado, no aprimoramento da linguagem do cinema e, por outro, no refinamento dos prédios, melhorando assim seu conforto, segurança e aparência. Em relação ao conforto surgem os "foyers" elegantes, as luzes indiretas, as atendentes uniformizadas, as poltronas acolchoadas e a fachada ricamente decorada no melhor estilo neoclássico. Os nomes refletiam essa intenção: Empire, Palace, Imperial, Jewel, Globe... Os palcos permaneciam, agora como acessório da terra, usados para pequenas encenações entre um filme e outro (Figs. de A4 a A7).

Em 1909 foi promulgada na Inglaterra uma lei, a "Cinematograph Act", que estipulava uma série de normas de segurança a serem seguidas. A alta inflamabilidade das películas cinematográficas era responsável por vários incêndios nas salas de exibição. A lei contribuiu para a "filtragem" das salas existentes, fechando as de pior qualidade e estabelecendo um novo padrão para as novas.

É interessante notar que os grandes cinemas não se concentravam exclusivamente em Londres, mas se espalhavam por outras cidades, mesmo as do Norte e as predominantemente operárias. Nessa época, o cinema, apesar dos seus esforços em refinar sua imagem, atraía tanto pobres como ricos, rompendo com a distinção perpetuada pelo teatro. A partir de 1910, muitas companhias optaram por instalar grandes e confortáveis salas em regiões operárias, tendo assim garantido um público enorme para seus espetáculos. É explicitamente citado que "isso não era um gesto filantrópico, mas sim firmemente baseado na noção de que as ilusões criadas pelos filmes davam aos trabalhadores que frequentavam os cinemas o (difícil) prazer que eles desejavam" (10). Não só a mensagem do filme, mas também o acesso dos trabalhadores a um ambiente requintado contribuíam para a construção de uma imagem de satisfação social, dentro de um sistema que se baseia no oposto. Nos bairros operários é enorme o contraste de sua rica arquitetura com a pobreza dominante. "Eles só podem ser comparados com o interior das mais ostentosas igrejas católicas, as quais eram outra

atração comum dos subúrbios pobres."(11)

Os primeiros cinemas com formas modernas da Inglaterra foram os da rede Odeon, nos anos 30. Seu proprietário, Oscar Deutsch, procurou desde o seu início criar um desenho próprio para seus cinemas, que afirmasse a modernidade de seu uso. "Nos esforçamos em fazer nossos prédios expressar o fato que eles são construídos como o lugar do último e mais progressivo entretenimento do mundo hoje (...)" (12). Os projetos foram realizados em sua maior parte pelo escritório de Harry W. Weardon, com formas modernas, próximas do estilo "aerodinâmico" norte-americano.

Nos EUA, no início do século, os filmes acompanhavam os espetáculos de 'Vaudevilles' como atrações complementares nos 'Music Halls'. Após os anos da I Guerra Mundial os filmes passam a ter igual destaque nas marquises, surgindo novas salas construídas para esse duplo uso. As primeiras companhias distribuidoras são constituídas trabalhando com programas duplos de 'Vaudeville' e filmes mudos, que eram levados em turnês por todo o país (13).

Os primeiros cinemas de qualidade a serem construídos nos EUA eram de empresários que já tinham algum negócio de diversões. O primeiro cinema norte-americano "digno" desse nome foi o Regent, construído no Harlem em New York, no ano de 1913, por Samuel "Roxy" Rothapfel (14). O projeto de Thomas W. Lamb tinha uma arquitetura "vagamente espanhola, com uma 'colunata italiana' no exterior. Sua arquitetura causou o seguinte comentário de um crítico da 'Motion Picture News':

"A película inaugural foi 'The Last Days of Pompeii'. O senhor Rothapfel situou a esta excelente produção num entorno tão agradável, tão perfeito em seus detalhes artísticos, que é como se o lugar fosse um pré-requisito para a película e, por consequente, devem acompanhar-se conjuntamente". (15)

Essa ideia de complementariedade surgirá em vários momentos e está na base das relações entre a arquitetura no cinema e do cinema, e voltaremos a ela a seguir.

Samuel "Roxy" Rothapfel constrói os maiores cinemas de New York: o Capitol (1919) com 4000 lugares e o Roxy em 1927 (Figs. A17 e A18), na Broadway, à altura do Times Square.

Em Los Angeles, Sid Grauman faz o 'Million Dollar' (1918), o 'Metropolitan' (1923) e, em Hollywood, o 'Egyptian' (1922) (Figs. A24 e A27) e o famoso 'Grauman's Chinese' (1927) (Figs. A22 e A23).

Apenas na década de 20 os grandes estúdios de Hollywood construíram suas próprias redes de distribuição. Investiram na imagem de seus cinemas, a fim de criar uma identidade conjunta com seus próprios filmes. Marcus Loew, exibidor de filmes da MGM diz: "Nós vendemos ingressos para os cinemas, não para os filmes" (16). A MGM iniciou sua rede de cinemas com projetos de Thomas W. Lamb, que também projetou para a RKO, chegando aos anos 30 com uma rede internacional em estilo 'Art Déco'. Os irmãos Rapp and Rapp de Chicago projetaram para a Warner Brothers e para a Paramount (Figs. A14, A15 e A16), dentro de um estilo por eles denominado de 'Barroco Francês'. C. Howard Crane projetou para a United Arts e para a Fox no estilo da 'Escola de Chicago', de fins do século XIX.

Todos esses projetos saíam de uma referência aos

estilos dos teatros e avançavam em direção a um estilo próprio, onde o equilíbrio formal clássico e as necessidades funcionais do teatro foram radicalmente alterados. Na busca de constituir-se num espetáculo em si, a arquitetura dos cinemas distanciou-se do rigor estético acadêmico, aproximando-se da fantasia e do exótico, mais próxima do gosto popular, que não é formado por valores estabelecidos pela academia. A referência não era mais o repertório acadêmico de estilos, como trabalhava o ecletismo, mas sim a sua reelaboração pelo imaginário popular, distorcido e fragmentário, ou mesmo pelas formas arquitetônicas presentes na cenografia dos filmes.

"A arquitetura dos cinemas e a arquitetura no cinema se desenvolvem pois de modo paralelo. Há uma afinidade estilística, já que ambas constituem a província mais livre e exaltada do ecletismo." (17)

Os cinemas americanos podem ser enquadrados em dois tipos básicos: os 'hard tops' e os com efeitos 'atmosfêricos'.

O tipo 'hard top' era diretamente inspirado nos teatros, investindo no luxo e riqueza da ornamentação, tinha o teto da sala de projeções sempre dominado por candelabros gigantes e forros com desenhos extravagantes. Thomas W. Lamb era o seu mais famoso adepto.

O tipo 'atmosférico' teve em John Ebersson o seu mais criativo projetista (Figs. A28 e A29). Seus cinemas 'reproduziam', na sala de projeções, jardins italianos, cortes persas, pátios espanhóis e místicos templos egípcios, que eram cobertos por tetos que simulavam, através de efeitos luminosos, diferentes céus: luares, alvoradas e poentes, nuvens e estrelas. O cinema já não buscava mais recuperar a 'aura' perdida pela obra de arte imitando o teatro, mas sim através de uma enorme encenação fantástica.

"Esses cinemas americanos eram enormes, neles triunfava uma combinação fantástica de estilos, preferentemente exóticos, de tal modo que não era difícil estabelecer uma continuidade ideal entre o que acontecia na tela e o que o edifício mesmo sugeria: daí o recurso constante ao estilos 'espanhóis' (neobarroco colonial, plateresco ou mourisco), aos orientais, ou a outros considerados igualmente distantes e românticos" (18).

A criação do fantástico era realizada através de deslocamentos espaciais e temporais. Construíam-se imagens fantásticas para as diversas épocas históricas e lugares exóticos do mundo. O Egito e Roma antiga, a China e a Índia, Bagdad das 'Mil e uma Noites', a Idade Média e a Renascença; estão todos representados em inúmeros filmes e cinemas no mundo todo.

'Intolerância' de Griffith apresenta diversas 'épocas' num só filme:

"Griffith quis apresentar vários exemplos ao longo da história nos quais a intolerância e o fanatismo se opur-

nham ao bom-senso e ao amor, leve, portanto, cenários correspondentes a épocas e lugares diferentes: a França renascentista para ambientar a 'Noite de São Bartolomeu', Palestina, no tempo de Jesus, New York na época contemporânea e a Babilônia (Fig. A8) do Rei Baltasar, nos dias que precederam a sua caída nas mãos dos persas". (19)

O programa do filme 'Cleópatra' (1917), com Theda Bara, estimula a plateia:

"Esse país místico do faraó, Egito, o Egito de Cleópatra, orientalmente luxuoso e tumultuosamente extravagante, está maravilhosamente representado em todo o seu bárbaro esplendor. A esfinge, as pirâmides e o deserto, tudo está aí (...). Ver 'Cleópatra' é fazer uma viagem ao antigo Egito. Você vê aos egípcios, aos soldados romanos, escravos, bailarinas, gregos, assírios... Todos como viveram antes da era cristã". (20)

J. Antonio Ramirez aponta em seu livro um aspecto curioso. As formas 'egípcias' presentes nesse filme tem um aspecto geral que "antecipam a simplificação do egípcio que tanto se dará no 'Art Déco'" (21). A versão de 'Cleópatra' realizada por Cecil B. de Mille de 1934 é mais explícita na sua semelhança com o 'Déco' (Fig. A26).

Os filmes com temática árabe já estavam presentes no cinema alemão, onde o expressionismo conferia uma acentuada deformação aos cenários. "Sumurun", de Ernst Lubitsch (1919) (Figs. A30 e A31), "A morte cansada", de Fritz Lang (1921) e "O Gabinete das Figuras de Cera", de Paul Leni (1924), constroem cenários deformados, com intenções de dramaticidade (Lang e Leni) ou comicidade (Lubitsch).

No cinema de Hollywood o distanciamento da cenografia em relação às suas fontes tem como objetivo a fantasia e o entretenimento, o que gera outro "estilo Árabe", mais atraente e sensual. O primeiro filme americano, com temática árabe, a fazer grande sucesso foi "The Thief of Bagdad" de Douglas Fairbanks (1924) (Fig. B189). Para ele foi construída pelo diretor artístico William Cameron Menzies, uma "cidade de Bagdad" nos estúdios. "Enquanto desenho propriamente dito, devemos remeter-nos novamente à tendência simplificadora de Hollywood. As ressonâncias da arte islâmica oriental (Irã e Norte da Índia) se mesclaram com as da arte nazari, o que não impediu a Menzies de oferecer um produto pessoal, estilizada, altamente imaginativo". (22)

Muitos filmes foram produzidos com essa temática o longo das décadas seguintes. Novas versões, em "Technicolor" de "The Garden of Allah" (1936) e "The Thief of Bagdad" (1939), acompanharam uma grande quantidade de filmagens referentes às "mil e Uma Noites": "Arabian Nights" (1942), "Ali Baba and the Forty Thieves" (1943), "A Thousand and One Nights" (1943), "Sinbad the Sailor" (1947), "Aladdin and his Lamp" (1951).

A "arquitetura árabe" produzida pelos filmes com-



ferre um brilho fantástico a elementos diversos (arcos em ferradura, muxarabis, decorações geométricas e cúpulas bulbosas) articulados livremente, de forma a causar surpresa e deslumbramento. A sua influência na arquitetura das salas de cinema é clara. A temática árabe nos cinemas, guarda uma relação estreita com os filmes. A utilização de outros estilos historicistas e suas variações ecléticas tinha como fonte de referência a arquitetura e sua iconografia (manuais, tratados, etc.). Os cinemas que foram realizados em estilo "mourisco" encontram sua fonte de referência primeira na miscelânea realizada pelos diretores artísticos dos filmes "árabes".

São vários os cinemas em estilo árabe ou espanhol mourisco (mistura do barroco espanhol com o árabe) realizados por John Eberson, o arquiteto americano que criou os cinemas com "efeito atmosférico". O "Avalon" de Chicago (1927) (Fig. A29) recria minaretes e abobadas sob um céu azul estrelado pintado no teto. O "Astro" de Omaha (1927) com exterior "mourisco", tem em seu interior um estilo "hispano-italiano". No "Majestic" em Santo Antonio, Texas (1929) (Fig. A28), o arco do proscênio une uma "torre de sino de uma catedral e um castelo mourisco abandonado" (23).

O futuro das grandes metrópoles e da técnica era também tematizados na construção do fantástico. Nesse aspecto Hollywood se soma às especulações realizadas pelos arquitetos norte-americanos sobre o futuro de suas cidades. New York é exemplar. O seu potencial de desenvolvimento é explorado desde o início do século, e a opção por uma verticalização radical é tema constante de proposições urbanísticas de caráter visionário (Figs. A32, A33, A34 e A35). Hollywood realiza de antemão algumas dessas proposições, divulgando-as mundialmente como a imagem da "Metrópole" (Fig. A36).

A tematização da "Broadway" se torna emblemática do "sonho moderno". Os musicais criavam uma situação onde a narrativa acontecia num espaço assumidamente ficcional. A intensa mobilidade de atores, câmeras, cenários, "produzia a mágica sensação de que se apazavam as fronteiras entre os distintos planos da ficção. 'O representado' dentro da película se confundia com 'o não representado'. (...) Deste modo, o público do filme creía participar de um espaço leve onde cada cliente do cinema é protagonista de um espetáculo de sonho" (24).

Ao assumir um caráter "não representativo" alguns musicais se aproximam dos aspectos predominantemente fenomenológicos do cinema. Busby Berkley (Figs. de A54 a A58) trabalha os musicais em função do movimento, ritmo, geometria, luz, contraste, textura das imagens, como um desenho em movimento. A esse caráter quase abstrato, os musicais de Hollywood acrescentam uma temática onírica, criando uma fusão paradoxal de abstracionismo e surrealismo (25).

Durante os anos 30, três produtoras de Hollywood

investiram num 'Décor' moderno: a Paramount, a RKO e a Metro-Goldwyn-Mayer.

A Paramount recebe uma intensa imigração de atores, diretores, roteiristas, produtores e designers alemães. Ernst Lubitsch e Fritz Lang são os maiores nomes. O seu diretor artístico, Hans Dreier, foi responsável pela criação, nos anos trinta, "de um estilo bastante alinhado com o repertório da Bauhaus: superfícies brancas e não adornadas, horizontalidade, e uma elegante simplicidade foram as marcas de ambos os estilos" (26). (Fig. A62)

A RKO, por sua vez, inventou "seu próprio amálgama decorativo e extravagante de arquitetura moderna, 'Art Déco' 'aerodinâmico', e neo-classicismo" (27). 'Top Hat' (1935) (Fig. A63) é um exemplo.

A MGN por sua vez realizou a maior quantidade de cenários modernos. Seu diretor de arte, Cedric Gibbons, escreve na Enciclopédia Britânica sobre desenhos de cenários: "Se o Realismo pode ser abandonado, nós devemos procurar uma cenografia que seja ela mesma tão moderna quanto a pintura e a escultura" (28). Sob sua direção a MGN criou um estilo de feições modernas (Figs. de A62 a A70), onde vários temas formais modernos eram retomados. Não se encontra aqui nada parecido com a produção de vanguarda dos grupos europeus, onde as formas modernas estavam incorporadas em experiências de linguagem conceitualmente ligadas a movimentos culturais mais amplos. Várias dessas experiências são retomadas fragmentariamente. Fotografia, enquadramento, montagem, cenografia, direção, enfim, todos os aspectos da indústria cinematográfica de Hollywood absorvem e filtram as experiências europeias, então truncadas pelos regimes totalitários. O filtro foi ideológico e formal. Ideológico quando retira o forte conteúdo de crítica e ação social do cinema europeu. Formal quando submete formas conceitualmente antagônicas à justaposição que as iguala. O desenho de cenários, que no cinema europeu é parte integrante da narrativa, passa a ter seu papel reduzido, tornando-se quase pano de fundo das narrativas.

A presença desse 'modern look' na produção das salas de cinema acontece nesse período, sem que se abandone a produção de apelo exótico. Pelo contrário, uma grande parte dos cinemas norte-americanos, produzidos então, apresentam uma fusão desse 'modern look' com figuratividades exóticas.

É interessante apresentar um cinema realizado pelo artista austriaco Friedrich Kiesler em New York. Kiesler participou ativamente da vanguarda abstrata europeia, tendo Fernand Léger apresentado pela primeira vez o seu filme 'Ballet mécanique' em um teatro por ele construído em Viena em 1924. Em 1926 ele se transfere para New York.

"No seu 'Film Guild Cinema' (Figs. A128 e A129) de New York, em 1929, realizou uma sala cinematográfica na qual podia projetar as imagens sobre todas as paredes e cu-

ja tela tinha a forma de um olho humano que, fechando ou abrindo, produzia as mais diversas figuras geométricas. Foi o primeiro cinema na América construído somente para projeção de filmes e não também para recitais teatrais. A fachada do cinema para a Rua Oito Oeste, hoje destruído, era a única arquitetura "De Stijl" na América" (29).

### 2.3 AS VANGUARDAS E O CINEMA

Na Europa o processo de desenvolvimento da linguagem cinematográfica teve algumas diferenças radicais em relação ao norte-americano. A presença de vanguardas artísticas modernas desde o surgimento do cinema, permitiu um relacionamento fértil. O amadorismo e o baixo custo do cinema mudo, assim como a demora na consolidação de um poderoso sistema de estúdios na Europa, fizeram com que diversos artistas plásticos e arquitetos usassem do cinema como meio de criação. Moholy-Nagy escreve sobre essa relação em seu livro 'Vision in Motion':

"Todos os tipos de filmes - mas especialmente os abstratos - necessitam de uma vanguarda, como no tempo do cinema mudo, um grupo de produtores de filmes experimentais, sem trabalhar visando lucro - homens como Picabia, René Clair, Fernand Léger, Count Beaumont, Man Ray, Bunuel, Dali, Cocteau e outros. Seus esforços eram dirigidos para as potencialidades do vasto arsenal do cinema, evitando os compromissos literários e comerciais. Infelizmente o filme sonoro incrementou tanto os custos da produção cinematográfica que o trabalho amador está hoje simplesmente banido. Entretanto isso não pode continuar. O amador, que não está perturbado pela fachada de Hollywood e de seu colossal aparato, pode operar milagres sendo sincero e audacioso" (30).

Para Moholy-Nagy a especialização e o alto custo do cinema sonoro romperam esse estreito relacionamento que podemos localizar como mais produtivo nas quatro primeiras décadas deste século. No entanto não podemos compartilhar do desprezo de Moholy-Nagy por Hollywood. Em sua vasta produção encontramos inúmeros filmes que em nada ficam a dever às experimentações das vanguardas européias. Por outro lado a produção cinematográfica européia não teve exclusivamente uma postura anti-Hollywood. Lotte Eisner ressalta por exemplo as características industriais da Ufa desde seu início, ainda que para ela esse aspecto tenha sido prejudicial ao cinema alemão (31). De qualquer maneira, as relações entre as vanguardas das artes plásticas, arquitetura e cinema foram mais intensas na Europa, desaparecendo, gradualmente, com o crescimento da especialização do trabalho cinematográfico.

## FUTURISMO

A primeira referência a uma relação entre um movimento de vanguarda artística com o cinema foi encontrada no livro de Donald Albrecht, 'Designing Dreams':

" Entre 1910 e 1912, um grupo de Futuristas fiorentinos criou seis filmes curtos, abstratos, com assuntos variando da cor e da música até à dança" (32). 'Una Vita Futurista' (1915) dirigido por Arnaldo Ginna, tinha como colaboradores Marinetti e Giacomo Balla, e escandalizou a audiência com uma cena que consistia na "discussão entre um pé, um martelo e um guarda-chuva" (33).

No entanto somente foi encontrado material iconográfico dos filmes realizados por Anton Giulio Braqaqlia, que, além do cinema, trabalhara com aquilo que chamou 'Fotodinamismo Futurista'. Através da experimentação fotográfica, que consistia em prolongadas exposições de um negativo, Braqaqlia registrava "o dinamismo efetivo, realístico, dos objetos em evolução de movimento real" (34) (Figs.A71 e A72).

Em 1916, Braqaqlia produz quatro filmes: 'Thais', com cenários de Enrico Prompolini, 'Drama nell'Olimpo', 'Il mio cadavere' e 'Il perfido incanto'. A cenografia do filme 'Thais' é surpreendente (35) (Figs. de A73 a A76). Desenhada por Prompolini, sob direção de Braqaqlia, é completamente geométrica e abstrata, cumprindo papel ativo no filme, conferindo-lhe um caráter obsessivo e vertiginoso. "Mas o importante é que nunca é apenas o ator que exprime o seu estado de ânimo (como aconteceria no filme seguinte 'Il mio cadavere' e em todos os filmes da época, e como muitas vezes acontece hoje), mas é o próprio ambiente que torna-se estado de ânimo." (36)

A espacialidade é virtualmente construída na tela pela sobreposição de planos, com temas geométricos, brancos e pretos, que se interagem, criando alternâncias de fundo e figura.

Já o filme 'Il perfido incanto' (Fig.A77) possui uma cenografia que remete à pintura de De Chirico, enquanto que o desenho do vestuário (Fig.A78) apresenta alguma semelhança com os temas geométricos do filme 'Thais'.

## EXPRESSIONISMO

O movimento expressionista foi o primeiro movimento artístico de vanguarda a contar com uma produção cinematográfica rica em relação com a pintura e a arquitetura, chegando mais próximo do nosso tema com um projeto de cinema. Realizando plenamente os conceitos estéticos expressionistas, o cinema assume papel ativo no movimento, superando inclusive a arquitetura, que teve dificuldades em construir manifestações tridimensionais desses conceitos.

A exposição pública da psique interior encontra uma solução formal que opera com distorções dramáticas das formas visíveis. Os cenários de "O Gabinete do Dr. Caligari" (Figs. de A80 a A82) são parte integrante da narrativa e, através de distorções semelhantes à pintura de Munch (Fig. A79), cria um espaço desequilibrado, misterioso e hostil aos personagens, avessos à clássica estabilidade da razão. Ainda que a cenografia não tivesse sido dada ao desenhista e gravurista Alfred Kubin (Fig. A83), que era a vontade dos autores segundo Lotte Eisner, 37), o uso expressivo da iluminação, baseada no contraste claro e escuro, cria a fantasmagoria dos ambientes e reforça a dramatização dos personagens. Ruas, casas, praças, telhados e caminhos são reproduzidos de maneira deformada, como se tivessem atravessado uma mente perturbada, insana; postura crítica que julgava insana a sociedade que produziu a Guerra.

"O cenário de Caligari, frequentemente criticado por ser plano demais, apresenta, contudo, uma certa profundidade advinda de perspectivas propositadamente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente em ângulos imprevistos; às vezes também a profundidade é dada por um pano de fundo que prolonga as ruelas com linhas onduladas, plástica audaciosa, reforçada pelos cubos inclinados das casas deterioradas."

"O que importa é criar a inquietação e o terror. A diversidade de planos torna-se, assim, secundária." (38)

A não escolha de Alfred Kubin para a realização dos cenários, assim como a busca de um baixo custo na sua produção leva Lotte Eisner à seguinte afirmação:

"Esses dados contribuíram igualmente para a não existência, no cinema mudo alemão - com exceção do filme abstrato -, de uma vanguarda propriamente dita, como houve na França. Na Alemanha, a indústria se apoderou imediatamente de todos os elementos artísticos, acreditando que, com o tempo, fatalmente daria dinheiro". (39)

O filme "O Golem" (40) dá um exemplo do tratamento expressionista a temas históricos. Trata-se da lenda judaica do Golem, ambientada na Idade Média. O cenário foi esboçado pelo arquiteto expressionista Hans Poelzig (as maquetes em argila foram realizadas por sua esposa, a escultora Marlene Poelzig), eleva ao paroxismo a utilização de formas óticas (Figs. de A84 a A86). Os castelos e aldeias são construídos de maneira distorcida, onde o desequilíbrio está presente em todas as formas, reduzidos a massas irrequ-

larés, dramaticamente moldados da mesma maneira que a personagem principal, moldada em arquia. Tal postura revela a possibilidade de trabalho não realista em temáticas históricas. O expressionismo não busca um absoluto ineditismo formal, pelo contrário, "não se trata de negar toda a experiência anterior, mas sim de afirmar a livre opção e deformação expressiva dos dados oferecidos pela cultura precedente" (41).

Hans Foeizig projeta em 1926 o Cine Capitol, em Berlim, onde abandona suas ousadas experiências, realizadas anteriormente no auditório no Grosses Schauspielhaus (Fig.A87), em 1921. O cinema é tratado exteriormente com um rigor geométrico quase clássico (Fig.A90). De seu passado expressionista resta, no interior, o jogo de luz que cria uma "coroa de cristal", tema místico recorrente da arquitetura expressionista alemã (Figs.A88 e A89).

Outro arquiteto expressionista a realizar um projeto de cinema foi Bruno Taut, que já havia colocado uma tela de projeções no seu pavilhão de vidro da exposição de Colônia da Werkbund, em 1914. Após a guerra, em meio aos seus projetos utópicos, propõe um cinema onde as pessoas assistiriam deitadas a um filme projetado de baixo para cima (Fig.A91). Sem dúvida uma interpretação bastante peculiar para a idéia de cinema como sonho.

Os cinemas alemães realizados pela Ufa no pós-guerra apresentaram um novo conceito, os "night buildings". Uma vez que o cinema era um programa essencialmente noturno seus efeitos estéticos deveriam ser projetados para serem apreciados à noite. "Eles argumentam que o cinema depende totalmente, num sentido técnico, do contraste entre escuridão e luz, e não tem relação com efeitos da luz do dia. O cinema dorme durante o dia assim como os outros dormem durante a noite (42)." Essa posição inaugurou uma nova estratégia de aproximação entre a busca de uma forma arquitetônica para os prédios de cinema e o próprio cinema. Não se trata de uma aproximação de figuratividade, mas sim conceitual.

Dois filmes de Fritz Lang apresentam alguns aspectos que contribuem para o nosso assunto: 'Os Nibelungos', de 1923 e 'Metrópolis', de 1926.

Em 'Os Nibelungos I: A Morte de Siegfried' (43) os temas expressionistas são substituídos, em alguns aspectos, por um tratamento geométrico abstrato. Os castelos são grandes massas volumétricas brancas, enquanto as vestimentas e tapeçarias são recobertas por texturas geométricas abstratas (Figs.A92 e A93).

Em 'Metrópolis' (44), o mais famoso de seus filmes, encontramos uma síntese de várias visões urbanísticas (Figs. de A96 a A104). Um congestionamento vertical de prédios que têm em Manhattan um exemplo real, recebe um tratamento formal onde encontramos referências a Mies Van Der Rohe (Fig.A94), Mendelssohn e, principalmente, ao futurista ita-

liano Antonio Sant'Elia (Fig.A95). Ao comentar o filme, a revista brasileira "Cinearte" escreve com fascinação e espanto:

"Como uma enorme rocha de aspecto esquisito e ameaçador que se atira céu a dentro, assim levanta-se Metrôpolis com sua casaria formidável. E esta enormíssima cidade, cujas habitações se sequeem em gigantescos blocos montados uns nos outros, é a criação de uma única criatura, de um homem cujo nome é Joh Frederson que no centro de Metrôpolis, construiu a Nova Torre de Babel - espécie de coração da cidade onde se concentram todo o tráfego e todas as energias operárias" (45).

É curioso notar ainda a semelhança dos cenários de Metrôpolis, com os do filme da Fox, "Just Imagine" (Figs.A36 e A100) (46), onde as utopias urbanísticas de Hugh Ferriss (Figs.A34 e A35) somam-se com referências ao filme de Fritz Lang.



## FRANÇA

Se na Alemanha a relação entre a vanguarda e a produção cinematográfica era mediada pela indústria, na França essa relação era predominantemente "amadora". Em 1921 foi formado o "Club des Amis du Septième Art" (CASA) (47), que reuniu diretores, arquitetos, artistas plásticos, músicos e poetas da vanguarda parisiense, desenvolvendo uma série de experimentações formais no cinema. Participaram os cineastas Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance; o arquiteto Robert Hallet-Stevens (estranhar-se a ausência de Le Corbusier), o artista plástico Fernand Léger, os músicos Erik Satie e Maurice Ravel, os poetas Blaise Cendrars e Jean Cocteau. Os "diretores do Club tentam elevar o cinema para o seu lugar de direito entre as artes estabelecidas e usar o cinema mudo, que depende de forte comunicação visual para a sua efetivação, como meio de promulgar novas idéias em "design". Eles tratavam a tela como os pintores modernos faziam com suas telas e experimentaram com novas técnicas fotográficas - "soft focus", edição rápida, máscaras opacas, "split screens", a famosa tela tripla usada por Gance em Napoleão - e "décor" moderno" (48).

Portanto o "CASA" é o primeiro movimento que vê no cinema não apenas um campo de experimentação de linguagem, mas também um poderoso meio de propaganda para as novas propostas modernas. O cinema tinha reconhecido assim a sua capacidade de influenciar o gosto estético de seu público, o que também foi explorado intensamente por Hollywood.

O filme "L'inhumaine" de 1924 (49), dirigido por L'Herbier, é um exemplo da relação entre as diversas linguagens representadas nesse grupo. Os principais cenários foram realizados por Robert Hallet-Stevens, Fernand Léger e pelo brasileiro Alberto Cavalcanti (Figs. A114 e A115). A arquitetura de Hallet-Stevens estava inteiramente atualizada com as propostas de sua época, percebendo-se grande influência do neoplasticismo holandês e de Gropius (Figs. A116 e A117). No cenário interno de um dos ambientes, um laboratório (Figs. A118 e A119), Fernand Léger desenvolve suas experiências com formas geométricas abstratas, já presentes nos seus quadros, incorporando o movimento como possibilidade compositiva. Durante a construção desse cenário, Léger dava continuidade a suas incursões no cinema abstrato, realizando o filme "Ballet Mécanique".

Robert e Sonia Delaunay também realizam a cenografia de alguns filmes da época, como "Le Vertige" (1926) de L'Herbier e "Le Petit Pariquot" de René Le Somptier (Fig. A120), onde as suas formas estão ligadas aos movimentos coreográficos dos personagens, de maneira semelhante às pesquisas teatrais de Uscar Schlemmer da Bauhaus.

## VANGUARDAS ABSTRATAS

Os pioneiros das manifestações abstracionistas no cinema foram Hans Richter (Fig.A122) e Viking Eggeling (Fig.A121), considerados por Frampton como construtivistas-dadaístas, 50, que colaboraram com as revistas 'De Stijl' holandesa e 'G' alemã (El Lissitzky). Moholy-Nagy escreve em seu livro 'Vision in Motion':

"Viking Eggeling, o pintor sueco, reconheceu por volta de 1919, o poder emocional inerente ao movimento articulado sem submissões naturalísticas ou mesmo conotações temáticas". (51)

A exploração exclusiva dos aspectos fenomenológicos do cinema, tais como a luz, o movimento, a profundidade, o som, abriu um campo de relações entre as vanguardas abstratas, que sem dúvida contaminou não só outros movimentos cinematográficos da época, como realimentou a arquitetura e as artes plásticas da época.

O contato de Theo Van Doesburg com essa produção nos interessa por estar refletido na discussão conceitual presente em seu projeto do Cine-Café L'Aubette (Figs. de A125 a A127). O projeto foi realizado entre 1927 e 1928, em conjunto com Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp, em Strasburgo. Tratava-se da reforma de um conjunto de dez salas de um restaurante e um clube noturno da cidade. Desse conjunto de vários ambientes, destaca-se para este estudo a sala de projeções, onde Van Doesburg realiza um dos mais profundos diálogos entre temas da arquitetura e artes plásticas modernas e o cinema.

A reforma deveria se ater ao interior do prédio, pois sua fachada não poderia ser alterada. "Uma vez que, neste caso, o espaço arquitetônico era dado e era insignificante, Doesburg o cancela, subvertendo com seu ritmo de oblíquas a estática de planos ortogonais (parede-pavimento-forro) e decompondo a superfície em vários planos de profundidade (52)." A presença da diagonal apenas na sala de projeções se dá em função de uma referência ao movimento do cinema. A diagonal simboliza, na poética neoplasticista, o movimento e a temporalidade, elementos constitutivos da fenomenologia do cinema.

A disposição da tela, paralela aos planos das paredes e teto-piso, causa estranhamento imediato, o que força uma leitura como entidade distinta dos planos restantes, dispostos diagonalmente. Não se trata de maneira alguma de mais um plano branco da composição. Considerando ainda que a sala de projeções é o único ambiente onde a composição neoplasticista aplicada à parede é diagonal, torna-se presumível que essa diferenciação é resultado de uma intenção em estabelecer uma referência do plano tela/filme projetado aos planos parede-piso-teto, os elementos ortogonais do ambiente.

A questão é: como essas duas linguagens subvertem

virtualmente os limites de seus suportes (tela e sala), criando um novo espaço que altera a relação do observador/espectador com a obra de arte, de modo a superar a estaticidade e o distanciamento contemplativo? O neoplasticismo o faz através de procedimentos semelhantes aos do cinema. O uso de planos de cores primárias cria uma espacialidade virtual a partir da superfície à qual eles são aplicados, sejam quadros ou paredes. As cores aprofundam ou sobressaem do suporte, de acordo com sua intensidade. No caso desta sala de projeções constrói-se virtualmente um ambiente semelhante às construções de Rietveld e Cor Van Eestern (Fig. A124), onde o espaço é composto por planos articulados, de modo a garantir uma plena continuidade espacial, por onde o morador atravessa, sem barreiras, numa absoluta fluidez. A centrifugidade da forma realiza assim a explosão dos limites do volume clássico, que está virtualmente sugerida no Café L'Aubette. É necessário ressaltar que tal espacialidade não utiliza nenhum recurso perspéctico, de cunho renascentista, que ao consagrar um ponto de vista, cria uma hierarquia espacial e uma estaticidade que contradizem os princípios das artes modernas.

Nesse momento, surge uma aparente contradição com o cinema uma vez que a imagem fotográfica é a realização mecânica da perspectiva renascentista. O efeito 'janela' da fotografia não é o único elemento utilizado pelo cinema para a criação de uma espacialidade virtual. O movimento da imagem, através de movimentos em cena, de câmera ou de montagem, subverte a estaticidade da fotografia. Os movimentos centrifugos da imagem criam virtualmente um espaço não apenas além da tela, mas entre a tela e o espectador. Theo Van Doesburg denomina esse espaço, criado por uma extensão virtual da tela em todas as direcções, de 'filmcontinuum', desenhando dois diagramas onde explicita formalmente essa ideia (Fig. A123) (53).

Ao sobrepô-los Doesburg parece revelar essa primazia do cinema como arte exemplarmente moderna. Todo o esforço que a composição neoplástica realiza em todas as superfícies da sala é superado por uma única projecção sobre uma pequena tela.

A recusa enérgica dos clientes força a realização de uma nova reforma em seguida à sua inauguração, apagando as intervenções neoplásticas e mantendo a função de cinema. (54)

## FUNCIONALISMO

O movimento expressionista na arquitetura dá lugar nos primeiros anos da década de 20 à 'Nova Objetividade'. Vários arquitetos que no pós-guerra haviam aderido às propostas expressionistas (Gropius, Mies e a própria Bauhaus), sofrem decisivas influências dos construtivistas soviéticos e do neoplasticismo holandês. Uma mudança de postura ante a crise alemã dos anos 20 passa a produzir uma arquitetura decididamente funcionalista e abstrata.

O arquiteto Erich Mendelsohn, que em 1921 havia projetado um dos grandes paradigmas da arquitetura expressionista, a torre Einstein em Potsdam, projeta em 1926 o Cine Universum, em Berlim (figs. de A131 a A137). Trata-se de um partido funcionalista, entendido como expressão de uma interpretação da função.

"Todas as superfícies, todas as curvas e fluxos luminosos deslizam do teto à tela, dentro da imagem cinematográfica e através do ambiente musical (...). A construção em forma de ferradura, longa e estreita. No vestibulo, na ante-sala do piso superior, articulam-se sequencias de cavidades enriquecidas pela vivacidade das cores; na sala de projeção, pelo contrário, cada elemento figurativo tem uma única e absoluta direção. (55)" "Num cinema o fato dominante é a parede sobre a qual se projeta, portanto, todos os elementos figurativos devem convergir para a tela, sejam as longas estrias luminosas do teto quanto as amplas faces laterais concatenando a superfície de modo que envolvam orgânicamente o espaço interno" (56).

O Universum é uma "máquina de olhar" (57) onde a funcionalidade está expressa no seu desenho. Sua forma é a forma da função, tornando visíveis as linhas do olhar que assiste a um filme. Enquanto seus esboços mostram os movimentos expressivos das linhas em direção à tela, as fotos do interior construído mostram as linhas como um 'acelerador' do olhar, que nos força a 'penetrar' na tela e não simplesmente assistir à projeção. Sugere no entanto uma continuidade entre a sala e um espaço virtual perspectico, além da tela, de maneira semelhante à profundidade criada pelo conjunto de planos de um cenário teatral (figs. A135 e A136). Dessa maneira Mendelsohn explicita um entendimento espacial do cinema que permanece próximo ao teatro em sua estrutura formal, ainda que figurativamente seja completamente inovador.

"Nas suas construções urbanas Mendelsohn realiza soluções formais que não correspondem apenas à função, mas a exprime, enquanto moto vital integrado no dinamismo da realidade social. Da análise dos diversos temas funcionais se passa à determinação de sua síntese, a função unitária que compreende e resolve no próprio dinamismo a função particular; e da síntese funcional à definição de uma forma que a concretiza no espaço, que é pois o espaço da vida som-

cial, a cidade." (58)

Seu desenho externo marca com a sequência curva de janelas a sua condição urbana de esquina e de marco de entrada do conjunto residencial Woqa, também projetado pelo arquiteto (Fig.A137). Do outro lado da entrada um café-teatro dá forma diferente para a mesma situação de implantação urbana, criando um outro marco com outra identidade, devido a sua outra função (Fig.A137). O plano vertical elevado no centro de sua forma em ferradura destaca o cinema a distância, portando o logotipo da empresa, a Ufa. Sobre a 'ferradura' o nome, Universum e o outdoor são incorporados ao movimento contínuo das janelas, seguindo seu ritmo.

## NOTAS

- 1 - BENJAMIN, Walter - "Paris capital del Siglo XIX. in "Poesia y Capitalismo", Iluminaciones II, Ed. Laurus, 1980, p.177.
- 2 - Id.,ib., p.176 e p.177.
- 3 - SHARP, Dennis - "The Picture Palace", Ed. Hugh Evelyn Limited, London, 1969. p.18.
- 4 - Id.,ib..
- 5 - Id.,ib..
- 6 - Id.,ib., p.25.
- 7 - Cf. NAYLOR, David - "Great American Movie Theaters", The Preservation Press, Washington, EUA, 1987, p.15.
- 8 - SHARP, Dennis, op. cit., p.47.
- 9 - Id.,ib., cap. 4.
- 10 - Id.,ib., p. 63.
- 11 - Id.,ib..
- 12 - Id.,ib...
- 13 - Cf. NAYLOR, David - op. cit., p.16.
- 14 - Cf. RAMIREZ, Juan Antonio, "La Arquitectura en el Cine: Hollywood, La Edad de Oro", Hermann Blume, 1986, p.20.
- 15 - "Motion Picture News, 6/12/1913, in RAMIREZ, Juan Antonio, op. cit. p 20.
- 16 - LOEW, Marcus in NAYLOR, David - op. cit., p.18
- 17 - RAMIREZ, Juan Antonio, op. cit. p.22.
- 18 - Id.,ib., p.22
- 19 - Id.,ib., p.149.
- 20 - Id.,ib., p.161.
- 21 - Id.,ib..
- 22 - Id.,ib., p.196.

- 23 - NAYLOR, David, op. cit., p.194.
- 24 - RAMIREZ, Juan Antonio, op. cit. p 280.
- 25 - Id.,ib., p.281.
- 26 - ALBRECHT, Donald - "Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies" -Harper and Row em colaboração com "The Museum of Modern Art", New York, 1987, p.79.
- 27 - Id.,ib., p.84.
- 28 - Id.,ib., p.90.
- 29 - BOECKL, Matthias- "Friedrich Kiesler (1890-1965) Architettura visionaria", in Revista 'Domus', n.694.
- 30 - MOHOLY-NAGY, Lázlo - "Vision in Motion", Paul Theobald and Company, Chicago, 1965, p.273.
- 31 - EISNER, Lotte H. - "A Tela Demoniaca", Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1985.
- 32 - ALBRECHT, Donald - op. cit., p.37
- 33 - Id,ib.,.
- 34 - BRASAGLIA, Anton Giulio - "Fotodinamismo Futurista" Nalato Editore, Roma.
- 35 - Segundo Antonella Vicqiani Brazaqgia na reedição contemporânea do livro "Fotodinamismo Futurista", a cópia do filme "Il Pèrfido Incanto" que se encontra no Museu do Cinema em Paris, é na realidade o filme "Inais", o que justificaria que a informação esteja trocada na bibliografia especializada, inclusive no livro de Donald Albrecht. Optamos por aceitar a correção de Antonella Brazaqgia.
- 36 - FASIULO, Maurizio - "Moderna Magia", in BRASAGLIA, op. cit., p.201.
- 37 - EISNER, Lotte H. - op. cit.,.
- 38 - Id.,ib., p.28.
- 39 - Id.,ib.,.
- 40 - "O Golem" - Alemanha (1920). Direção: Paul Wegner e Carl Boese. Direção de Arte: Hans Poelzig.
- 41 - FUSCO, Renato de - "La Idea de Arquitectura", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p.97.

- 42 - SHARP, Dennis - op. cit., p.155.
- 43 - "Os Nibelungos I; A Morte de Siegfried" - Alemanha (1924). Direção: Fritz Lang. Direção de Arte: Otto Junge, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.
- 44 - "Metrópolis" - Alemanha (1927). Direção: Fritz Lang. Direção de Arte: Otto Junge, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.
- 45 - Revista Cinearte, setembro de 1928.
- 46 - "Just Imagine". Fox Film Corp. Direção: David Butler. Diretor de Arte: Stephen Gosson.
- 47 - Cf. ALBRECHT, Donald - op. cit., p.44.
- 48 - Id.,ib..
- 49 - "L'Inhumaine" Cinégraphie. Direção: Marcel L'Herbier. Art Dir. Robert Nalle-Stevens, Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara.
- 50 - FRAMPTON, Kenneth - "Neoplasticismo y Arquitectura: Formación y transformación", in "De Stijl 1917-1931-Visiones de Utopia", Alianza editorial, 1986, p.106.
- 51 - MOHOLY-NAGY, Lázlo - op. cit., p.271.
- 52 - ARGAN, Giulio Carlo - "L'Arte moderna", Sansoni Editore, Nuova Spa, Firenze. p.488.
- 53 - in MOHOLY-NAGY, Lázlo - op. cit.,p.279.
- 54 - Cf. TROY, Nancy J. -"El entorno abstracto de De Stijl", in "De Stijl 1917-1931-Visiones de Utopia", op. cit., p.189.
- 55 - ZEVI, Bruno - "Erich Mendelsohn", Coleção Paperback, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p.101.
- 56 - ZEVI, Bruno - "Storia dell'architettura moderna", Giulio Einaudi Editora, Torino, 1961, p.158.
- 57 - SHARP, Dennis - op. cit., p 157.
- 58 - ARGAN, Giulio Carlo - op. cit.,p.300.



CAPITULO III

ARQUITETURA DE CINEMA NA CIDADE DE SAO PAULO.

## APRESENTAÇÃO

Este capítulo trata especificamente dos cinemas da cidade de São Paulo. Ele é composto por 4 blocos, elaborados em função dos temas analisados e das metodologias empregadas nessa análise.

O primeiro bloco, "Surqimento do Cinema em São Paulo", enfoca o aparecimento do cinema como diversão popular e sua gradual sofisticacão até tornar-se o "Picture Palace". Os projetos são analisados de maneira simples, identificando-se a presença de elementos da tipologia do teatro, o esforço em adaptar-se às necessidades funcionais do cinema e às referências figurativas dos filmes.

O segundo bloco, "Os Primeiros Cinemas Modernos de São Paulo", analisa dois cinemas que se destacam da adaptacão da tipologia teatral, avançando numa tipologia própria do cinema, com uma figuratividade que representa formas das grandes metrôpoles. O Paratodos e o Broadway são exemplares de um tipo de arquitetura que pretende ser moderna, mas não consegue ainda utilizar os raciocínios projetuais das vanguardas modernas.

O terceiro bloco, "Os Cinemas de Kino Levi", apresenta uma produção arquitetônica completamente moderna, que se insere de maneira ativa no processo de desenvolvimento local dos postulados das vanguardas européias. Neste bloco a análise dos projetos é fundamental na compreensão desse processo. Os critérios que nortearam essa análise foram: as soluções funcionais e sua tematizacão formal, a sua inserçãõ urbana e as questões técnico-construtivas. Foram selecionados apenas 3 cinemas para análise na medida em que eles são exemplares dos procedimentos modernos em relação ao tema.

O quarto bloco, analisa uma produção que se utiliza de procedimentos modernos em relação à funcionalidade e construtibilidade, mas continua a usar de estilos ecléticos a fim de construir um clima de fantasia. Neste bloco manteve-se o método de análise de projetos em função dos mesmos temas do bloco anterior, com exceção da figuratividade, que foi analisada em função da sua origem no próprio cinema. Este bloco encerra com o surqimento dos cinemas nas galerias e seu desaparecimento na paisagem urbana, ou seja, o início do fim dos "Picture Palaces".

### 3.1 O SURGIMENTO DO CINEMA EM SÃO PAULO

Na São Paulo provinciana o tempo fora do trabalho, o lazer e as diversões eram mediados pela Igreja. A missa, a procissão e as festas religiosas eram os principais momentos de encontro social e de lazer (1). Com o desenvolvimento da cidade na segunda metade do século XIX, essas manifestações foram perdendo o brilho. Outros passatempos foram surgindo e concorrendo com os existentes. Os passeios contrastavam com o costume mais recluso de visita à casa de amigos, hábito tradicional na cidade. As pessoas passaram a querer passear, andar a esmo em alguns pontos da cidade. A Ilha dos Amores, na Várzea do Tamanduateí, assim como "várzeas chácaras e sítios para recreio nos arredores da cidade" (2), tornaram-se pontos de grande frequência.

Construíram-se muitos 'barracões de zinco' para abrigar circos e salões de atrações. Surgiram os clubes, os cassinos, os hipódromos, as praças de touro. Havia todo tipo de atração: mágicos, transformistas, animais estranhos e as novidades da tecnologia, os inventos que eram trazidos rapidamente da Europa para o Brasil. Os panoramas foram populares até o início do século XX, assim como as lanternas mágicas, o kinetoscópio, o vitoscópio, o fonógrafo e outras inúmeras invenções. Trazidas por companhias estrangeiras em excursão pelo país ou por paulistanos recém-chegados de passeios pela Europa, eram instaladas em salões, teatros e feiras, fazendo sucesso efêmero.

O cinematógrafo seguiu esse caminho, chegando a São Paulo por volta de 1877/78 e se instalando em lugares como o teatro Apolo, o Salão Procredior, o Salão "Paris em São Paulo", pontos já instalados de diversões elegantes; assim como barracões de feiras de diversões e de quermesses (3). Em poucos anos o cinema passaria de diversão complementar para principal atração. Em 1899 o teatro Apolo, na Travessa Boa Vista, era demolido, sendo construído em seu lugar o teatro Sant'Anna, inaugurado em maio de 1900 (Fig. 81). O Sant'Anna seria o primeiro teatro arrendado para exhibições do cinematógrafo, em 1905.

Personagem importante nesse processo foi o espanhol Francisco Serrador, que, durante décadas, construiu vários dos melhores cinemas da cidade. Iniciando com o 'Cinematógrafo Paulista' na Rua de São Bento, n.59, em 1907, Serrador arrenda, durante o mês de agosto daquele ano, o teatro Sant'Anna e, a 16 de novembro, inaugura o Bijou-Theatre (Fig. 82). Tratava-se da reforma do antigo salão 'Eldorado Paulista' (1899), localizado no final da antiga Rua São João, ao lado do antigo Polytheama, famoso salão/circo de atrações. Sobre ele escreve o crítico do Estado de São Paulo, em 1927, num momento de nostalgia:

"Era ali, quase na porta da Rua São João - montanha russa dos meus sonhos colecionais -, com seus 'tilburys' ma-

gros pererecando pelas pedras tortas, seus bondes antigos, que tinham um limpá-trilho parecido com o biçode-escova de Roosevelt; seu 'mercadinho', esquentando ao sol os zínco barulhentos; e aquele velho 'Polytheama' de paus e paños, barracão do pecado, provocando a gente como um fruto proibido...Era ali o 'Bijou', moço, novo, todo de pinho e lona, pintado a óleo- cores límpidas e frescas- com muitos doirados e muitos bombons, e muitas crianças, e muitas fitas, principalmente muitas fitas ... 'Bijou Theatre', 'Bijou'... 'Bij.....'B'..." (4)

Ainda na São João funcionou o Mignon, enquanto que no Arouche surgiram o High Life e posteriormente o Smart (5). São Paulo se esforçava para atingir os modelos de comportamento europeus, queria tornar-se uma 'cidade moderna'.

O desenvolvimento das salas de cinema em São Paulo, guardadas as proporções, é similar ao que ocorreu em outros países. Passando o período de novidade, que atraiu a burguesia, o cinema se populariza, tornando-se 'diversão' de crianças e pessoas mais humildes. Em 1911 já havia 31 cinemas na cidade, contra 7, em 1909. A Companhia Cinematográfica Brasileira (fundada em 1911 por Francisco Serrador) possuía, em 1913, 11 cinemas e teatros em São Paulo: O Bijou-Theatre, Marconi-Theatre (em construção), Teatro Rio Branco, Ideal Cinema, Iris-Theatre, Radium-Cinema, Favião João Campos Eliseos, Pathe Palace, Teatro Colombo, Teatro São Paulo e Smart Cinema.

"Não há rua, travessa ou bairro que não tenha o seu cinematôgrafo (...). Fazem anúncios espetaculosos, e à noite saem bandas de música, acompanhadas por grande número de garotos em informal algarazra (6)." A popularização dos cinemas é proporcional ao baixo nível de conforto de suas salas, e acompanha a deterioração das existentes. Conforme descreve Maria Galvão: "Do Bijou Theatre, por exemplo, um dos melhores cinemas da época, dizia-se que o vermelho do veludo, que recobria suas poltronas, desbotava sobre a roupa dos espectadores. Mal-cheirosos e ninho de pulgas eram expressões correntes com que as pessoas qualificavam os cinemas." (7)

O centro da cidade nesse período, o famoso triângulo, estava tomado de atrações ao lado dos novos cinemas, continuavam a existir os salões de atrações, teatros e confeitarias, que também exibiam projeções a seus clientes, enquanto nas ruas o número de circos, quermesses e diversões das mais variadas espécies era cada vez maior. Em seu livro "Salões, Circos e Cinemas de São Paulo", Vicente de Paula Araújo nos dá um quadro geral das diversões na cidade entre fins do século XIX e a I Guerra mundial, através de levantamento de anúncios em jornais e revistas da época. O material nos permite constatar que a variedade é enorme, assim como é curta a sua duração. O paulistano, não muito diferentemente dos habitantes das grandes cidades européias e norte-americanas, tem sede de novidade, o que determina a

rapidez de seu consumo. A busca pelo fantástico e pelo exótico toma o lugar das tradições culturais, rapidamente abandonadas no processo de modernização.

A I Guerra Mundial provoca uma pausa na 'epidemia cinematográfica', que teve seu auge nos anos anteriores a ela:

"Não se constroem mais novos cinemas, os antigos vão se tornando obsoletos. Não se importam mais filmes; o câmbio alto dificulta tremendamente a importação. Durante e logo após a guerra, o que se vê no Brasil em matéria de cinema é, geralmente, o rebotalho do que se faz no estrangeiro na época, ou são filmes produzidos muito tempo antes". (8)

Os esforços europeus e norte-americanos no sentido de 'elevantar' o cinema à categoria de "Arte" só chegam aqui depois da Guerra. No início dos anos 20, as salas de exibição melhoram radicalmente, enquanto que chegam filmes com uma linguagem mais elaborada. Nesse período a produção de Hollywood consolida o sistema dos grandes estúdios, que passaram a ter aqui uma enorme e ascendente presença.

## CINE REPUBLICA

O Cine-Theatro República, inaugurado em 29 de dezembro de 1921, foi um marco inaugural dessa nova fase. Tratou-se de reformar um antigo galpão, na Praça da República, com fundos para a rua Aurora, onde anos atrás funcionou um "Skating Palace", e que então abrigava uma oficina mecânica. Com a reforma constrói-se um teatro típico, com platéia, frisas e camarotes, sendo dois reservados ao Presidente do Estado e ao Prefeito Municipal, respectivamente, Washington Luis e Firmiano Pinto, que estiveram presentes na inauguração. De especificamente cinematográfico temos apenas a cabine de projeções isolada, e a tela recolhível. A capacidade era prevista para mil pessoas, distribuídas nas frisas, camarotes, poltronas e galerias, de acordo com o valor do ingresso.

O artigo de lançamento, no jornal "O Estado de São Paulo" ressalta a "constante preocupação de luxo, de conforto, de elegância sóbria e distinta" (9). Ressaltava as qualidades do novo cine-teatro, dando destaque ao seu caráter de ponto de encontro e eventos da elite paulistana, ainda que com acesso diferenciado, a população de baixo poder aquisitivo poderia assistir aos programas numa arquibancada no segundo pavimento.

"No primeiro andar, que foi destinado aos camarotes, todos amplos e servidos do largo 'promenoir', foi instalado um elegante 'bar', dispoindo de confortável salão para banquetes e um serviço especial de 'buffet' e 'buvette'" (10)

"O novo cinema teve uma acolhida sensacional em São Paulo; surgiu como o melhor, o mais moderno e mais luxuoso cinema do Brasil, e imediatamente se transformou no ponto de encontro da 'fine fleur' (sic) da sociedade paulista." (11)

Como cinema o República avançava pouco além da sua pretendida dignidade. Nele o teatro dominava explicitamente como tipologia de projeto.

O filme de estréia, "Macho e Fêmea" de Cecil B. De Mille (Fig. B10), entrou para a história do cinema pelo banho de banheira de Gloria Swanson (Fig. B11), que além de "chocar" a moral da época, inaugurou a série de banheiros "cinematográficos" desenvolvida pelo diretor ao longo de sua carreira. Esses majestosos "quartos de banho", foram algumas das formas da arquitetura cinematográfica que foram imitadas na construção de casas pelo mundo a fora (12).

Ainda no anúncio de inauguração podemos ler o nome de outros filmes que seriam exibidos a seguir. Entre eles está "Intolerância" de Griffith, o que reforça a tese de simultaneidade entre os esforços de aprimoramento da linguagem cinematográfica e das salas de exibição.

"Depois da supremacia do República (na Praça da República), do Roial (na Sebastião Pereira) e mais tarde do Odeon (na Consolação) e do Paramount (na Avenida Brigadeiro

Luis Antonio) - pioneiro do cinema falado - casas exibidoras de maior luxo e conforto foram inauguradas na cidade, apresentando sessões que vão do meio-dia à meia-noite." (13)  
(Figs. B3, B13, B18 e B31)

## SOBRE OS PARAMOUNT DE NEW YORK E DE SÃO PAULO

Retornando de uma viagem a New York, o redator da revista *Linearte*, A. de A. Gonzaga descreve em vários artigos, durante o ano de 1927, suas impressões sobre os grandes cinemas de New York:

"Um dos primeiros cinemas que visitei foi o Capitol, que antes da construção do Roxy e Paramount era a mais importante casa de New York. Para falar com franqueza, são esses os três notáveis cinemas da grande cidade americana, os únicos que causam admiração e até algum espanto". (14)

A tônica dos artigos é de descrever o luxo e a funcionalidade das salas, ressaltando a sua modernidade como símbolo da grande metrópole. Neles, Gonzaga pontifica críticas e sugestões aos cinemas do Rio e São Paulo. Após uma descrição do cine Capitol de New York, encerrada com a frase "...Uma casa moderna.", Gonzaga ataca os cinemas paulistas:

"Um Cinema não é um desses theatros ordinários, com aquellas filas de camarotes ignôbeis, em que se sentam senhoras à frente, com a cabeça torta, e os cavalheiros ficam atraz, em pé. É por isso que tenho preferido as casas do Rio do que as maiores de São Paulo". (15)

Antes do Paramount, os cinemas paulistas eram theatros reformados, que mantinham, como o República (ver fig. 86) as trissas e camarotes. Os elogios da revista quando da inauguração do Paramount, em 1929, continuam anos de crítica. "É o único CINEMA CINEMA de S. 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 genero. Na collocação inteligente das suas poltronas. Na riqueza de pequenos detalhes que tanto cooperam para o final e cabal successo de uma grande e bella casa de espetáculos." (16)

Sem dúvida, a expectativa causada pela construção de um cinema da Paramount, em São Paulo, já era alimentada desde a publicação em 1927, do artigo de Gonzaga sobre o Paramount de New York. Nele, Gonzaga afirma ser aquele cinema um "Standard a ser imitado por todos outros circuitos e Cinemas individuais" (Fig. 82B). Mostrando-se fascinado pelo cinema, ele expressa opiniões que revelam a velocidade como a tipologia se formava. O rápido processo pelo qual o cinema constituiu um tipo de edificação exclusivo para si.

"Só mesmo um propheta muito audacioso, se arriscaria a prevêr o que os annos futuros reservam ao desenvolvimento das casas de Cinema; todavia, já se tem no presente motivo para satisfação, contemplando a obra que a Paramount vem realizar com seu novo Cinema, que crystaliza de forma permanente e tangível as mais refinadas concepções do



luxo, conforto, para o prazer e o deleite de uma clientela, cujo apoio leal tornou possível a ereção dessa maravilha." (17)

Numa inqênua comparação, Gonzaga expressa uma peculiar fusão entre a modernidade construtiva e o imaginário fantástico do próprio cinema.

"Essa estupefaciente construção parece querer provar que ainda não passou a idade dos milagres e das fadas. Aladin estreitou de novo a lâmpada mágica do Gênio e zás. No espaço inconcebivelmente curto de doze meses, os quarenta andares do edifício da Paramount dominavam a metrópole, da Madison Square ao Columbus Circle - um esplendoroso triunfo arquitetural que proclamará perpétua e silenciosamente, o poder da cinematographia norte-americana não só nos Estados Unidos, mas em todos os pontos habitados do globo." (18)

Tanto o Paramount de Manhattan como o do Brooklyn, projetados pelos irmãos Kapp and Kapp, inserem-se no estilo que os autores denominaram de "French Renaissance" ou ainda, de "French Baroque". A estratégia desses projetos era a de remeter à imagem de um grande teatro, com a sua ornamentação nobre e surtuosa, sendo que em suas formas básicas atendem às necessidades funcionais do cinema (disposição da platéia, anjulo de visualidade, circulação de pessoas, etc). Nesses dois cinemas, reproduzidos na revista "Cinearte" em 1927, as salas de exibição foram projetadas no andar térreo de dois arranha-céus. Pela foto (Fig. B28) da construção do Paramount de Manhattan, a estrutura em aço nos faz supor que o prédio cresce diretamente das enormes vigas que cobrem a platéia. Tal solução apresenta uma unidade entre o cinema e o arranha-céu, que surgirá, em São Paulo com o conjunto Cine Rosário e Prédio Martinelli, em 1929 (Figs. B47 e B48). No caso paulistano, a sala de projeções resultou numa sala longa e estreita, a fim de que os vãos a serem vencidos pela estrutura em concreto armado fossem menores. Esse problema estrutural, gerado pela sobreposição prédio-cinema, com estrutura de concreto armado, levou a diversas soluções, que serão analisadas junto aos projetos, mas que, em geral, evitam a sobreposição, localizando o prédio à frente do cinema, sobrepondo-se apenas à sua entrada.

O Cine Paramount de São Paulo mantém o partido de um projeto funcional e construtivamente moderno, com uma figuratividade que remete ao teatro (Fig. B31). Sua localização fora da área central (é o primeiro cinema na Brigadeiro Luis Antonio) parece explicar a não utilização da solução cinema-prédio com vários andares. Pelo contrário, o Cine Paramount repete, em sua fachada e seu hall, uma composição típica de um bom teatro, com ornamentos que se referem à música, à dança e ao drama (Figs. B33 a B36). Sua sala de projeções foi realizada com teto tipo "hard top" (Fig. B37), dentro do padrão utilizado pela Paramount em seus cinemas americanos projetados pelos Kapp and Kapp.

A imprensa saúda a inauguração do Paramount pelas suas qualidades como cinema "moderno" e ressaltando o valor que ele conferia à cidade. A frase é uma constante em várias ocasiões: - "um novo cinema perfeitamente à altura do nosso progresso" - diz "O Estado de São Paulo"; - "E o Paramount além do mais é um Cinema que fazia falta a São Paulo" - diz a "Cinearte". Assim a cidade se aproxima das grandes metrópoles, enquanto se diferencia das outras grandes cidades da América do Sul. "São Paulo lucrava com isso. Principalmente por ter um dos melhores Cinemas da América do Sul, e, além do fato de terem sido, nele, introduzidos, antes de qualquer outra localidade da América do Sul, os aparelhos 'movietone' e 'vitaphone', que tanto vêm dando comentários às impressas Cinematográficas mundiais" (19). São Paulo reivindica assim a introdução dos "talkies" na América do Sul, e com isso o "status" de grande metrópole.

## CINEMAS 'MOURISCOS' EM SÃO PAULO

O estilo 'mourisco' é a referência exótica mais utilizada nos cinemas de São Paulo. Três cinemas são construídos neste estilo: o Alhambra (Figs. B24, B25 e B26), inaugurado em julho de 1928, o Santa Cecília (Figs. B62 e B63), inaugurado em julho de 1930 e, o Marrocos, em janeiro de 1951. Guilherme de Almeida, escreve em sua coluna 'Cinematôgrapho' de 11 de julho de 1930, à propósito da inauguração do Cine Santa Cecília:

"Eu acho que as complicadas architecturas do Oriente adaptam-se bem ao cinema. O trepidante sonho moderno dos homens - como os sonhos de todos os tempos - vão bem nessas 'feéries', nessas sombrias e rendadas visões de ópio, dos palácios nababescos das 'Mil E Uma Noites'..." (20).

É difícil encontrar uma explicação para essa preferência, uma vez que o recurso ao exótico foi uma constante mais abrangente internacionalmente e, no Brasil, a arquitetura eclética não se restringiu ao mourisco. Mais interessante é a constante utilização do termo 'mourisco modernizado', que serve para fundir a vontade de fantasia com a vontade de ser moderno.

O Alhambra, localizado na Rua Direita, é o primeiro cinema paulista que adota um estilo em função do imaginário cinematográfico. A sua fachada é simétrica e bem proporcionada, com os elementos de inspiração moura (a estrela de oito pontas, as janelas, com seu desenho simplificado e com um treliçado lembrando os 'moxarabias') compostos de maneira elegante. Quanto de sua construção, já havia vários filmes com essa temática, com destaque para 'The Thief of Bagdad', de Douglas Fairbanks, de 1924 (Fig. B169), assim como, nos EUA, havia vários cinemas nesse estilo, o que deve ter influenciado na escolha do nome e estilo do Alhambra (Fig. A28 e A29).

No artigo sobre a sua inauguração, o crítico do 'Estado de São Paulo' comenta a elegância do cinema localizado dentro do 'triângulo' central:

"Amplíssimo, confortável, de uma decoração mourisca modernizada, onde se sentirá sempre bem a grande roda de 'fans', que é - não resta dúvida - quase toda a população de São Paulo" (21).

## CINE ROSÁRIO

O Cine Rosário é inaugurado em 2 de setembro de 1929, no andar térreo do primeiro arranha-céu de São Paulo, o Edifício Martinelli (Figs. de B40 a B49). Construído ao longo da década de 20, o Martinelli foi simultaneamente laboratório de ensaio e orquílo da engenharia nacional. Sua forma repete a dos primeiros arranha-céus de New York, anteriores às utopias de Hugh Ferriss, como o Beneson Building (1908) e o Equitable Building (1915) (Figs. B39). Dezenas de andares decorados com diferentes ordens arquitetônicas, terminando com uma mansão na cobertura, o Martinelli simbolizava o que havia de mais moderno na cidade. Os anúncios da inauguração do Cine Rosário são calcados na imagem do arranha-céu, reproduzido em perspectiva que acentua a sua altura, e que será utilizada em vários anúncios cotidianos de sua programação (Figs. B40, B41 e B42).

Ressaltando o luxo e pompa do cinema, Guilherme de Almeida descreve a inauguração, que contou com a presença do Presidente do Estado, do Prefeito Municipal e do Consul italiano:

"Mas o programa não constou apenas de 'O Paçõo'. Houve a 'overture' pela orchestra do cinema, sob a regência do maestro Gabriel Migliori. Em seguida, uma revista internacional, filme sincronizado e cantado em francês, italiano, espanhol, inglês, e o jazz-band 'Irving Arosen', num outro filme também da Metro Goldwin Mayer". (22)

O Martinelli era, no nível da Rua São Bento, um centro de lazer de luxo. Confeitaria, restaurante e salão de festas compunham com o cinema um conjunto sofisticado no limite entre o 'triângulo' central e a Avenida São João. O cinema apresentava ainda camarotes, mas, diferentemente do República, localiza-os ao fundo da sala, quase da maneira que viria tornar-se usual aos balcões nos cinemas.

Com a inauguração do Paratodos, em 12 de setembro de 1929, inicia-se uma série de projetos de cinemas com formas cada vez mais próximas daquelas elaboradas pelas vanguardas modernas. São cinemas que se afastam da tematização da fantasia dos filmes e procuram uma aproximação com o caráter moderno do cinema. Tal aproximação se deu através dos mais diversos recursos, desde as formas decorativas geométricas das fachadas e interiores até os sofisticados procedimentos projetuais, que tematizaram exclusivamente a sua funcionalidade e construtibilidade.

As primeiras manifestações modernistas no desenho dos cinemas paulistas foram figurativas. A representação do "skyline" na fachada é uma das principais.

O cinema difundiu de maneira intensa e abrangente imagens de grandes cidades, construindo assim algumas fortes referências metropolitanas no seu público. O adensamento urbano das cidades norte-americanas, em especial New York, esteve presente na valorização do "skyline" pelo cinema de Hollywood. O arranha-céu e seu agrupamento intenso tornaram-se símbolo da metrópole moderna, estando presente tanto nos filmes como na própria arquitetura dos cinemas. As fachadas carregadas de elementos verticais, reproduziam figurativamente nas suas platibandas o desenho dentado de um perfil urbano inexistente no seu entorno. Um prédio simulava assim um conjunto urbano que se desejava atingir.

Já presente de forma discreta no Cine Paratodos, essa representação de "skyline" torna-se o tema principal da fachada do Cine Broadway. A volumetria triangular do seu telhado é recoberta por uma fachada com desenho escalonado com o seu luminoso acompanhando a silhueta. Sua forma é tão marcante que é repetido com o sentido de "skyline" no anúncio de sua inauguração. A sua diferenciação com o seu entorno fica nítida e sua presença na paisagem urbana é destacada. Com sua fachada em "skyline", o logotipo luminoso incorporado em seu desenho, e seu interior em arcos estruturais aparentes, o Broadway torna-se um marco de modernidade anônima na cidade.

O tratamento do interior desses dois cinemas explicita dois dos caminhos pelos quais as formas modernas chegaram a São Paulo. No Paratodos os motivos geométricos triangulares de suas luminárias e revestimento de paredes, ilustram um procedimento decorativo. No Broadway, a estrutura aparente em enormes arcos, incorporados ao seu desenho, indica um procedimento construtivo moderno. Os dois casos apresentam uma certa dose de espontaneidade. No Paratodos o procedimento é de aplicar um novo padrão de decoração e não um raciocínio projetual que integre todos os elementos do projeto, como no "Desqu". Fugiu-se a aparência, mas o processo de projeção é pouco alterado. No Broadway a utili-

zação dos arcos aparentes parece ser determinada por uma opção técnica quase casual, ou seja, determinada pelos tipos de estruturas disponíveis no mercado capazes de vencer o vão da sala. A variação de desenhos nos projetos de sua estrutura (ver a seguir), demonstram que a opção em arcos foi realizada após a aprovação do projeto na prefeitura, ainda que a decisão de sua presença na sala seja uma opção de partido nitidamente moderna.

## CINE PARATODOS

O Cine Paratodos é inaugurado dia 12 de setembro de 1929 (Figs. de B60 a B61), poucos dias após o Cine Rosário, coroando assim um ano de inaugurações de grandes cinemas (Paramount, Rosário e Paratodos).

Localizado no Largo Santa Efigênia, o Paratodos possui uma implantação peculiar. Adaptando-se a um lote bastante irregular, procurou-se criar um eixo diagonal ao terreno que oriente simetricamente a organização da sua sala de projeções. Assemelhar-se assim à estratégia adotada no 'Roxy' de New York, inaugurado em 1927, com uma capacidade para 5920 espectadores, cujo projeto "capturou a imaginação dos projetistas no final da década" (23). A entrada numa esquina, leva diagonalmente para o 'foyer', localizado numa parte menor do terreno, que se abre para a parte posterior da sala organizada simetricamente em função de um eixo diagonal à parte maior do terreno. A semelhança é nítida, ainda que no cinema paulista a tela fique de costas para a entrada e parte da sua lateral não seja visível da rua, devido a preexistência de várias lojas.

A adequação de salas de cinema simétricas em lotes irregulares é uma constante. Tais adequações eram usualmente disfarçadas na época, através do uso de paredes duplas, que 'corrigiam' as irregularidades dos lotes. Esse procedimento oculta do público tais adequações, sendo que apenas dois cinemas, construídos na década de 40 tiram partido dessas irregularidades: o Ipiranga, onde a inflexão do eixo da sala em relação à entrada é anotada pelo hall circular das bilheterias, e o Harabá através de uma inflexão da parede de entrada em relação à rua, criando um átrio de planta triangular (Figs. B170 e B180). No ocultamento das irregularidades o cine Petró, em 1938 (Fig. B114), é muito melhor sucedido que o Paratodos, onde as adaptações e correções são muito visíveis.

Os dois eixos diagonais, da entrada e da sala de projeções direcionam-se à ponte Santa Efigênia, orgulho da cidade (Fig. B61). A disposição do luminoso e a 'torre' da esquina reforçam essa relação, que ao reconhecer as peculiaridades de seu contexto urbano, contribui para a sua qualificação. A abertura de vitrines de uma das lojas do conjunto para sua sala de espera antecipa de maneira discreta a futura combinação de cinemas com galerias comerciais.

Seu estilo remete ao 'estilo de 1925', derivação da 'Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas', realizada em Paris, em 1925. Promovida para fazer frente ao 'Werkbund' alemão, a tônica geral da exposição foi extremamente conservadora, criando fusões de estilos os mais díspares possíveis, com formas geométricas de inspiração cubista; a exposição de Paris influenciou fortemente a arquitetura norte-americana. O conjunto desse

'estilo' com aquilo que se entendia na época como modernismo na América foi posteriormente denominado Art Déco, numa exposição retrospectiva em 1966.

O Cine Paratodos é exemplar desse estilo: mescla influências da Seceção Vienense (ver detalhe do ornato da fachada) (fig. B52), com formas geométricas triangulares (piso, luminárias) (figs. B55 e B56), sobre um esquema compositivo eclético por eixos que se amarram ao seu entorno urbano. Sua silhueta com elementos geométricos verticais, tematiza a silhueta da metrópole de prédios altos, que ainda estava para ser construída.



## CINE BROADWAY

O Cine Broadway (Figs. de B67 a B78), inaugurado em 3 de maio de 1934, nos remete ao auditório do Radio City Music Hall de New York (Fig. B72). A própria publicidade de lançamento força a comparação:

"Em New York, o Radio City; em São Paulo, o Broadway, são os únicos exibidores em primeira linha da moderna produção RKO - RADIO - Broadway Program". (24)

O tema do proscênio em arcos concêntricos que se expandem envolvendo toda a sala de espetáculos no Radio City, é aqui reelaborado como solução construtiva. Os arcos em gesso do Radio City Music Hall remetem à idéia de uma alvorada e de um poente, cujo sol é o conjunto palco-tela (Figs. B72 e B73). Este tema, já presente nos 'efeitos atmosféricos' de John Ebersson, é reduzido à sua essência, à luz, seu centro emanador e seus raios, dispostos em arcos. O lento apagar e acender das luzes, antes e depois do espetáculo-filme como sonho noturno, do qual se acorda ao amanhecer. Dessa maneira a idéia de um mundo interior ('Indoors World') presente no espaço cinematográfico encontra aqui um explicitação.

"(...) o ciclo de vinte e quatro horas, do dia e noite, é repetido muitas vezes durante uma única performance no Radio City Music Hall. Dia e noite são drasticamente reduzidos, o tempo acelerado, a experiência intensificada, a vida potencialmente duplicada, triplicada..." (25)

O espetáculo cinematográfico, concebido como experiência vivida pelo espectador de maneira condensada e intensificada, encontra na forma do auditório a sua figuratividade. Em grande parte dos projetos, a repetição da moldura da tela reforçava a profundidade do proscênio, criando o 'efeito janela'. Entretanto, essa repetição se limitava apenas às proximidades da tela. No Radio City Music Hall os arcos rompem com a ortogonalidade da janela/tela, usualmente repetida pelas paredes, piso e teto. E mais, a sua repetição envolve todo o auditório, até a parede posterior, espelhando-se na disposição das poltronas. Tal solução cria uma interioridade absoluta, de contínua progressão, acabando por dar a sensação do interior de um globo, onde o espectador é totalmente envolvido pelo espetáculo (ver 'The Great Globe')(Fig. B1).

No Cine Broadway a sala de projeções retoma esse tema com algumas variações consideráveis, que não se limitam à diferença de tamanho e de riqueza no emprego de materiais. Os arcos concêntricos do Broadway saem da tela, formando o proscênio e se transformam na estrutura portante do edifício (Fig. B71). Os arcos espaçados, suportam o forro, constituído de planos horizontais, dispostos de forma piramidal (Fig. B75). Apesar deste espaçamento, a sensação de envolvimento e continuidade entre tela-proscênio-platêia é mantida. Ocorre entretanto uma pequena diluição dessa uni-

dade comparativamente ao auditório de New York, o que é compensado pela explicitação de um raciocínio construtivo.

Uma vez que a estrutura é tematizada, se faz necessário uma análise mais profunda do seu projeto. Apesar da aparência de uma estrutura em arcos de concreto armado (como de Perret na fábrica Esders) (Fig.B75), o seu projeto de prefeitura mostra uma estrutura de tesouras de madeira revestidas com o mesmo material que o forro (Fig.B76). Sua forma não corresponde às fotos da sala construída que, numa vistoria posterior, realizada pela prefeitura, é descrita como arcos de concreto. Além das irregularidades do processo, cabe ressaltar um entendimento da estrutura com coberturas disponíveis no mercado de construção civil, que podem ser escolhidas num mostruário. A presença dos arcos aparentes, que inicialmente nos apresentava uma hipótese de tratar-se de uma opção de cunho construtivista, realizada pelo arquiteto, revela-se mais uma opção quase acidental, cujo acaso apresentou a possibilidade de uma semelhança com o Radio City, que foi reforçada com a alteração no desenho do prosênio.

Em seu processo de aprovação, localizado no Arquivo da Secretaria de Administração, estão anexadas várias denúncias de irregularidades no seu projeto e construção. O "Correio de São Paulo", de 26 de abril de 1934, reclama da ausência de recuos laterais (dispensados em ruas centrais), e da insuficiência de saídas de emergência. Uma carta anônima, da mesma data reforça as denúncias, apontando para um fato peculiar:

"Ora a gravidade do caso que virá a público na inauguração da casa, segundo estamos informados é que o construtor é parente de V. Excia. A firma construtora Alves e Assumpção..." (26)

No ano seguinte a insegurança do cinema volta a ser discutida mediante novas reclamações, desta vez no "Diário de São Paulo" (19 de junho de 1935). Sob o título "O Perigo Que Constitue Para o Público a Sala de Exibições do Cinema Broadway" o editor escreve:

"Ali só há uma saída que é a própria entrada da sala de espetáculos. Uma única comunicação com a rua. Imagine o público de São Paulo que ali tem ido, o drama que será a precipitação de toda uma multidão para a rua, se dentro da sala de espetáculos houver o alarme de incêndio, ou qualquer incidente que cause pânico à assistência" (27)

O parecer técnico, de 15 de agosto de 1935, orienta uma posição da prefeitura contrária à reclamação baseando-se no seguinte argumento:

"(...) os casos de pânico são hoje raros nesses centros. As cabines oferecem tal segurança que podemos, sem receio afastá-los completamente de nossas cogitações". (28)

Três anos mais tarde, essa certeza do técnico anônimo da Prefeitura é derrubada com uma tragédia. No dia 12 de abril de 1938 o Correio Paulistano anuncia a morte de

31 pessoas no Cine Uberdan:

"Às 16 horas e 30 minutos apareceram alguns rolos de fumaça na tela, dando a impressão de que alguém estava fumando no cinema. Às 16:40, quando a sessão já estava no final, exibindo "Uranosos do ar"... um avião que aparecia na tela se incendiou. O pano se tocou de fumaça e justamente neste momento, novos rolos de fumaça foram vistos na platéia. Uma voz masculina dali então se levantou, gritando com estridência: Fogo! Não se sabe se a pessoa que gritava se referia ao avião ou, eretivamente à suposição de um incêndio. O certo no entanto, é que as centenas de crianças e adultos que lotavam as galerias se enqueram num ímpeto de seus lugares e aos brados de "fogo, fogo", abandonaram-nas, escadas abaixo" (29).

### 3.3 OS CINEMAS DE RINO LEVI.

Entre 1936 e 1941, Rino Levi projetou 6 cinemas, sendo 4 deles em São Paulo. Foram os cines Ufa Palácio e Universo em 1936, e os cines Piratininga e Ipiranga, em 1941. Tais projetos têm grande importância na construção da arquitetura moderna em São Paulo, além de serem obras de presença marcante no contexto urbano e cultural da época. Paralelamente a Warchavchic, Rino Levi participou ativamente da modernização da arquitetura. As peculiaridades de seus procedimentos projetuais revelam uma aproximação com a arquitetura racionalista, cujos postulados foram por ele assimilados durante sua formação na Itália. Rino Levi desenvolveu os seus cinemas de acordo com tais postulados, distanciando-se em muito dos projetos dos cinemas então realizados. Em geral, estes partiam de uma derivação tipológica do teatro, com figuratividade variando entre a dos próprios teatros e a da cenografia dos filmes (República, Paramount, Alhambra); posteriormente, passaram a ocupar grandes estruturas, sobre as quais se aplicavam decorações "modernas" (Broadway).

Em sua arquitetura, Rino Levi enfrentava a especificidade de cada tipo funcional (habitação, fábrica, cinema, escritórios, etc.), traçando-a de acordo com suas concepções estéticas, derivadas das artes plásticas modernas. A sua forma se construiu a partir de processos lógicos, que interpretam problemas funcionais, techno-construtivos e de inserção no urbano, tornando-se uma síntese dessa interpretação. Dessa maneira Rino Levi estudou a acústica, a visibilidade, a iluminação, a ventilação, a movimentação dos fluxos de público, a inserção do cinema na paisagem urbana, as técnicas construtivas dessas grandes estruturas, sendo que o projeto procurava não apenas resolver tais aspectos mas também selecionar aqueles que serão tematizados figurativamente. É clara a intenção de ocultamento da estrutura no espaço interno de seus cinemas, enquanto que as exigências da acústica são explicitadas nas paredes parabólicas, tornando-se figura simbólica no vestibulo de entrada do Ufa Palácio.

É necessário precisar em quais aspectos tais procedimentos se diferenciam daqueles anteriormente analisados. O enfrentamento das demandas funcionais específicas dos cinemas não são uma exclusividade dos arquitetos modernos. Ainda que inicialmente os cinemas fossem apenas derivações dos teatros, deve-se reconhecer que vários projetos não modernos avançaram no tratamento de suas especificidades funcionais. A diferença está em que os arquitetos modernos fazem da solução funcional uma forma que a exprime, que a simbolize. A figuratividade dos projetos de Rino Levi deriva dessa solução, enquanto que nos seus contemporâneos, ela é procurada nas mais diversas fontes (o teatro e os

filmes). Neste ponto se encontra o caráter mais radicalmente moderno de Kino Levi, seus projetos não representam nem o historicismo, nem o ecletismo, nem o exotismo; eles representam a si próprios. No entanto, há mais um tema nessa representação: o de sua inserção no urbano.

Existe um problema na relação da arquitetura moderna de São Paulo com o urbano. As vanguardas modernas da Europa estabeleceram uma relação de prioridade do urbano sobre a arquitetura (30). O projeto de arquitetura se vinculava a uma proposta de cidade. A solução dos problemas sociais agravados pela I Guerra Mundial tornava-se a métrica de uma arquitetura militante. Em São Paulo, a questão urbana parece não estar ao alcance dos arquitetos modernos. Os planos de Freytes Nara, que alteraram radicalmente a cidade nos anos 40, referem-se muito mais ao urbanismo higienista do final do século XIX, do que a Le Corbusier ou Gropius. Essa defasagem faz com que as preocupações de Warchavchik ou de Kino Levi não atinjam, nos anos 30, a escala de novas propostas de cidade, mas se restrinjam à sua inserção no urbano (existente ou previsível). Os cinemas de Kino Levi, assim como seus prédios de escritórios e apartamentos, comentam o urbano, arredio a suas intervenções.

O edifício apresenta partes que atendem a uma demanda na escala do pedestre e outra na escala da grande cidade de avenidas, devidamente integradas e harmonizadas. As marquises iluminadas atendem à escala do pedestre, marcando horizontalmente a entrada do cinema no Ufa e no Universo (apesar de não construído, havia a previsão de um edifício sobre a entrada do Universo). Apenas no Ipiranga esse equilíbrio é comprometido. A altura do edifício, o Hotel Excelsior, subjugaria uma entrada discreta. Neste caso a marquise luminosa foi elevada e o átrio se tornou uma transição, tendo sua altura decrescente em direção ao hall das bilheterias.

A recorrência à transparência dos planos que constituem as fachadas são trabalhadas em Gropius e Fres Van Der Rohe com o uso do vidro. Kino Levi, em seus cinemas, apresenta estratégias diferenciadas. No Ufa Palácio a parábola acústica de seu interior é representada simbolicamente no vestibulo. No Universo a superfície das paredes internas "sai" para fora transformando-se em marquise. No Ipiranga o cinema recua no grande átrio, incensamente iluminado, sendo que no hall das bilheterias uma grande luminária em forma de olho, parece simbolizar a natureza do espetáculo cinematográfico. Os interiores dos cinemas de Kino Levi são representados de alguma maneira na forma de suas fachadas, criando uma "transparência" não explícita. A iluminação de suas fachadas são partes do projeto que cumprem a função de ressaltar essa relação de manifestação do interior na paisagem urbana. A luz é o elemento fundamental do espetáculo cinematográfico, sendo compreensível que ela seja utilizada nas fachadas como um de seus símbolos (ver Cinemas Alemães no Capítulo 2).

Assim como a luz não cabe apenas a tarefa de iluminar, outros elementos funcionais dos projetos transcendem o caráter estritamente utilitário que possuíam em outros cinemas, assumindo papel de destaque no conjunto do prédio, com formas até então pouco usuais. A acústica e o fluxo do público são exemplares.

A acústica teve no Cine Metro uma explicitação figurativa na forma de concha de seu auditório. Para Rino Levi, a melhor forma que atende às necessidades acústicas é a parabolóide, que não tinha nenhuma referência no repertório do público como tinha a concha do Cine Metro; portanto, foi necessário mostrar enfaticamente em todos os projetos que a parábola, uma abstração matemática, significava a melhor solução acústica. A parábola passou assim a significar a acústica, dentro do conjunto do projeto.

O fluxo do público foi outro tema funcional que adquiriu destaque no conjunto de cinemas de Rino Levi, em especial a partir do projeto do Cine Universo. Não bastava atender as exigências de áreas de circulação presentes no Código de Obras. Era necessário que a sua forma não permitisse dúvidas de que essa circulação era suficiente em caso de pânico. No hall do Universo as portas, os bancos e a estrutura em pilotis foram deslocados na planta em função do fluxo de entrada e saída.

A sofisticação no tratamento de tais elementos funcionais nos leva a outra questão, os elementos técnico-constructivos, tão ressaltados na arquitetura moderna, encontram nos cinemas de Rino Levi um tratamento modesto. As estruturas necessárias para vencer os vãos de uma sala de cinema são complexas. No entanto nenhuma delas torna-se visível internamente a sala, nem mesmo como referência formal. O conjunto dos detalhes constructivos, projetados por Rino Levi (desde as maçanetas até as poltronas) procura construir um todo harmonioso, evitando destaques desnecessários à solução técnica. As fotos dos seus cinemas, realizadas na época das inaugurações, revelam uma predominância da abstração geométrica. Tal caráter formal não parece derivado apenas do olhar do fotógrafo, mas inerente ao desenho das partes fotografadas.

Os assuntos apresentados acima fundamentam a análise dos projetos de Rino Levi, apresentadas a seguir. Foram selecionados para análise os cines Ufa, Universo e Ipiranga, evitando o Piratininga e o Ufa de Recife pois seriam demasiadamente redundantes.

Os cinemas de Rino Levi permitem e exigem um estudo mais aprofundado do projeto, indo além das suas formas, buscando o seu raciocínio projetual, que se revela na clareza de sua arquitetura.

## UFA PALACIO

Quando da inauguração do Cine Ufa-Palácio (figs. de B85 a B102), projetado em 1936 por Rino Levi, a imprensa elogiou não apenas a sua funcionalidade, mas principalmente o fato dele ser uma "sala de diversões como antes só fora visto nos próprios filmes" (31). Ainda que os elogios fossem uma constante nas inaugurações, este em especial, revela uma adequação entre as formas da arquitetura moderna reinterpretadas por Hollywood no período e, as linhas racionalistas do prédio de Rino Levi.

A arquitetura moderna ainda era novidade na São Paulo de 1936. Restrita à produção de algumas casas e de poucos edifícios, não é difícil imaginar o impacto que um prédio desse porte causou na cidade. Em meio aos prédios ecléticos da avenida São João, o Ufa-Palácio se destaca através de procedimentos projetuais modernos. O desprezo de Rino Levi pelos seus vizinhos fica nítido numa de suas perspectivas (fig. B71), onde o cinema aparece no meio de colagens geométricas, e não prédios. Rino Levi projeta para o futuro, que ele não pode antever, mas pode apagar o seu entorno contemporâneo. O projeto utiliza uma estratégia refinada para esconder o imenso volume da sala de projeções. Um prédio de apartamentos de seis andares é construído entre a sala e a avenida, destacando-se apenas o térreo com a entrada luminosa e sinuosa. O desenho do prédio é o mais "limpo" possível, no que difere de outros projetos do arquiteto para prédios de apartamentos, nos quais as sacadas dão uma dinamicidade à fachada, valorizando-a profundamente (ver o edifício Columbus de 1935, fig. B84). Ao manter o garbarito de seis andares da Avenida São João e simplificar a fachada, Rino Levi tem por objetivo criar uma parede "neutra" junto com as futuras construções, onde se destaca apenas a "boca" de entrada do cinema.

Acaba assim por ocultar o enorme volume da sala de projeções, resultando numa solução inversa à do Broadway, onde o volume interno fica nítido no desenho triangular de sua fachada. Enquanto que o Broadway revela na paisagem urbana a sua escala e desenho, o Ufa o disfarça, sugerindo-o discretamente na forma da entrada, e permitindo a surpresa e o deslumbramento de quem o descobre ao penetrá-lo.

No vestíbulio de entrada as linhas sinuosas, utilizadas para enriquecer as fachadas de seus prédios, encontram uma forma peculiar e de maior dramaticidade (fig. B87). Possuem um desenho parabolóide, que nos remete ao interior da sala de projeções (fig. B102) onde a sua presença é justificada por um argumento funcional de cunho técnico, acústico. Rino Levi escreve um artigo na Revista Polyécnica de abril de 1936, onde explica detalhadamente a maneira pela qual o projeto atende aos cálculos científicos da acústica:

"Na elaboração do projeto em apreço, a acústica da

sala de projeções foi considerada em primeiro plano, tendo sido a própria forma arquitetônica subordinada a ela" (32). É somente não foi possível uma solução mais perfeita porque foi preciso "evitar uma forma arquitetônica por demais avançada para o público, ainda não habituado a uma estética que lhe poderia parecer extravagante" (33). A forma considerada por ele como a "mais apropriada para uma boa difusão das ondas sonoras" foi a parábola. Ela está presente no corte das paredes e forro próximo ao proscênio, e no corte do piso da plateia, sendo que nesta última o motivo é a visibilidade. Esta presença de caráter funcionalista é discreta, sendo que se manterá o tradicional ereito de sobreposição de superfícies no proscênio a fim de acentuar a ilusão de profundidade da tela (Fig. B98 e B99). Esse efeito, realçado pelas luzes indiretas, atenua a continuidade das linhas parabólicas, talvez assim preservando o público das formas "por demais avançadas".

A retomada da parábola no vestibulo assume um outro sentido, de cunho figurativo, representando a parábola funcionalista do interior da sala. Suas paredes curvam-se convidando à entrada, diluindo com sua continuidade a separação da rua com o interior do prédio. A luz que no interior atenua a curvatura, aqui a acentua. Dentro da melhor tradição dos 'night buildings' alemães, o prédio adquire sua vivacidade durante a noite, graças aos expressivos efeitos luminosos, que ressalta a sinuosidade de suas linhas (Figs. B89).

Outro aspecto a ser ressaltado é o tratamento do interior da sala de projeções. Além da preocupação acústica na escolha dos revestimentos, uma outra intenção fica nítida. Cores, luzes, formas e mesmo alguma decoração discreta em alto-relevo, são tratadas de maneira a não oferecer nenhuma concorrência ao espetáculo principal, o filme. A lisura das paredes e forro, sua cor clara e discreta, contrasta com os interiores carregados de decorações de outros cinemas da época e mesmo posteriores. A luz indireta e suave uniformiza o ambiente, direcionando de maneira discreta o olhar em direção a tela. Mesmo a orquestra, resquício dos tempos do cinema mudo, esconde-se durante a projeção, graças ao uso de um elevador. A fantasia típica das salas de projeção da época, fica aqui superada em termos quase futuristas, e estimulada pelas fotografias de divulgação na época. O crítico do 'Correio Paulistano' comenta: "o novo cinema de São Paulo parece ter saído de algum livro de Wells". Tal associação no entanto parece ser mais uma maneira pela qual sua forma adquire significação social do que uma intencionalidade do arquiteto



## CINE UNIVERSO

O Cine Universo (Figs. de B115 a B128) foi projetado por Rino Levi no mesmo ano do Ufa Palácio, 1936, apesar da sua construção acontecer apenas no ano de 1939. A comparação é necessária, pois as diferenças e semelhanças dos dois projetos revelam algumas peculiaridades dos procedimentos projetuais modernos do arquiteto. Ao contrário do Ufa, o Universo foi projetado no Brás para atender a uma população operária, enfatizando portanto o seu aspecto de diversão de baixo preço e de massa. A necessidade de conseguir atingir a maior capacidade com o menor custo possível, é responsável pelo caráter despojado da construção. A pobreza dos revestimentos assim como luminárias e poltronas, contrastam com a riqueza do Ufa. Os critérios de economia fazem com que elementos de motivação utilitária sejam enfatizados, tornando-se as atrações estéticas do prédio. No Ufa existem várias formas que não podem ser justificadas por motivos funcionalistas, como por exemplo a linha em forma de raio das balcões laterais (Fig. B78). No Universo todos os elementos que aparecem visualmente na sala têm justificativa utilitária. O forro do proscênio é definido por um conjunto de quatro planos refletores, "acabados com reboco liso, (que) são orientados de maneira a dirigir o som para o fundo da sala" (Figs. B121 e B122). As laterais do proscênio são definidas por um fitão de superfícies concavas, que compõem visualmente com os planos do forro atendem à mesma demanda acústica. O conjunto da composição desses elementos (que poderiam ter as mais diferentes formas) mantém o tradicional efeito perspectivo do proscênio, que nada tem de exigência utilitária. Nesse conjunto, a interrupção dos planos refletores por uma parte lisa de forro nas duas laterais, cria discretamente a ligação platéia-terla no sentido perpendicular à imagem, enquanto que as seqüências repetitivas afirmam um envolvimento gradual da sala de espetáculos.

A forma parabólica, entendida por Rino Levi como "o perfil mais apropriado para uma boa difusão das ondas sonoras", é aqui utilizada de maneira plena. As paredes laterais, forro e piso seguem suavemente o perfil da parábola, realizando assim a condição considerada ideal para uma boa acústica. O Universo supera a limitação presente no Ufa "(...) de se evitar uma forma arquitetônica por demais avançada para o nosso público, ainda não habituado a uma estética que lhe poderia parecer extravagante" (34). No Ufa a parabolóide se limita à região do proscênio, mas "não fossem as considerações acima expostas, as paredes laterais e o forro deveriam continuar no sentido divergente, por dever-se evitar, quanto possível, planos opostos paralelos, a fim de se eliminar o inconveniente de ondas sonoras com direção normal a esses planos, refletindo por um espaço de tempo excessivamente longo" (35).

A simultaneidade dos dois projetos nos faz supor que a acertabilidade dessa forma pelo público não foi alterada em função do tempo; mas que no entender do arquiteto e dos promotores do empreendimento o público operário do Brás seria mais acessível a novas formas do que o público mais "fino" da Cinelândia. Outra possibilidade estaria na suscetibilidade dos promotores da Ufa, já sob direção nazista, às formas estéticas "demais extravagantes".

A distribuição das poltronas atende a duas demandas distintas: a visibilidade e a vazão do público. Quanto a visibilidade, os critérios são os mesmos do projeto do Ufa. A vazão do público no entanto torna-se um problema fundamental. Em abril de 1938, havia ocorrido a tragédia do Oberdan, também no Brás. "A cidade se comoveu com a tragédia que desencadeou uma campanha no país por melhores condições de segurança nos cinemas, exigindo-se saídas mais largas entre outras medidas" (36). O Código de Obras estipula então a exigência de 1 metro linear para cada cem pessoas na platéia. No Universo a lotação inicial de 5500 (cinco mil e quinhentos) espectadores torna-se impossível. Apesar de todas as diversas alterações de disposição da platéia, em função da vazão, e da complexa solução de circulação para os balcões, a lotação teve que ser reduzida para 4324 espectadores, gerando críticas do arquiteto ao Código de Obras.

No entanto, o problema não se restringe apenas às exigências do Código. Era necessário expressar formalmente a facilidade de vazão para o próprio público, ainda traumatizado com a tragédia ocorrida no mesmo bairro, um ano antes da inauguração do Universo. Toda a extensão da separação entre a platéia e a sala de espera é coberta por portas. Nesta a disposição dos pilares e dos bancos enfatiza a direção longitudinal, na qual se localizam os corredores de saída. Na planta é clara essa continuidade, que no sentido inverso ressalta o caráter de receptáculo desse movimento contínuo ao conjunto tela-proscênio. O movimento contínuo do espectador que entra no cinema, transforma-se em virtual, permanecendo o seu sentido do olhar em direção à tela.

A relação desse conjunto com a rua permite uma nova comparação com o Ufa. No Universo o enorme volume da sala de projeções é ocultado da rua pelo afastamento para o fundo do lote (Fig. B127). No Ufa um prédio de apartamentos cumpre essa função. O afastamento do Universo permitia "a possibilidade de no futuro ser construído um prédio de certa importância sobre a Avenida Leão Garcia" (37). A horizontalidade do conjunto marquise-entrada e lojas aproxima da escala do pedestre e da cota da rua na época. Esse procedimento projetual é semelhante ao utilizado no Ufa, onde a ênfase no desenho da entrada, através do uso da luz, antecipa a importância do prédio de apartamentos e também o aproxima da escala do pedestre (Figs. B89 e B118).

O desenho do conjunto marquise e luminoso é o único

co gesto expressivo mais livre de determinações funcionais. Essa liberdade, apesar de não tão enfatizada, como no Ufa, é usada para expressar a direção do movimento de saída e entrada do público no cinema. A marquise é tratada como 'pele' interior que chega sem perda de continuidade ao exterior, retorcendo-se como 'língua' de uma boca que 'engole' o espectador, numa possível referência, ainda que sutil, à entrada em forma de boca do antigo Brás Polytheama (Fig. B120).

O luminoso é o único elemento vertical do conjunto e também única 'ousadia' estrutural utilizada de maneira expressiva. Todo o restante da estrutura do edifício está oculto (exceção dos pilotis) das vistas do espectador. Rino Levi seleciona os elementos funcionais que devem ou não ficar visíveis. O complexo estrutural faz parte dos que devem ficar ocultos. No Ufa, a solução estrutural é simples: tesouras de madeira constoem um telhado de duas águas. No Universo, a solução estrutural é muito mais complexa. A altura das paredes laterais exige um conjunto de reforços para o seu contraventamento, enquanto que o enorme vão central exige uma solução mista de ferro, madeira e concreto para a cobertura (Fig. B123). Esse conjunto estrutural poderia tornar-se visualidade do projeto, como acontece com os arcos do Cine Broadway, no entanto Rino Levi revela mais uma vez pouco interesse por propostas de cunho construtivistas.

A maior peculiaridade deste cinema está na abertura do centro do torro (Fig. B127). De forma circular a abertura era rodeada de luminárias esféricas pendentes, que surgem nas fotos da época como anel de estrelas difusas. Quando aberta, podia-se entrever por ela o céu estrelado ou a luz do luar. Parece-nos uma referência aos cinemas com efeitos atmosféricos de John Eberson: "Nós visualizamos e sonhamos com um magnífico antiteatro sob um glorioso céu enluarado, num jardim italiano, numa corte persa, num pátio espanhol, ou num místico templo egípcio, todo coberto por um suave luar" (38). Nesses cinemas decorados de maneira extravagante, o luar, as nuvens e as estrelas eram simulados no desenho do teto. Eberson associava assim o cinema à idéia de um sonho exótico. Rino Levi evita qualquer referência ao exótico no projeto, mas torna real a simulação do espetáculo noturno ao ar livre, ainda que, as limitações técnicas impedissem que todo o teto se abrisse e, as condições de visibilidade do céu fossem limitadas pela própria espessura do conjunto telhado-torro.

## IPIRANGA

A publicidade de lançamento do Cine Ipiranga inventou o 'slogan': "O Ipiranga é um monumento ao cinema" (Fig. B152). A imagem de monumentalidade está presente em alguns elementos do projeto, o que o diferencia do Ufa e do Universo. Discretamente horizontal nesses dois cinemas, a entrada é marcada, no Ipiranga, por uma verticalidade acentuada, fugindo da escala humana, e se aproximando da escala do Hotel Excelsior. A dimensão vertical desse pórtico de colunas parece suficiente para conferir, aos olhos do público, um caráter monumental a outros elementos do cinema, sem que o tenham a princípio. Para analisá-los é necessário primeiro entender a implantação do conjunto cinema-edifício no terreno, que parece ter sido determinante para uma série de situações formais específicas.

A exiguidade do lote não permitiu uma solução semelhante à do Ufa, onde o prédio se localiza na frente da sala de exibições, cobrindo apenas a entrada do cinema. No Ipiranga, a dimensão do lote forçou a necessidade de sobreposição do edifício à sala de exibições. Essa sobreposição, a princípio um problema de ordem estritamente estrutural, altera completamente o partido arquitetônico de Rino Levi nos seus cinemas. Os pilares do edifício, que no Ufa e Universo (o edifício seria construído posteriormente), atravessam apenas a entrada do cinema, no Ipiranga atravessariam a sala de projeções, comprometendo a sua visibilidade. Para evitá-lo, criam-se vigas de transição, que recebem a carga vertical desses inúmeros pilares e a transfere para pilares fora da sala. Fica claro que quanto maior for a dimensão horizontal do vão a ser vencido, maior será o seu trabalho, portanto, maior a sua secção. Rino Levi optou então por fazer com que a sobreposição acontecesse na menor dimensão da sala, diminuindo o vão a ser vencido. Para isso, ele inverte a posição que lhe era usual, colocando a tela de costas para a rua. A viga de transição passa então sobre o proscênio, onde as dimensões horizontal e vertical são menores. (Mesmo assim as vigas de transição têm dimensões gigantescas, sendo que uma delas mede cerca de 5 m de altura.)

A inversão da sala cria novo problema: o seu acesso. O acesso contínuo no Ufa e Universo não poderia ser repetido por razões funcionais. A sua localização, ao lado da tela, perturbaria o espetáculo. A solução encontrada foi a elevação do piso da sala de projeções, liberando o térreo para o enorme complexo de acessos diferenciados, platéia e balcões. Dessa maneira, o acesso se dá pelo fundo da sala, não perturbando o andamento da sessão. A liberação da área do térreo para a circulação, demonstra a sua dimensão, equivalente a área da platéia. Nessa circulação o arquiteto criou uma longa "promenade" arquitetônica, que estabelece uma transição de entrada e saída. A verticalidade do espaço

urbano, referida nas dimensões do pântico, é gradualmente abandonada, decrescendo a altura do forro até chegar as salas de espera de pé-direito duplo, mais próximo da escala humana. Tal gradação é enfatizada pela iluminação: "o acesso à sala é feito através de escadas e corredores de luminosidade decrescente. Dessa forma, quando o público atinge a sala, já está adaptado à luminosidade da projeção. Durante a saída o processo é inverso" (texto de apresentação do escritório "Rino Levi Arquitetos Associados").

A forma do conjunto de acesso (hall, escadas e corredores) atende à necessidade de acesso diferenciado aos dois balcões e a platéia. Portanto a partir do hall de bilheterias existe uma área de distribuição do público em três acessos, contando cada um deles com sala de espera, escadas, sanitários e "bomboniere". O hall das bilheterias cumpre funcionalmente e plasticamente um papel de ponto de convergência do fluxo, vindo da rua para o cinema que, a partir dele, se divide em três, divergindo em direção aos balcões e platéia. Esse ponto nodal do conjunto de circulação coincide com o ponto de inflexão, ao redor do qual o eixo de simetria do conjunto do cinema gira alguns graus em relação à perpendicular da rua, a fim de se acomodar ao formato irregular do terreno. Tal inflexão fica explicitada por duas discretas anotações: o formato circular do forro (que representa figurativamente um olho) e das paredes das bilheterias, e pelo giro de dois pilares do conjunto de quatro pilares cilíndricos do hall. À exceção dessa inflexão, todo o conjunto é visualmente simétrico, seja em relação à perpendicular da rua, seja em relação ao eixo intetido da sala de projeções.

Também a morfologia se altera a partir desse ponto. O pântico de entrada é todo ortogonal, com colunas e paredes retas. Do hall de bilheterias em diante as formas do conjunto de circulação e da sala de projeções são todas arredondadas ou parabolóides. A diferenciação do dentro e do "fora" é assim bastante acentuada. Enquanto o pântico se refere à ortogonalidade do Hotel Excelsior e da paisagem urbana, o cinema a partir da bilheteria tem outra qualidade de espaço, uma interioridade requida por outra morfologia. Assim o interior que "sai para fora" nas entradas do Ufa e Universo, re-cria discretamente diante das dimensões que assume o conjunto cinema-hotel na paisagem urbana.

A sala de projeções repete o formato do Cine Universo com algumas variações. O Ipiranga é bem menor, tendo quase metade da sua lotação (1936 lugares). A riqueza de seus revestimentos, poltronas e iluminação contrasta com a pobreza do Universo.

Os balcões do Ipiranga são um fato plástico característico deste cinema. Avançando sinuosamente ao acompanhar as parabolóides do piso e da parede, discretamente destacados destas pela iluminação indireta, os balcões do Ipiranga expressam, à maneira de Rino Levi, o conceito de "forma livre". Aqui, no entanto, essa "forma livre" é gerada por

um raciocínio controlado por linhas funcionais da acústica (parede) e da visibilidade (piso), transformando-se na figuratividade dessa função. Distanciarse, assim, tanto da incoerência das "formas livres" de Niemeyer quanto da riqueza formal ortogonal da cidade.

A utilização da luz adquire uma nova intencionalidade. A iluminação indireta é localizada ao longo das intersecções das superfícies da parede com o forro e com os balcões, criando uma ilusão de separação, quase à maneira neoplasticista de separação dos planos dos volumes, resultando na diminuição do efeito de massa tectónica da sala. A disposição diagonal da malha ortogonal do revestimento das paredes internas na sala de projeções enfatiza essa ilusão, contribuindo para destacar ainda mais as linhas do balcão. Os efeitos perspectivísticos, presentes nos proscenios dos seus cinemas anteriores, desaparecem, dando lugar a uma enfática redução nas dimensões da sala em direcção à tela.

A enorme luminária central ocupa na composição o lugar da abertura no forro do Universo. Ainda que a referência ao céu estrelado esteja presente no anel de luminárias circulares, o conjunto assume a forma de um enorme olho. A semelhança do forro do hall das bilheterias, o olho é explicitamente representado de maneira figurativa, o que causa estranhamento, pois todo o projeto é tratado de maneira abstrata. No entanto, o olho representado simbolicamente nas formas dos cinemas é tema recorrente na época, tanto na forma das fachadas, como em enormes luminárias circulares (ver "O olho na arquitetura das salas de cinemas" - João Luiz Vieira e Margareth C. S. Pereira, em "Filme Cultura", n.47, agosto de 1986).

O conjunto edifício-cinema, encontra neste caso uma solução bastante diferenciada daquelas presentes em outros cinemas de Rino Levi. No Ufa a sobreposição entre o desenho do edifício e a "boca" luminosa e sinuosa da entrada é resolvida quase como uma colagem de elementos independentes. Nela o edifício se neutraliza, reservando todo o destaque para a entrada do cinema, e compensando assim a diferença de dimensões. Um exemplo disso está no desenho do conjunto de lojas e entrada do Cine Universo, resolvido horizontalmente, ficando "à espera" da construção de um futuro edifício sobre ele.

No conjunto Hotel Excelsior-Cine Ipiranga essa relação é mais difícil, gerando uma maior interação entre os dois elementos, onde o edifício recebe maior destaque que nos outros casos, devido ao seu desenho e verticalidade. Frente à sua escala foi necessário verticalizar a entrada, criando o pórtico de colunas, enfatizando-o com a luz, para que o cinema não desaparecesse da paisagem urbana sob o edifício, evitando aquilo que veio acontecer nos anos 50 e 60.

O desenho do Hotel Excelsior possui alguns outros atributos. O contraste da sua verticalidade com o entorno é

nítido na perspectiva (capa da Revista Politécnica n.141) (Fig. B153) onde os edifícios de seis andares da Avenida São João, são aproximados forçadamente à escala do velho casario da Avenida Ipiranga.

O tratamento de sua volumetria é bastante peculiar (Fig.B162). O edifício se "decompõe" em 6 volumes, reais ou virtuais, articulados por um eixo vertical assimétrico onde se localiza a circulação vertical. Essa assimetria fica destacada nas perspectivas e fotos em ângulo oblíquo, revelando um desenho que intencionalmente subverte a malha ortogonal simétrica, da fachada frontal. A diferenciação dessas malhas nos diversos volumes enfatiza essa "decomposição", mesmo onde suas definições são tenuamente elaboradas por pequenas saliências e reentrâncias. Esse procedimento tem como objetivo a simulação de uma paisagem urbana, condensada na sobreposição virtual de um conjunto de diferentes edifícios, representados pelos diferentes volumes e texturas de suas malhas ortogonais.

### 3.4 A PERMANENCIA DOS "ESTILOS" NOS CINEMAS.

Simultaneamente ao processo de desenvolvimento de projetos modernos (do qual Rino Levi é o maior destaque), continuam a surgir vários cinemas que ainda tematizam a fantasia e os estilos historicistas. As construções realizadas com técnica moderna, respondendo plenamente às demandas funcionais do cinema, são revestidas por ornamentações onde o luxo, a fantasia e a retórica estilística predominam. No entanto, não é possível dizer que tais cinemas sejam pré-modernos, como aqueles dos anos 20. Enquanto aqueles procuravam ainda uma forma e uma figuratividade para os cinemas nos teatros, estes são cinemas, sabem como um cinema deve ser para funcionar eficientemente; no entanto, não se vinculam a nenhuma vanguarda moderna, não são funcionalistas ou racionalistas; pelo contrário, são "mourisco modernizado", "egípcio", "colonial paulista", ou luxuosamente decorados em estilo "Versailles".

É interessante perceber que tanto crítica como público parecem não perceber a diferença entre estes cinemas e os modernos. A militância ética dos arquitetos modernos contra os estilos historicistas parece não ter interferido na opinião pública sobre arquitetura. Aos olhos do público, tais arquiteturas constroem, na Cinelândia, as feições da nova metrópole, sendo, portanto modernas.

A seleção deste bloco seguiu portanto essa tensão entre modernidade tecno-funcional e figuratividade eclética. De maneira semelhante ao bloco anterior, foi necessária a análise dos projetos em relação à sua funcionalidade, construtibilidade e inserção urbana, acrescentando-se o estudo de sua figuratividade e da origem de seus estilos.

É importante salientar que a relação dessa arquitetura com os estilos não se resume a um simples aplique de ornamentação. Essa relação é marcada pela intervenção de decoradores, o que estabelece uma divisão de trabalhos com o arquiteto. Muitas vezes a decoração se refere ao nome do cinema, o Marrocos evoca o "mourisco", como o velho Alhambra e, o Bandeirantes, as "entradas" paulistas. O caso mais radical de intervenção de um decorador é o Cine Marrocos, onde uma arquitetura cheia de problemas é requalificada pela decoração. Trata-se de uma reestruturação do próprio espaço, em especial do longo acesso, e não apenas de apliques ornamentais.

Já no Cine Bandeirantes o resultado é uma justaposição de elementos: uma fachada neocolonial, um interior de traçado limpo, uma bilheteria "Art Déco", muitas listas no chão, tetos e paredes (seriam referentes as listas da bandeira paulista?). Nas paredes "baixos-relevos" de Raoul Lacombe e Abram Elman, que "criam ambiente" para o nome do cinema: motivos bandeirantes (a flora, a fauna, o branco e



o índio) em inspiradas estilizações modernas. (...) um imenso vitral desenvolvendo um tema das 'entradas' paulistas (...)" (figs. de B128 a B135)

A presença de decoradores como responsáveis pela configuração estilística dos cinemas apresenta mais uma diferenciação com as práticas modernas, analisadas nos cinemas de Hino Levi. Nos seus cinemas modernos, a intervenção de decoradores segue o seu comando, ou seja o arquiteto é o responsável pela unidade e harmonia do conjunto.

## CINE METRO

Inaugurado em março de 1938, o Cine Metro (projeto do arquiteto Robert Frentice) (Figs. de B103 a B114) é o primeiro cinema paulista a ser construído diretamente por uma produtora norte-americana (o Paramount, de 1929, apenas representava a produtora), a Metro-Goldwyn-Mayer, na qual a forma arquitetônica é diretamente controlada com a finalidade de criar um padrão próprio de salas de exibição. Sua inauguração acontece um ano e meio depois do Cine Metro-Passeio, no Rio de Janeiro, onde, posteriormente, foram construídos mais dois cinemas da rede. Em todos eles o mesmo padrão formal se repetia. O exterior marcado por linhas verticais e ornamentação discreta (Figs. B106 e B109). O interior luxuoso (Figs. de B110 a B112), com ornamentação "carregada de motivos inspirados dos egípcios" (39). A discrepância entre o interior e o exterior é fruto não só de uma divisão de trabalho entre o arquiteto (que projeta o edifício e a fachada) e o decorador (que realiza o interior), mas principalmente expressa uma concepção formal própria. Não é possível afirmar-se que o exterior é mais "moderno" que o interior de inspiração eclética.

A construção dos Lines Metro no Brasil acontece num momento em que a relação entre Hollywood e a arquitetura moderna passa por algumas transformações. Segundo Donald Albrecht, após um período de descoberta nos anos 20 e outro de experimentação no início dos anos 30, a novidade passa e vai saindo de moda. O trabalho de Cedric Gibbons, o diretor de arte da MGM responsável pelo visual global da empresa, é exemplar.

"Pela metade dos anos 30, Gibbons havia diluído seu 'design' moderno de filmes com releituras de elementos clássicos" (40). Uma fotografia de um cenário realizado sob sua direção para o filme "Manproof", de 1938, mostra um estilo semelhante ao que é hoje conhecido como pós-moderno (Fig. A70).

Comentando a inauguração do Cine Metro a imprensa escreve:

"... também numa concha acústica, exilada da Broadway na Avenida São João, que é o novo 'Cine Metro', a gente está ouvindo - e mais que isso, vendo também - o grande eixo de New York. (...) Esse cine e o seu filme inaugural são resumos da Broadway" (41). O filme era o "Broadway Melodies 1938", um musical realizado pela MGM no ano anterior (Fig. B107). Ambos dentro do padrão estético da empresa, transmitem uma unidade que reforça o envolvimento a platêia, fazendo-a sentir-se dentro de um sonho, que agora tem endereço real, a Broadway de New York. E nesse momento São Paulo não quer mais ser qualquer metrópole, pois em 1938 a imagem de modernização norte-americana começa a tornar-se hegemônica, o que acontecerá nos anos da II Guerra Mundial.

## CINE MARABÁ

O conjunto Cine e Hotel Marabá, construídos em frente ao Ipiranga em outubro de 1943, reforça a sofisticação e o luxo da Cinelândia. Apesar do nome, não há nada que indique um enfoque nacionalista no seu desenho. Enquanto o Cine Bandeirantes tematizava os símbolos paulistas, e o Paissandu iria ter painéis com o "Bumba meu Boi"; o Marabá não apresenta referências estilísticas facilmente identificáveis.

Ainda que fosse evitada a discrepância presente no Metro, onde arquitetura e decoração foram trabalhadas por profissionais diferentes e com enfoques distintos, o desenho da ornamentação aparenta uma independência da forma básica do prédio. O conjunto resultante possui uma boa harmonia, apresentando uma semelhança com os estilos presentes nas revistas de moda dos anos 40 e 50.

O átrio de entrada, com colunas cilíndricas e marquise com luminárias circulares cria, à maneira do Ipiranga, uma transição entre a rua e o interior. O plano onde se localizam as bilheterias e as portas de entrada e saída, é disposto em ângulo suave em relação à rua. A rotação desse plano tem como eixo a porta de entrada do hotel, e cria uma suavidade no acesso ao átrio, para onde se abre uma porta da loja vizinha. Essa operação reforça o conjunto com os prédios vizinhos, vinculando a sua forma com o seu entorno imediato.

A sala de espera apresenta um mezanino de forma sinuosa, perpassado pelas colunas cilíndricas que sustentam o prédio do hotel. A decoração discreta e luxuosa antecipa a da sala de projeções. Nesta uma iluminação superior aponta para a tela, tornando-se o elemento mais marcante, depois da tela. O restante da ornamentação é suficientemente discreto para não competir com o filme durante a projeção. A disposição semicircular das poltronas permite uma melhor visibilidade enquanto que as paredes laterais não paralelas revelam uma preocupação acústica no projeto.

O Marabá apresenta um desenho que atende às necessidades funcionais de um cinema, sem que isso se torne tema de sua figuratividade, o que acontece com Rino Levi em especial no Cine Universo. A ornamentação não se refere nem à temática dos filmes (Marrocos), nem às formas dos teatros (Paramount). Busca apenas conferir requinte ao ambiente.

Desta maneira o Marabá representa um ponto de equilíbrio entre dois momentos opostos. Um no qual a arquitetura do cinema era a atração principal do espetáculo, expresso na frase: "Nós vendemos ingressos para os cinemas e não para os filmes", dita por Marcus Loew, dono de uma cadeia de cinemas nos EUA. Outro no qual a arquitetura procura "desaparecer" frente ao espetáculo principal, o filme; sendo seu exemplo maior os cinemas escondidos nos Shopping Centers ou sob monstruosos conjuntos de "out-doors".

## CINE MARROCOS

O conjunto Cine Marrocos e Edifício JB (Fig. de B183 a B196) foi construído em 1951, na Rua Conselheiro Crispiniano, entre o Teatro Municipal e o Largo Paissandu. Nesse projeto, a relação cinema-edifício de escritórios, em proporções semelhantes ao conjunto Cine Ipiranga-Hotel Excelsior, é resolvida mantendo-se o edifício à frente do cinema. No entanto, dado o comprimento do terreno, foi possível a construção da sala de exposições no fundo do lote e do edifício em 4 blocos interligados pela circulação e separados por vazios de ventilação e iluminação. A dimensão longitudinal do edifício criou um problema arquitetônico, o enorme percurso para o acesso até a sala de exposições. A intervenção do decorador Jacques Monet transformou-o numa sequência de ambientes que introduzem o público ao espetáculo de fantasia que irá assistir. Enquanto que a longa transição entre exterior e interior é tratada por Rino Levi, no Cine Ipiranga, com luz e temas auto-referentes; no Marrocos, ela é tratada com uma temática extraída do próprio imaginário cinematográfico: a temática mourisca (Fig. B189). Ao fazê-lo Jacques Monet procura tratar tal temática de maneira a criar aquilo que a propaganda denominará de 'marrisco moderno', ou seja, um tratamento de formas onde os temas árabes são reinterpretados e atenuados por um grafismo predominantemente linear, já presente em diversos projetos do decorador na cidade de São Paulo, entre eles o Othon Palace Hotel, na Praça Patriarca. Tal grafismo se expressa no desenho das grades de ferro, das luminárias, dos espelhos, dos vasos, no padrão do carpete e na forma do logotipo. Sua forma sinuosa, ainda que equilibrada e contida, nos remete à escrita árabe, mesmo quando trabalhado em outros projetos seus. Sobre esse decorador, Jacques Monet, (cuja biografia foi localizada apenas em um trabalho de graduação realizado, em 1980, por seu filho na FAU Farias Brito, Guarulhos, SP), cabe ainda citar a realização, anterior a sua vinda ao Brasil, de um projeto para 'o Palácio de Bagdá' em Nice, na França, do qual, infelizmente, não temos nenhuma outra referência, mas que sugere uma familiaridade com o tema aqui trabalhado.

No conjunto Cine Marrocos e Edifício JB, as enormes colunas do átrio criam uma monumentalidade que é enfatizada pela escadaria de entrada, reproduzindo aqui a separação entre a rua e o "plano nobre". O exterior, sóbrio e de linhas geométricas, possui poucas referências ao interior, em estilo "mourisco modernizado". Apenas o logotipo, na marquise e sobre a porta de entrada, e as luminárias do átrio fazem referência a esse estilo, através de uma estrela e das letras utilizadas. No projeto essas luminárias eram desenhadas como estátuas, aparentemente de dançarinas árabes (Fig. B184).

O percurso entre o átrio e a sala de projeções é composto de três ambientes: o hall das bilheterias, o vestibulo circular com a fonte e a sala de espera. Alinhado simetricamente esse conjunto procura manter a suntuosidade da entrada, preparando o público para o espetáculo principal, a sala de projeções. No hall, o primeiro ambiente interno do percurso, grandes espelhos encimados por uma lua e estrela são ladeados por pilastras decorativas.

"O luxo e o bom gosto acentuam-se já no vestibulo circular, com seu piso riquíssimo, em desenhos orientais, tendo ao centro, como jóia incrustada em metal raro, a já famosa e magnifica fonte luminosa, que dá ao ambiente requintes de lenda e majestade. (42)" A fonte (Fig. B190), em forma de estrela de oito pontas, é a mais forte referência árabe do conjunto de formas arquitetônicas (excetuando-se os murais). Desdobrando-se no desenho do piso em mosaico de "Vidrotil", a fonte interage com a forma circular do vestibulo, refletindo-se na forma da luminária em estrela. É nesse vestibulo que encontramos o momento onde a interação da temática árabe e a forma arquitetônica do edifício, não se restringem à sobreposição da ornamentação. Tal interação altera o projeto original onde o vestibulo não tem planta circular.

Numa de suas paredes um mural em baixo-relevo descreve "com detalhes admiráveis e através das figuras mais representativas de quase todas as companhias cinematográficas de todo o mundo, em seus principais filmes, aquilo que se convencionou chamar a 'Épopéia do Cinema', isto é, a evolução da 7ª arte através dos tempos, desde Carlitos em 'Em busca do ouro' até os mais recentes lançamentos da indústria do cinema em todo o planeta" (43). O seu desenho é tratado como colagem de pequenas imagens, expressando de maneira bizarra a descontinuidade da experiência cinematográfica.

A sala de espera para a platéia (os balcões têm acesso separado) é magnifica; espelhos de cristal, tapetes e móveis acentuam o luxo, enquanto que as luminárias retomam o tema árabe.

A sala de projeções, final desse percurso, tem suas paredes "ornamentadas com pintura inspirada nos contos de 'Mil e Uma Noites'" (44). Pilastras altas e delgadas, com ornatos suaves no topo, dividem ritmicamente as paredes laterais. Tal ritmo não tem relação alguma com a estrutura da sala, como acontece com o Metro, onde os arcos decorativos seguem o mesmo espaçamento dos pilares e vigas da sala (ainda que não sejam arcos, a ornamentação 'reconhece' a estrutura). Entre as pilastras, localizam-se as pinturas que versam sobre as 'Mil e Uma Noites', realizadas pelo decorador, possuidor de um traço 'moderno'.

O prosccênio de desenho simples, evita que a atenção do espectador se desvie para a arquitetura durante a projeção. Nas laterais do prosccênio, localizam-se grandes

aberturas para o ar-condicionado, protegidas por um enorme gradil, com linhas sinuosas, característico de outras realizações do decorador. Já não há mais dúvida que o filme é o espetáculo dominante.

## OLIDO e PAISSANDU, O DECLÍNIO DA CINELÂNDIA.

O ano de 1957 é marcado pela inauguração de dois grandes cinemas na Cinelândia. O Orido e o Paissandu marcam o desaparecimento dos cinemas na paisagem urbana e o declínio na quantidade do público.

O Paissandú e o edifício 'José Paulino Noqueira' (Figs. de B198 a B200) formam um conjunto onde o cinema tende a desaparecer sob o edifício. Localizado no eixo da Avenida Rio Branco, o edifício se destaca na paisagem urbana pela sua implantação e pelo seu desenho em grelha, que acompanha a suave curvatura da esquina (Ruas Paissandu e Capitão Salomão). Perante a escala do edifício e sua relação com a cidade, o cinema se acanha, com uma entrada discreta sob o pórtico monumental. Um índice secundário desse acanhamento é que o público desce uma pequena escada para entrar no cinema.

A comparação com as fachadas do cines Ufa, Ipiranga, Marabá e Marrocos é inevitável. Nestes a relação do edifício com a entrada do cinema é de equilíbrio, sendo que no Ufa a entrada leva vantagem. O uso da luz, as dimensões dos pórticos e as suas formas arquitetônicas diferenciadas destacam as entradas, evitando que sejam anuladas na paisagem pelas dimensões do edifício.

Projeto e construção da Severo e Villares S.A., o conjunto é marcado pela adesão tardia da firma ao 'estilo moderno'. O exterior monumental do edifício, com pórtico e átrio revestido em travertino, contrasta com o desenho modernista dos painéis, em afresco e mosaicos, que decoram o interior com temas do folclore nacional. Esses painéis, que versam sobre o 'Bumba meu Boi', 'Candomblé', 'Fandangos', 'Conqada', 'Frevo' e a lenda da 'Nau Catarineta', parecem querer trazer para temas nacionais a busca pela fantasia presente nas decorações de outros cinemas. É necessário lembrar que este cinema é construído em 1957, anos JK do desenvolvimentismo nacional.

O cinema reproduz algumas soluções arquitetônicas do Cine Ipiranga, como o acesso sob o piso da sala de projeções e a inversão da sala, ficando a tela de costas para a rua. No entanto, o seu corte é bastante peculiar. A cabine de projeções é localizada "dentro das vigas que sustentam o Io Fulman" (Fig. B200), ou seja, num ponto central da sala. Com isso o ponto de visibilidade privilegiado é esse Io Fulman, ao qual se ascende por elevadores. A plateia passa a ter uma situação estranha, pois fica inclinada para trás, ou seja, com a curva de visibilidade invertida, o que é compensado pela altura relativa da tela. Não ficam claros os motivos dessa sofisticada operação projetual, que acen-tua os privilégios do Io Fulman (baicão) e prejudica o conforto da plateia.

O Orido foi o primeiro cinema localizado dentro de

uma galeria na Cinelândia (44). O destaque externo é o prédio, localizado na esquina da Av. São João com a Rua D. José de Barros. O edifício é marcado por linhas claras e escuras (alvenaria e janelas) (Fig. B201), que acentuam a curvatura da esquina. A galeria tem entrada pelas duas ruas, e nelas apenas uma discreta marquise com o nome num luminoso indica que no seu interior existe um cinema.

As galerias e os grandes conjuntos comerciais não se limitam à região da Cinelândia. O Copan, (projeto de 1951 e inauguração em 1959) e o Conjunto Metropolitano (1960) marcam um novo pólo, com projetos onde os cinemas (Cine Copan e Cine Metrópole) não apresentam nenhum destaque externo. Na Av. Paulista surge, de maneira semelhante, o Conjunto Nacional (1955).

As galerias, por sua vez, se espalham pela cidade, criando um 'traçado urbano interiorizado', tecendo uma malha quase labiríntica de espaços semipúblicos, que se sobrepõe ao urbano existente. O crescimento da cidade e a sua transformação numa metrópole causam, como contrapartida, uma inospitalidade do seu espaço urbano (poluição sonora, trânsito, criminalidade, etc). O desenvolvimento de espaços de transição entre o espaço urbano exterior e o interior busca atenuar essa agressividade. As galerias podem ser entendidas como um crescimento hiperlativo desses espaços de transição. Nelas seria possível uma retomada de uma relação de proximidade do passante com os interiores, sem a necessidade de espaços de transição. A informação da fachada do cinema passa a se dar para esse novo espaço semi-urbano interiorizado.

As galerias encerram um período no qual a presença dos cinemas na cidade era espetacular. Os "Picture Palaces" acabam, dando lugar a simples salas de projeção. A deterioração da região central é acompanhada pela degeneração dos "velhos cinemas do centro", culminando com a demolição e reciclagem de uso de vários deles.



## NOTAS

- 1 - BRUNO, Ernani Silva - "História e tradições da cidade de São Paulo". Vol. III - SP, Livraria José Olympio Editora, 1954.
- 2 - Id.,ib., p. 1229.
- 3 - Cf. ARABJO, Vicente de Paula - "Salões, Circos e Cinemas de São Paulo", SP, Editora Perspectiva, 1981.
- 4 - Jornal "O Estado de São Paulo", coluna "Cinematôgrapho", de Guilherme de Almeida, 11/10/1928.
- 5 - Cf. ARABJO, Vicente de Paula, op. cit.
- 6 - GALVÃO, Maria Rita Eliezer - "Crônica do Cinema Paulistano" - Ensaios 15, Editora Ática, São Paulo, 1975. p. 24.
- 7 - Id.,ib..
- 8 - Id.,ib., p.37 .
- 9 - Jornal "O Estado de São Paulo", 29/12/1921, p.4.
- 10 - Id.,ib..
- 11 - Id.,ib., p.37.
- 12 - Cf. RAMÍREZ, Juan Antonio - "La Arquitectura en el cine: Hollywood, La Edad de Oro", Hermann Blume, Madrid, 1986. p.27.
- 13 - BRUNO, Ernani Silva - op. cit., p.1367.
- 14 - Revista "Cinearte" - n.1927
- 15 - Id.,ib..
- 16 - Id.,ib., 1929 .
- 17 - Id.,ib., 1927.
- 18 - Id.,ib..
- 19 - Id.,ib., 1929.
- 20 - Jornal " O Estado de São Paulo", 11/07/1930.
- 21 - Id.,ib., 22/07/1928.

- 22 - Jornal "O Estado de São Paulo", 7/09/1929.
- 23 - SHARP, Dennis - "The Picture Palace", Hugh Evelyn, London, 1969, p.76.
- 24 - Publicidade no Jornal "O Estado de São Paulo", 01/05/1934.
- 25 - KOULHAAS, Rem - "Delirious New York", Thames and Hudson, London, 1978, p.179.
- 26 - Cf. carta anônima de 27/04/1934, anexada ao processo n.03-005.236-89\*79, do Exp. 21, Secretaria da Administração do Município de São Paulo.
- 27 - Anexado ao processo n.03-005.235-89\*67, de 19/04/1935, da Secretaria de Administração do Município de São Paulo.
- 28 - Parecer técnico no referido processo, de 15/04/1935.
- 29 - Jornal "O Correio Paulistano", 122/04/1938, p.4-6; in SIMÕES, Inimã Ferreira - "Salas de Cinema em São Paulo", Centro Cultural São Paulo - Divisão de Pesquisas de Cinema - no prelo- p.33.
- 30 - ARGAN, Giulio Carlo - "L'Arte Moderna 1770/1970", Sansoni Editore, Firenze, 1982, p. 323.
- 31 - Jornal "O Correio Paulistano", 14/11/1936; in SIMÕES, Inimã Ferreira, op. cit.
- 32 - LEVI, Rino - "Considerações a propósito do estudo de um cinema em construção em São Paulo", in Revista Polytécnica, n.22, abril/1936.
- 33 - Id.,ib..
- 34 - LEVI, Rino - "Cine Universo" - Revista Polytécnica, n.130, abril/1939.
- 35 - LEVI, Rino - op. cit., "Considerações...".
- 36 - SIMÕES, Inimã Ferreira- op. cit., p.34.
- 37 - LEVI, Rino - op. cit., "Cine Universo".
- 38 - SHARP, Dennis - op. cit.
- 39 - Revista Polytécnica, n.126, janeiro/abril/1938.
- 40 - ALBRECHT, Donald - op. cit.

41 - Jornal "O Estado de São Paulo", 18 de março de 1938.

42 - Revista Acrópole, março de 1951.

43 - Id.,ib..

44 - Id.,ib..

45 - Cf. SIMÕES, Inimã Ferreira, op. cit., p.67

## CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a resgatar a construção, o esplendor e a destruição de uma tipologia arquitetônica, o cinema. Não qualquer cinema, mas o tipo que não encontrou no Brasil uma tradução adequada, chamado nos EUA de "Picture Palace".

A análise realizada permitiu um maior entendimento do processo de construção da modernidade no Brasil, revelando contornos menos nítidos, revelando aspectos muito distantes do determinismo de que este processo se reveste algumas vezes. Surge assim uma modernização com tensões e ambiguidades, que procurou modelos para a sua referência, criando situações híbridas e algumas elaborações próprias.

A arquitetura dos cinemas paulistas derivou da internacional. Entretanto, esse processo não foi de simples cópia. O custo e a sofisticação dos grandes cinemas americanos e europeus eram impossíveis de serem assumidos pelos distribuidores. Os projetos construídos aqui pela Metro não reproduziam os cinemas norte-americanos, mas sim um "standard" para a América Latina. Muitas vezes adaptou-se imagens de cinemas internacionais a construções mais simples e baratas, criando um tipo de cinema mais pobre que os norte-americanos, mas nem por isso menos fantástico.

Destacaram-se os cinemas de Rino Levi, que durante o trabalho revelaram uma riqueza de soluções inesperada. O estudo de seus cinemas exigiu uma alteração nos procedimentos metodológicos até então empregados na pesquisa. Foi o momento no qual a formação de arquiteto deste pesquisador foi mais solicitada, realizando o trabalho do historiador.

O trabalho com o material iconográfico assumiu uma dimensão que exigiu um tratamento que não fosse o de mero anexo. Surgiu, então, um novo texto, essencialmente visual, que interage com o texto escrito e que poderia ter se tornado sozinho uma outra dissertação.

A dissertação se encerra em função de uma ironia. Uma das metas simbólicas de nossa modernização estava na metropolização de São Paulo. Os cinemas eram portadores de imagens de metrópoles, tanto nos filmes como na sua arquitetura. No entanto, quando o processo de metropolização realizou-se, a arquitetura de cinemas começou a desaparecer na paisagem urbana, em função da necessidade de informação direta e veloz, o que marca o fim do tipo analisado e do nosso trabalho.

Os cinemas continuam existindo e alguns novos são construídos. O seu esplendor desapareceu, são apenas lugares onde acontecem projeções de filmes. Alguns dos antigos "palácios da imagem" não foram demolidos e, mesmo subdivididos e degenerados, ainda permitem que percebamos a sua grandeza. O Marabá, o Marracos, o Ipiranga e mesmo o Metro (apesar da destruição de sua ornamentação) permitem que se tenha uma idéia do que foram os cinemas no seu auge.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBRECHT, Donald - *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. New York, Harper and Row em colaboração com "The Museum of Modern Art", 1987.
- ARABJO, Vicente de Paula - *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- ARBAN, Giulio Carlo - *L'Arte Moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1982.
- BENJAMIN, Walter - "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in *Textos Escolhidos - Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas*, São Paulo, Abril Cultural, (col. Os Pensadores), 1983.
- - "Paris capital del Siglo XIX", in *Poesia y Capitalismo, Iluminaciones II*, Ed. Laurus, 1980.
- HUECKL, Matthias - "Friedrich Kiesler (1890-1965) Architettura visionaria", in *Domus*, n.694.
- BRACAGLIA, Anton Giulio - *Fotodinamismo Futurista* Roma, Nalato Editore.
- BRIAND, Yves - *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BRUNO, Ernani Silva - *História e tradições da cidade de São Paulo*, São Paulo, Livraria José Olympio Editora, 1954, V.III.
- EISNER, Lotte H. - *A Tela Demoniaca*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- FRAMPTON, Kenneth - *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, Madrid, Editorial Gustavo Gili.
- FUSCO, Renato De - *La idea de Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.
- GALVÃO, Maria Rita Elzezer - *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo, Editora Ática, 1975. (Col. Ensaio; 15).
- KOOLHAAS, Rem - *Delirious New York*, London, Thames and Hudson, 1978.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARQUITETURA  
DE CINEMAS NA  
CIDADE DE  
SÃO PAULO

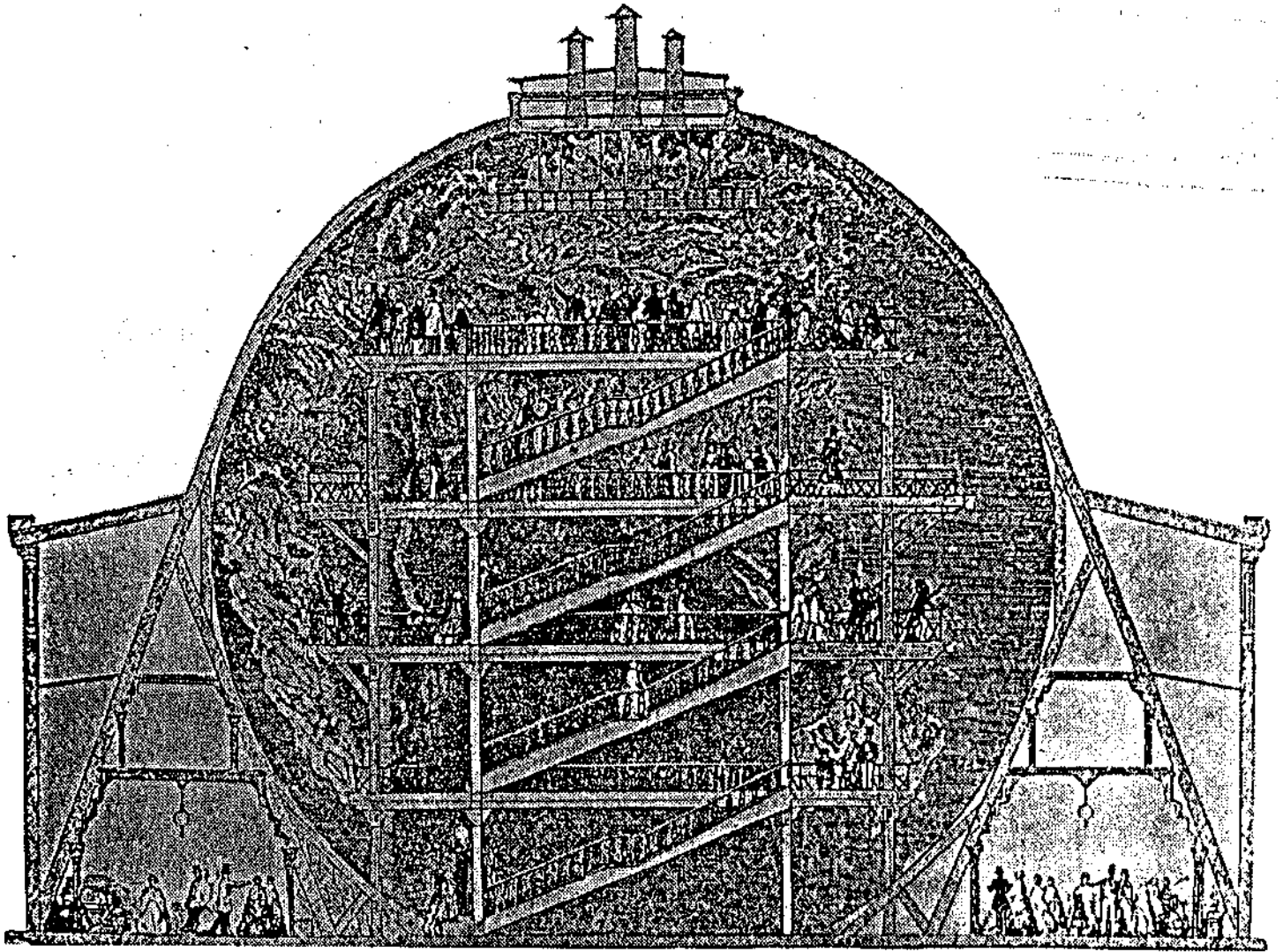
VOLUME 2

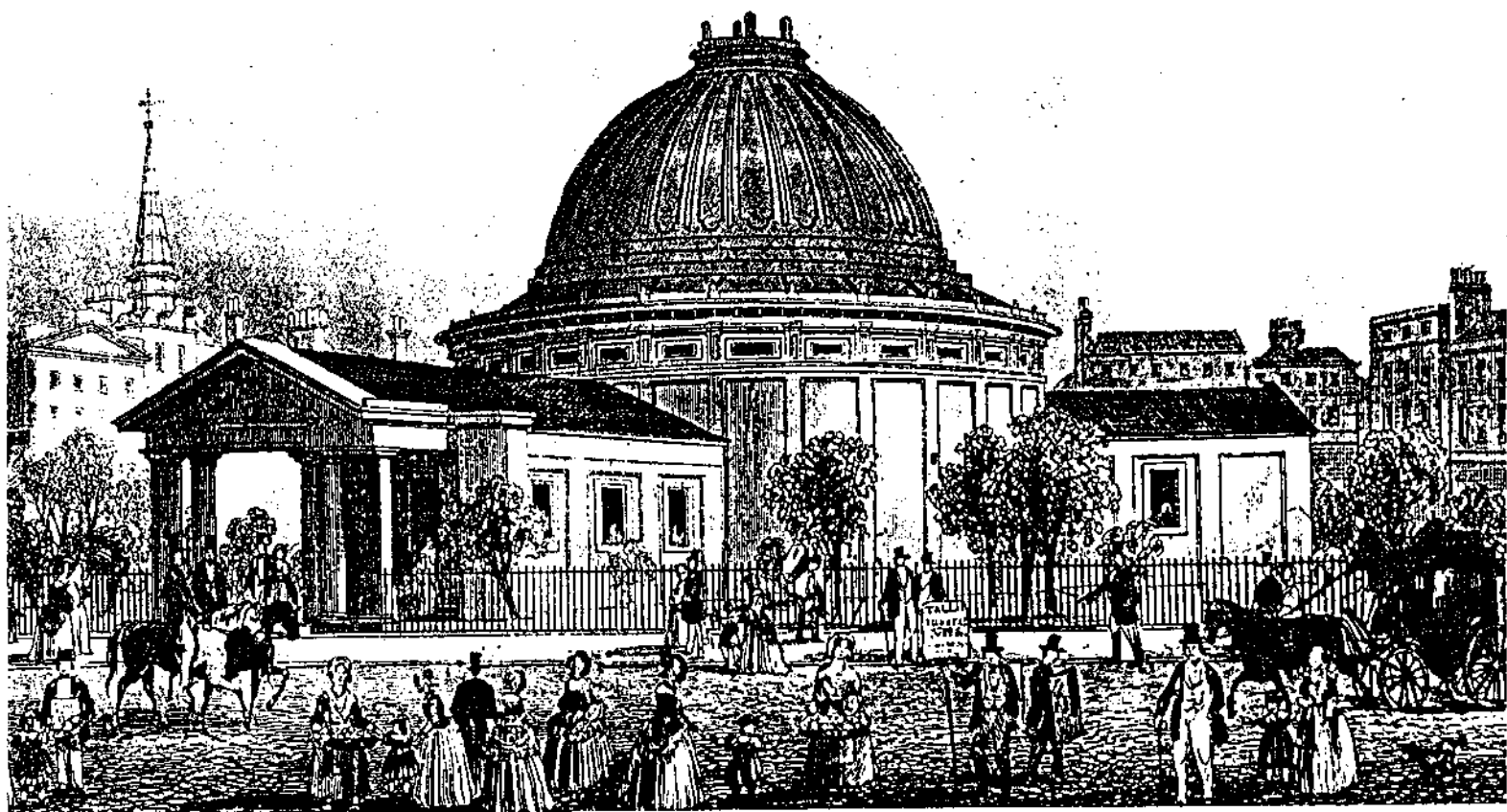
*ORIENTANDO*  
RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI

*ORIENTADOR*  
PROF. DR. EDGARD S. DE DECCA

CAMPINAS, 1990

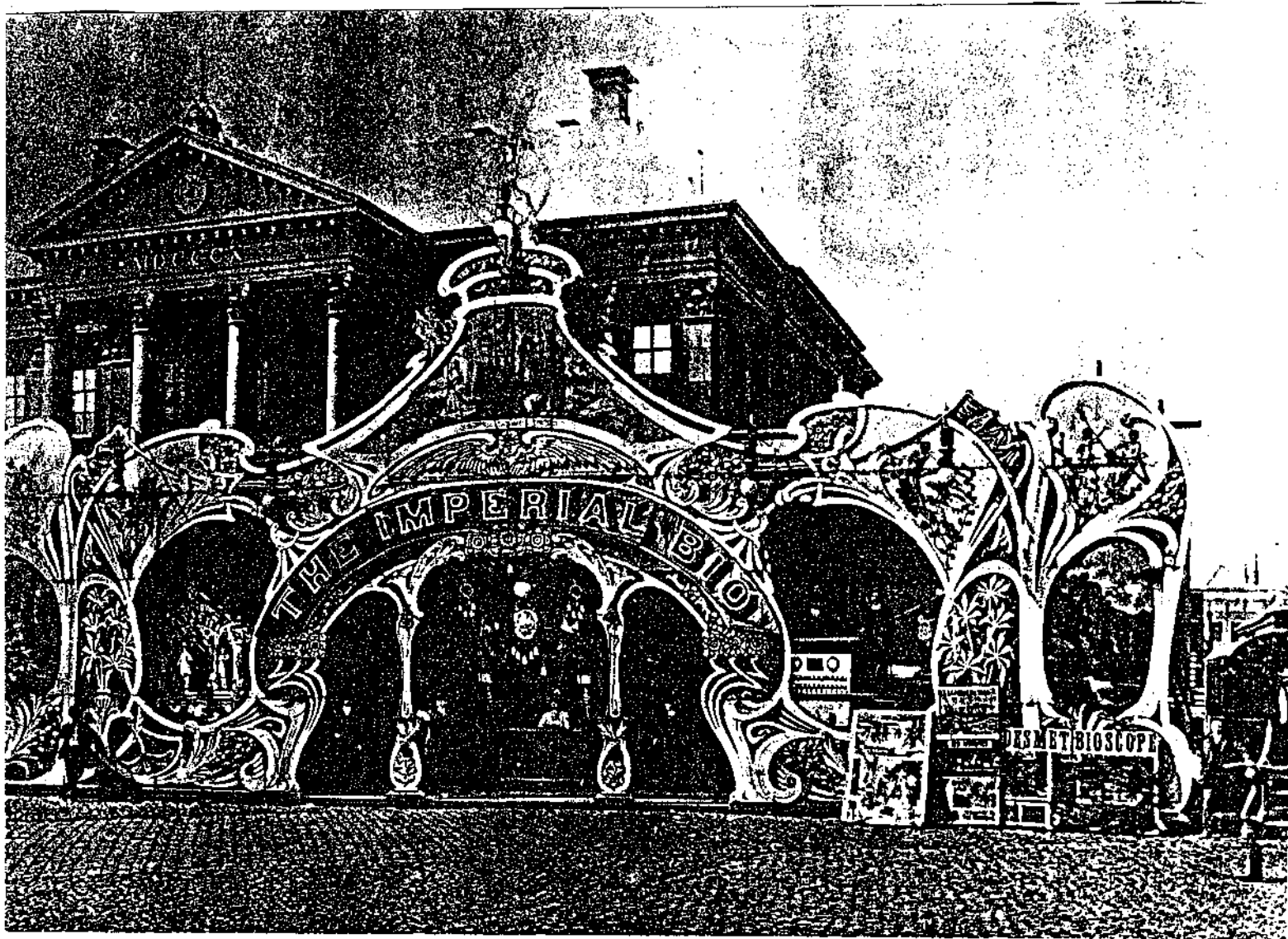
Belarmino





Exterior do "The Great Globe".

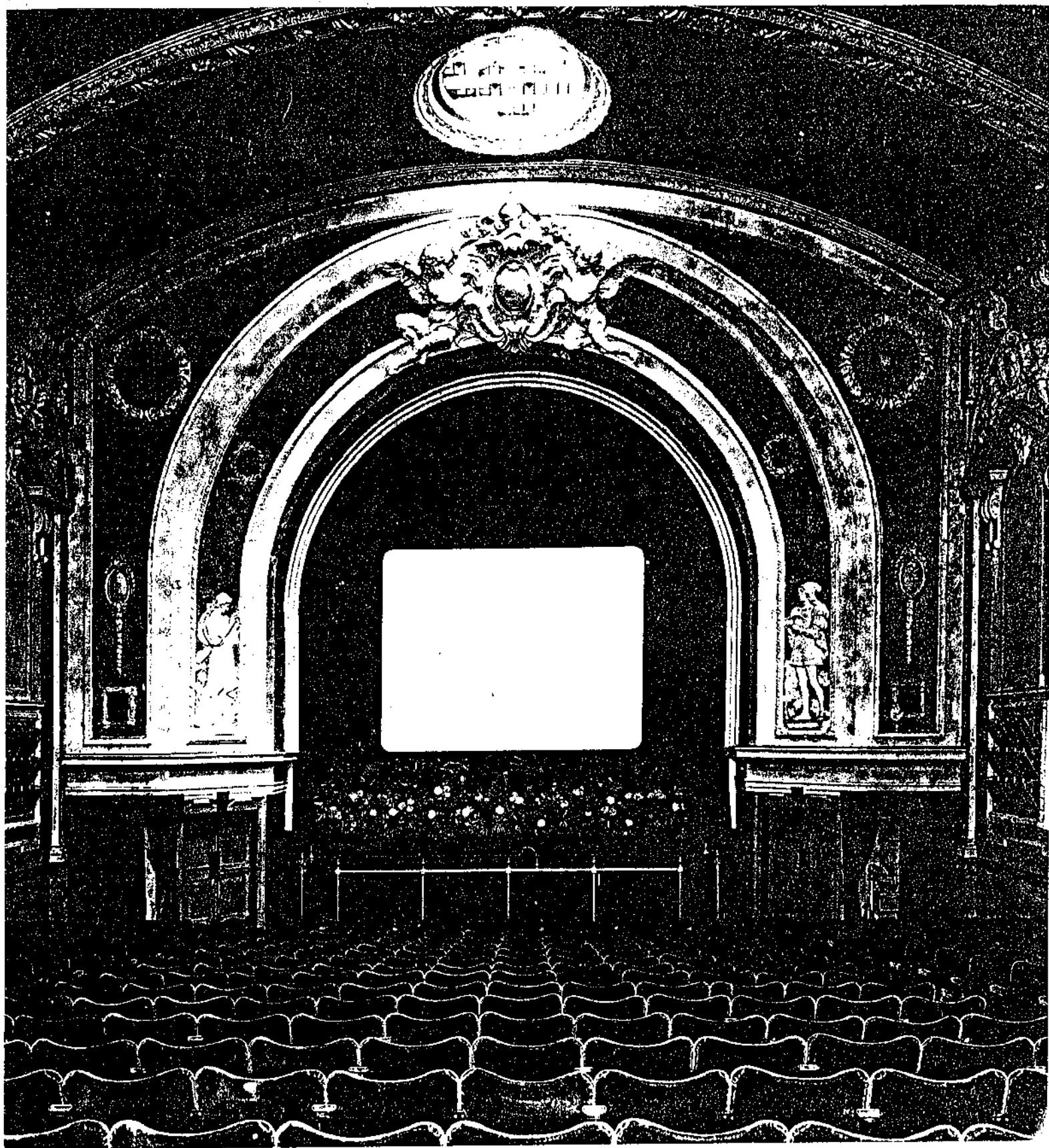




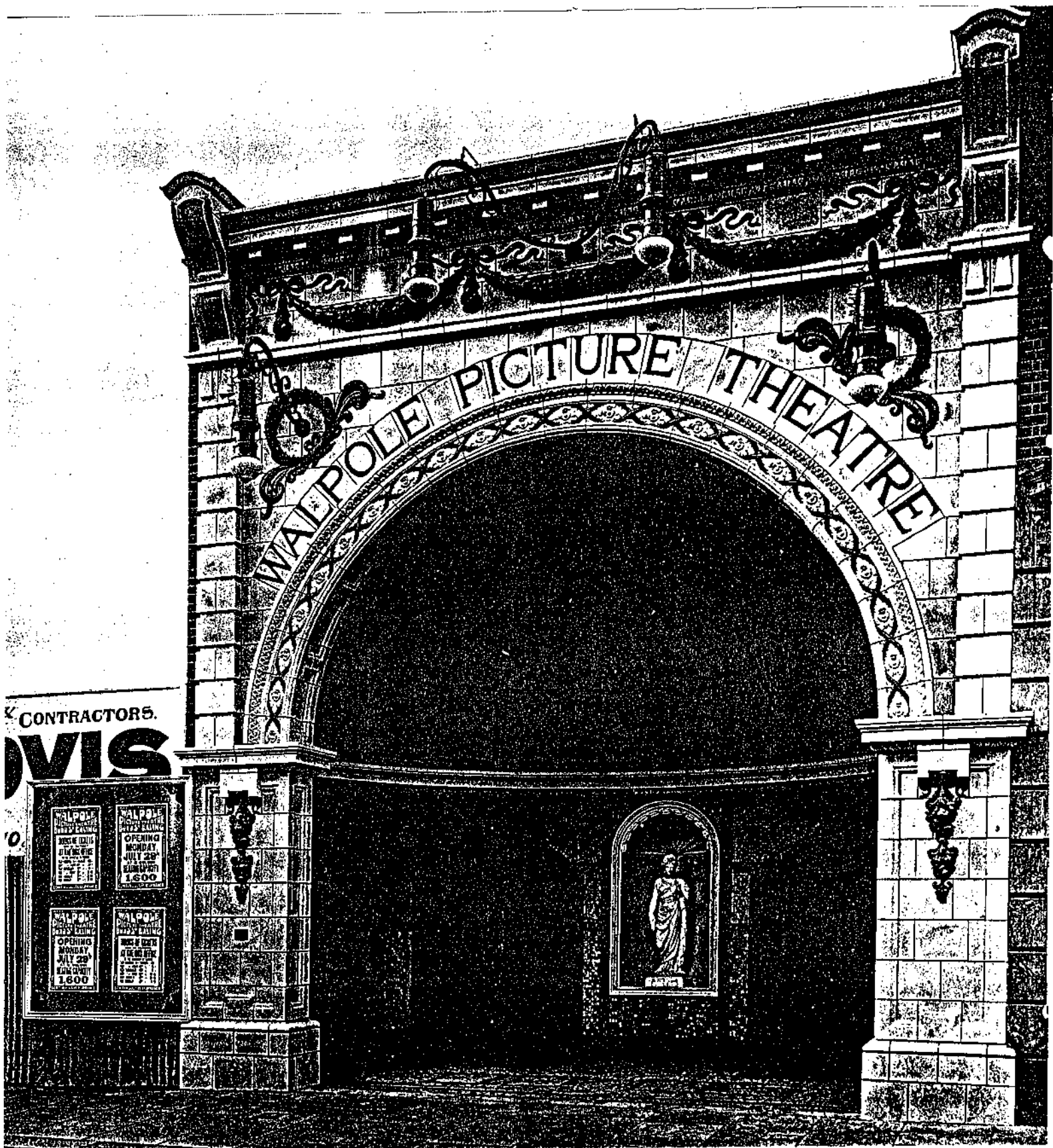
Show itinerante holandês,  
acompanhava as feiras de atrações (1909).



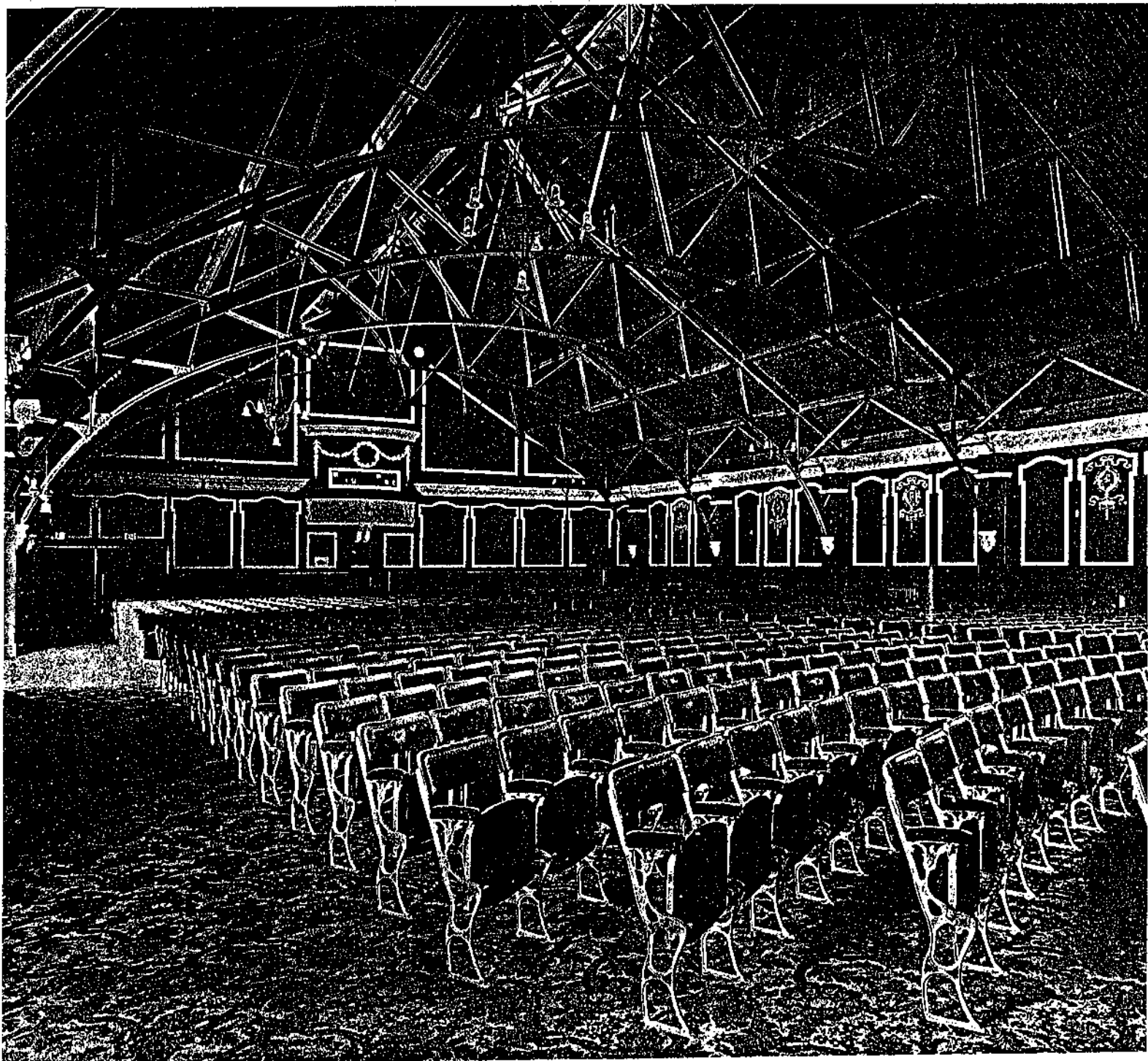
"The Picture House", Liverpool, 1913.  
Inglaterra.



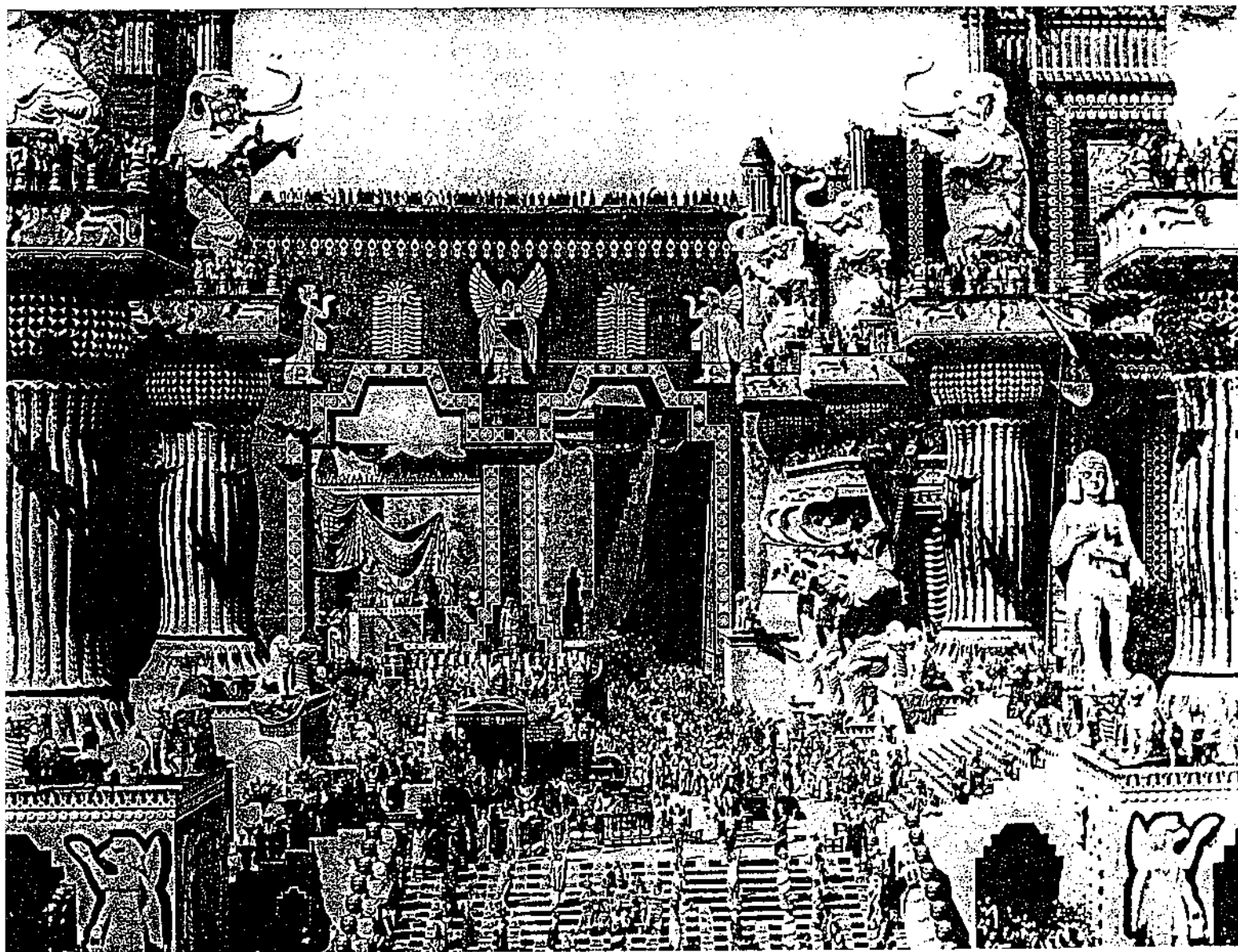
Cinema em Birmingham, antes da I Guerra Mundial.  
Inglaterra.



Walpole Picture Theatre, Ealing, 1912.  
Inglaterra.

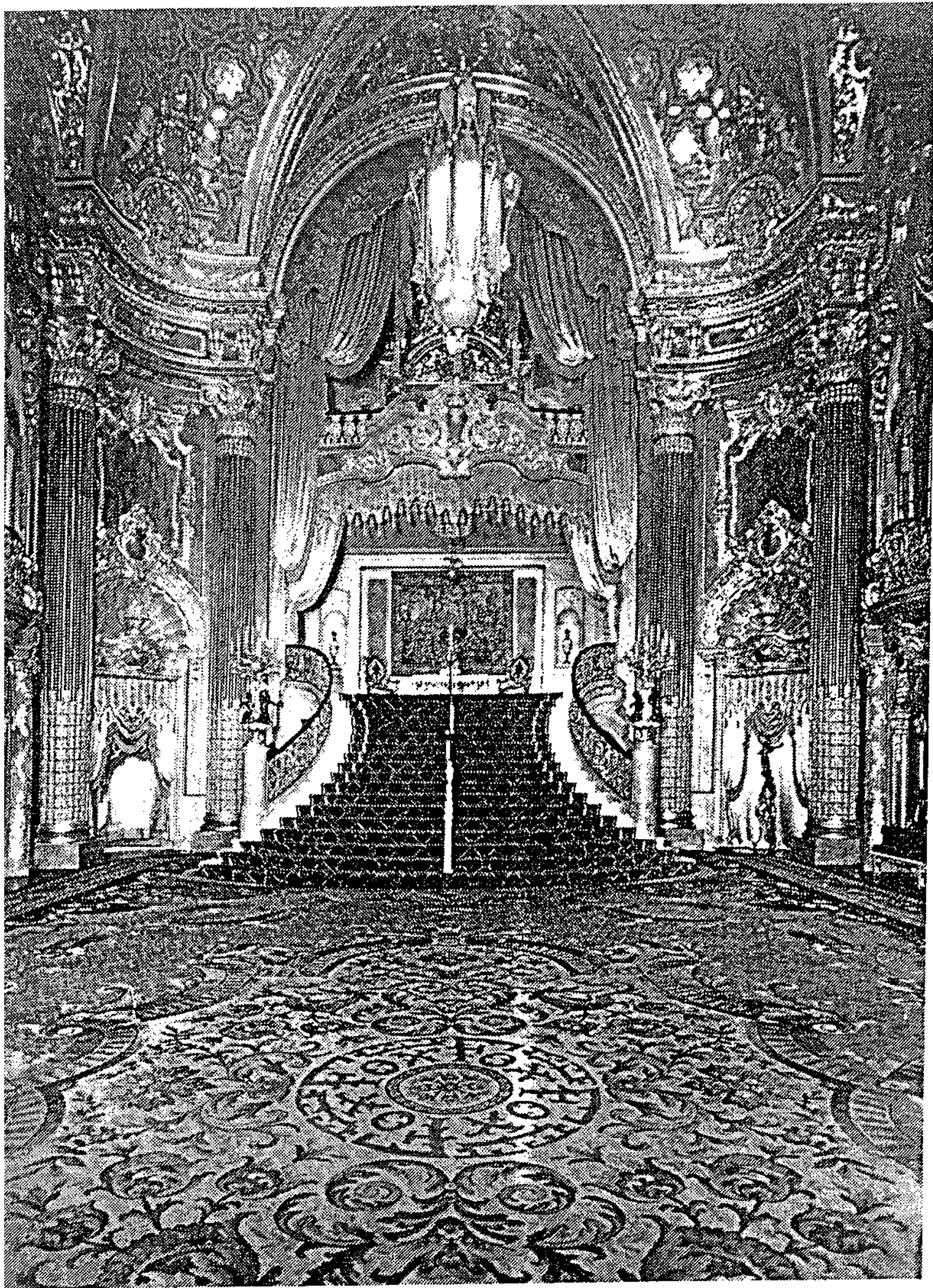


Interior do Walpole.  
Inglaterra.



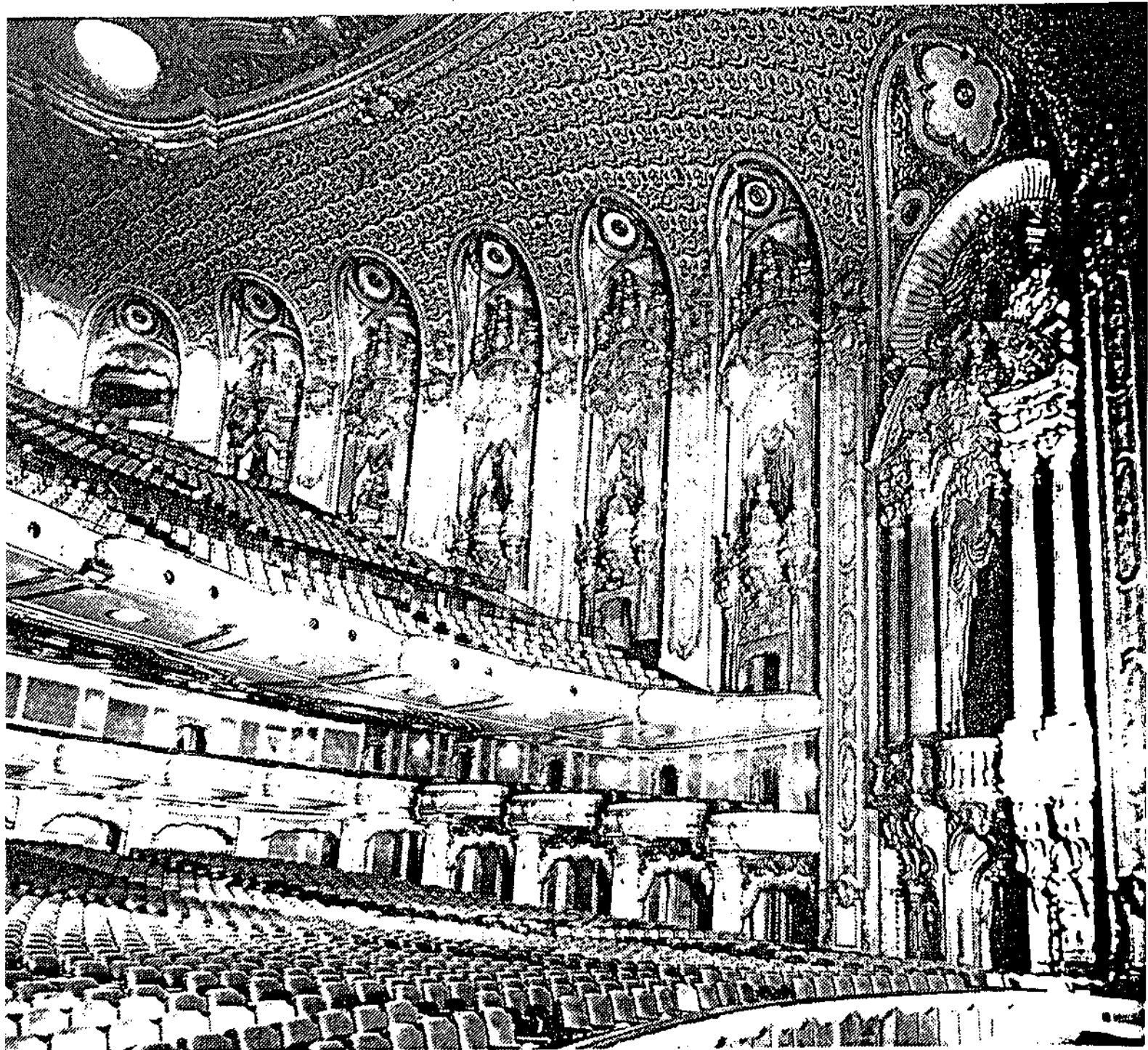


Fox, São Francisco, EUA, 1929.  
Projeto de Thomas W. Lamb.

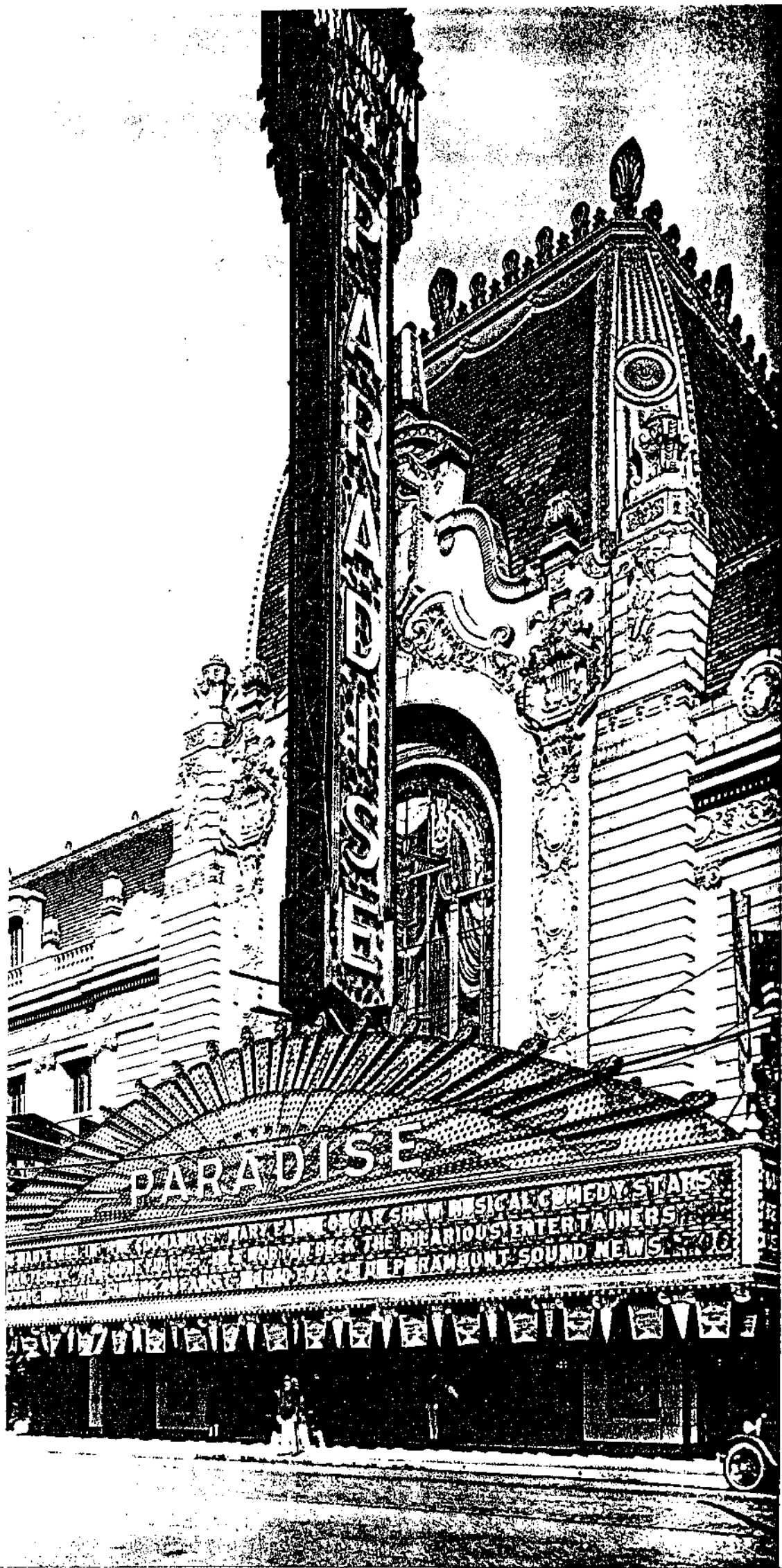


Hall do Fox de São Francisco, EUA, 1929.  
Projeto de Thomas W. Lamb.

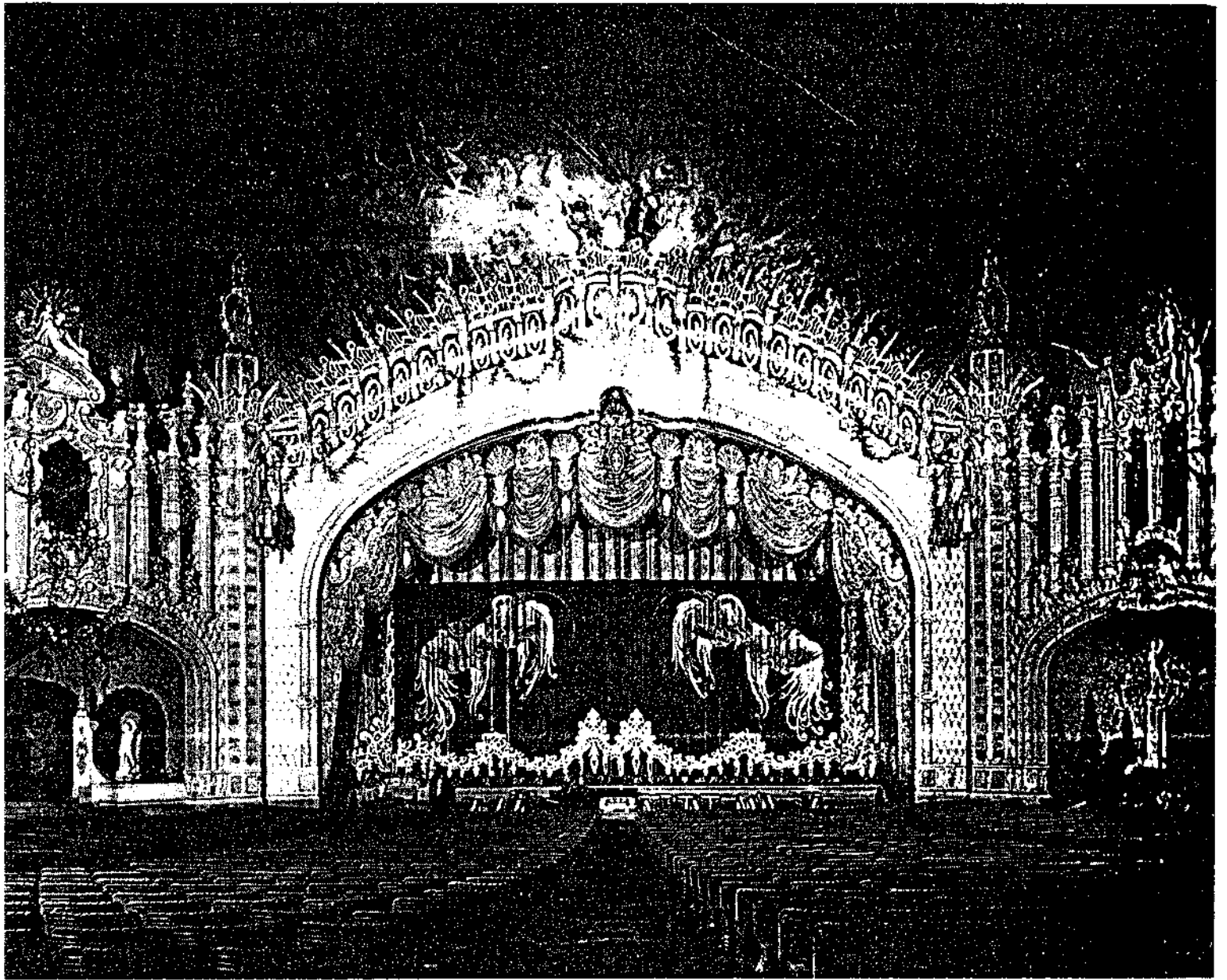




Sala de projeções do Fox de São Francisco, EUA, 1929.  
Projeto de Thomas W. Lamb.



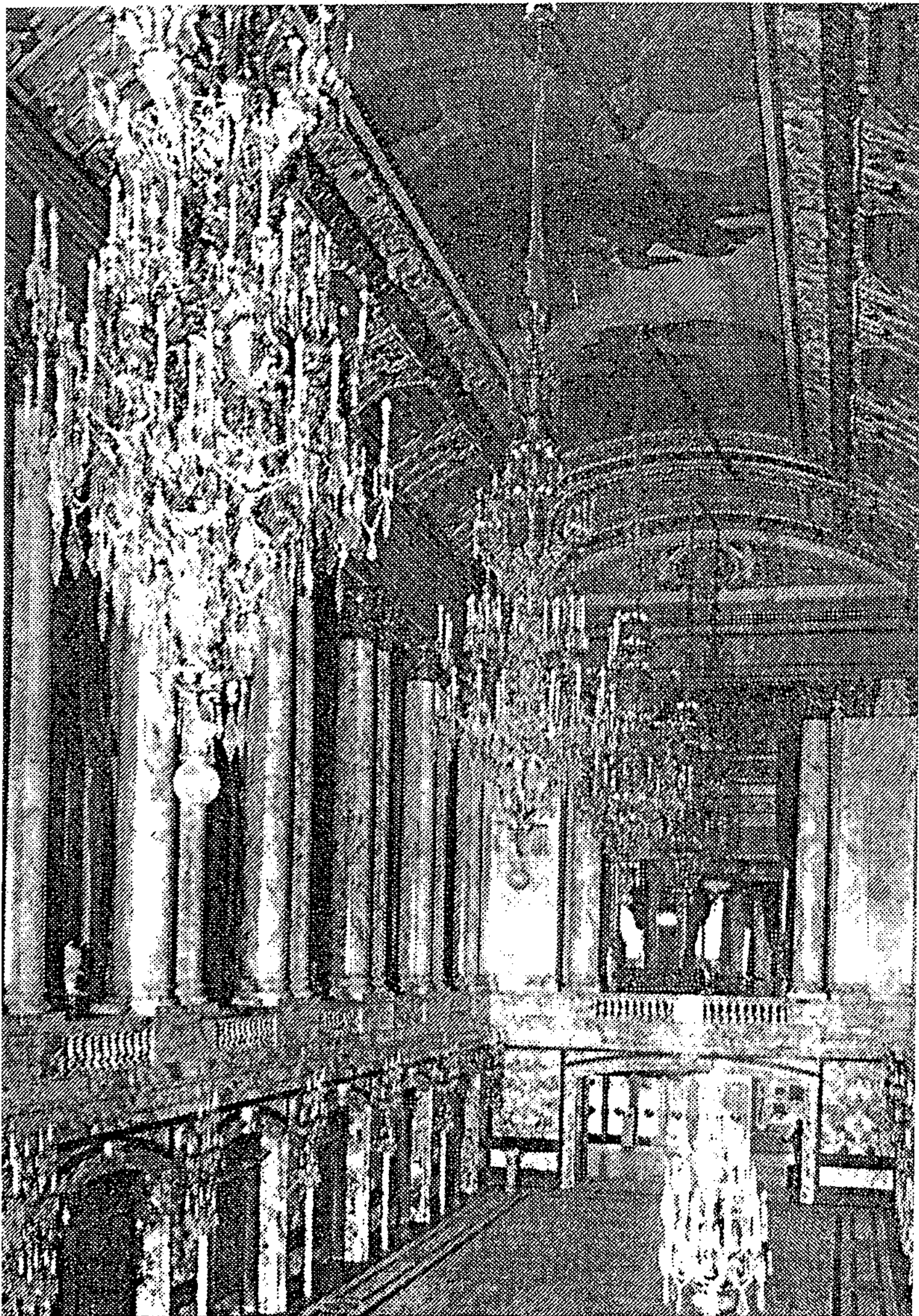
Paradise de Chicago, EUA, 1928.  
Projeto de John Eberson.



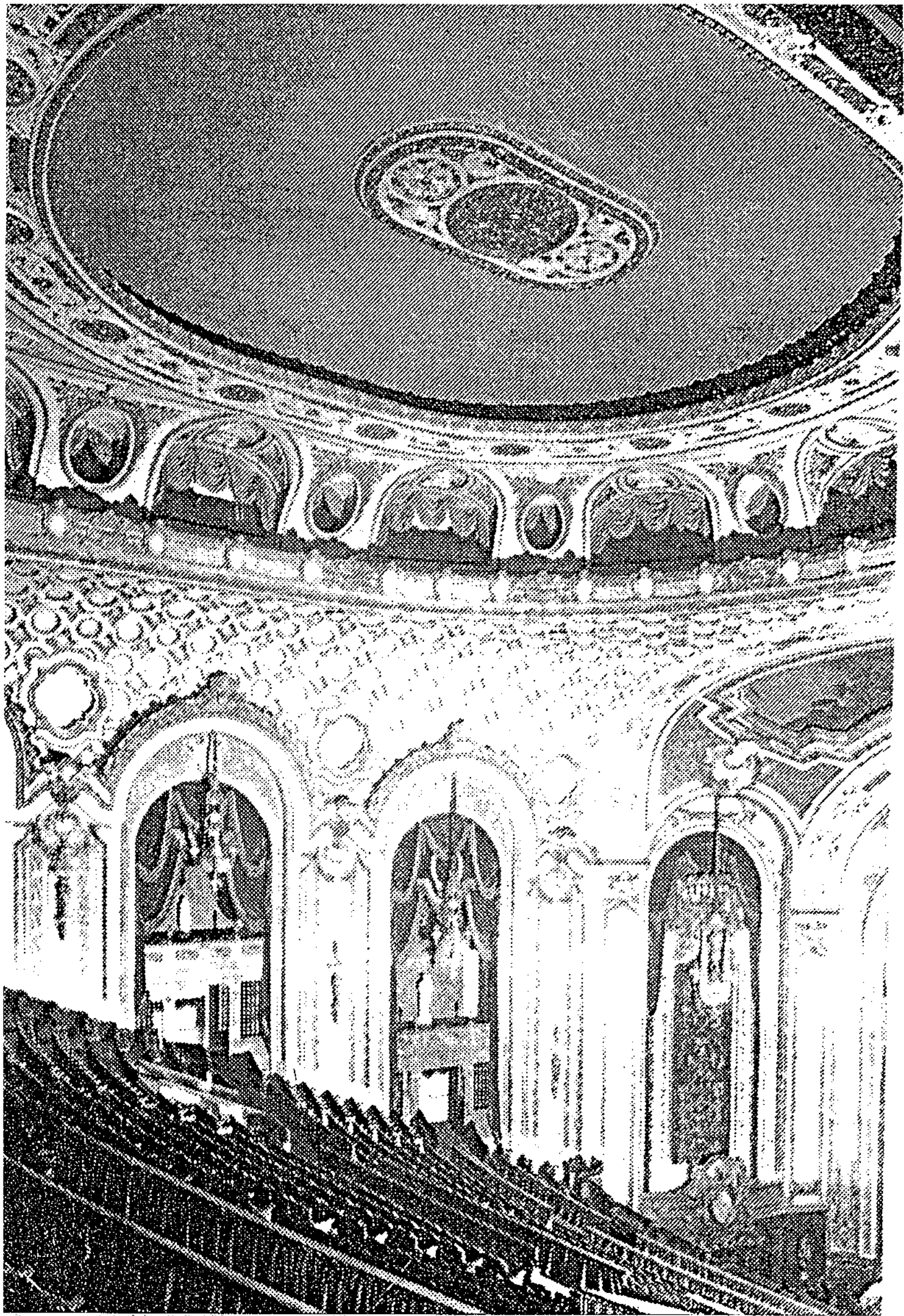
Interior "atmosférico" do Paradise, Chicago, EUA, 1928.  
Projeto de John Eberson.



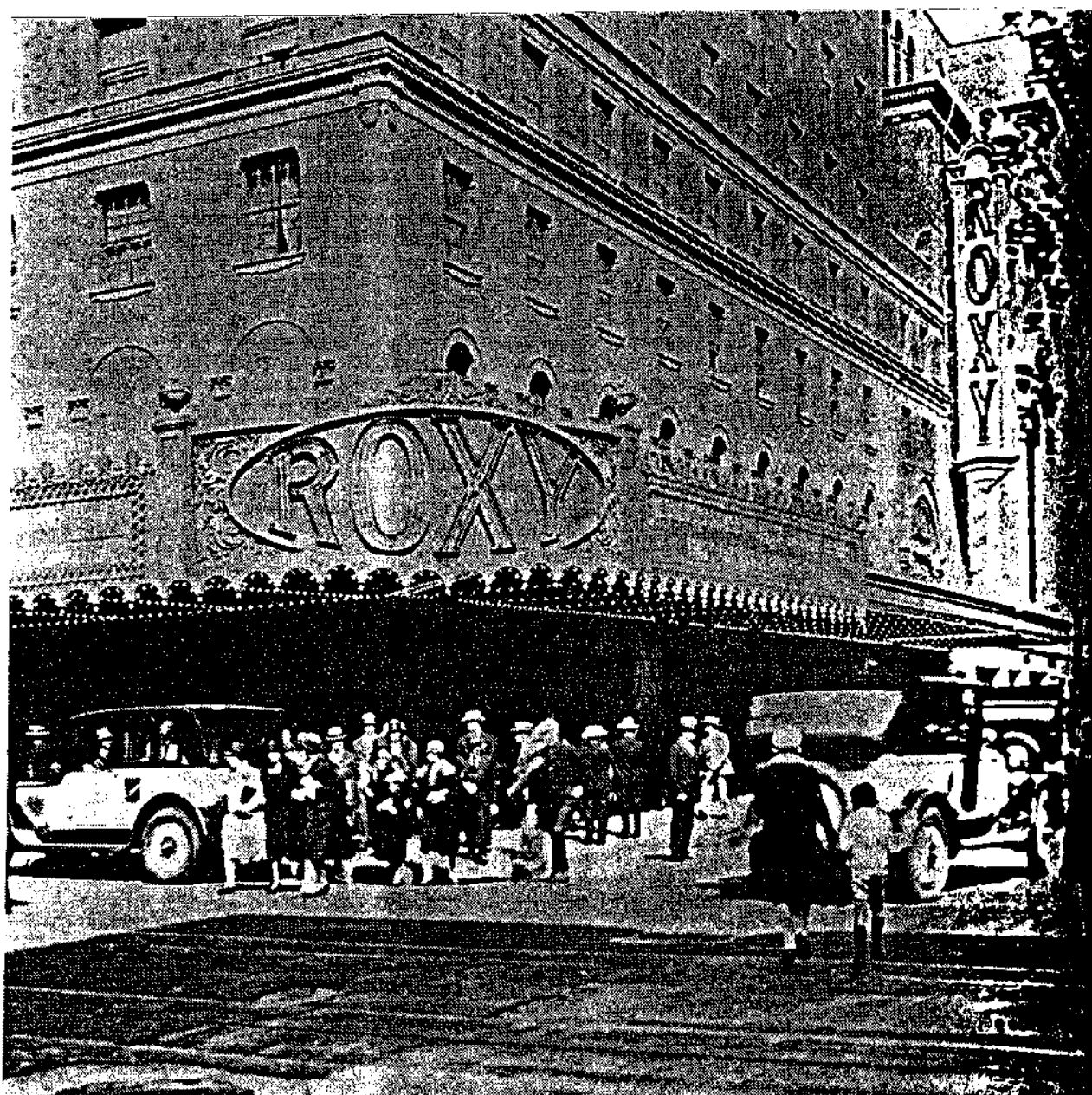
Paramount da Times Square, New York, 1926.  
Projeto Rapp and Rapp.



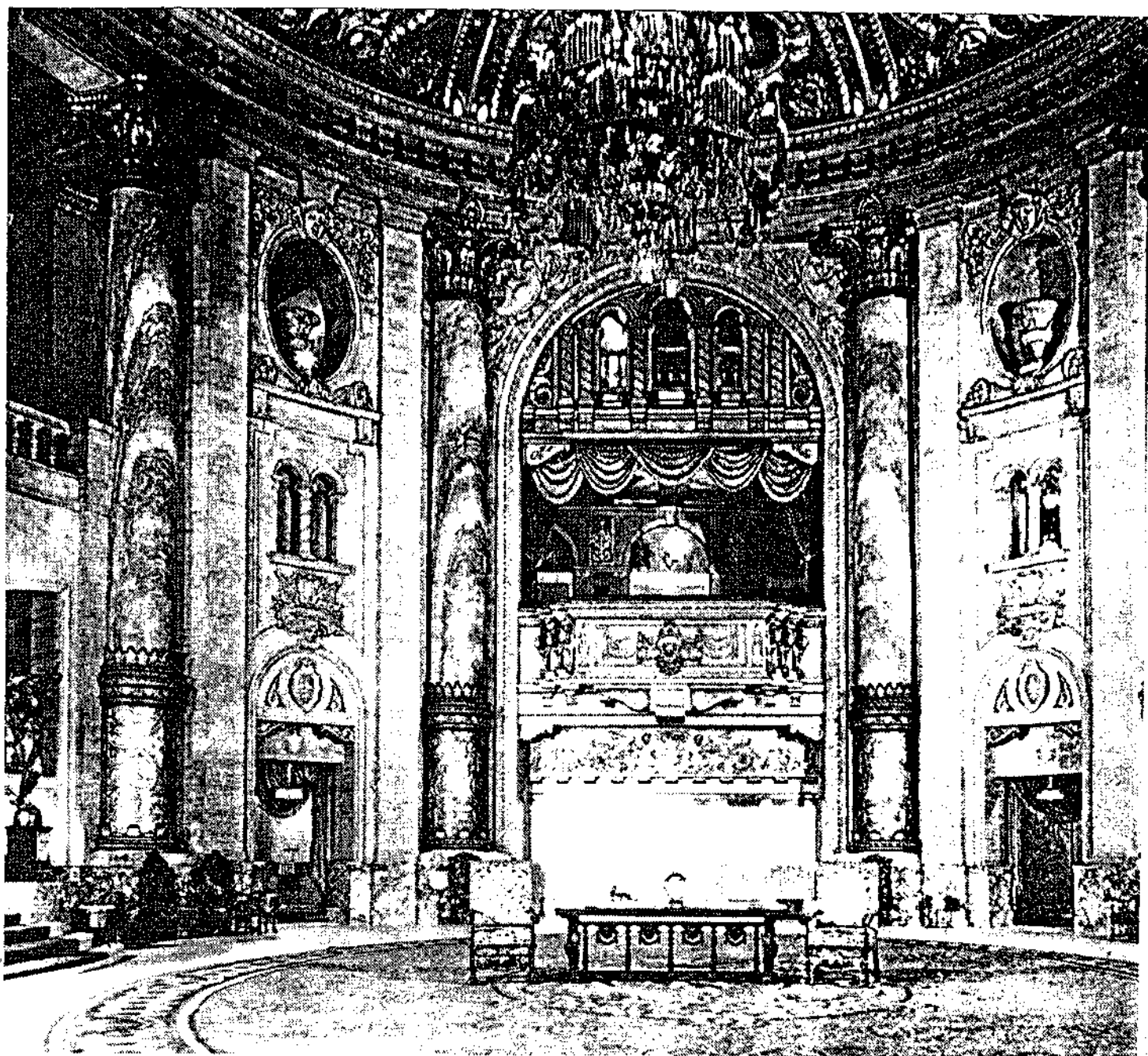
Hall do Paramount da Times Square, New York, 1926.  
Projeto Rapp and Rapp.



Sala de projeções do Paramount, Times Square, New York, 1926. Projeto Rapp and Rapp.

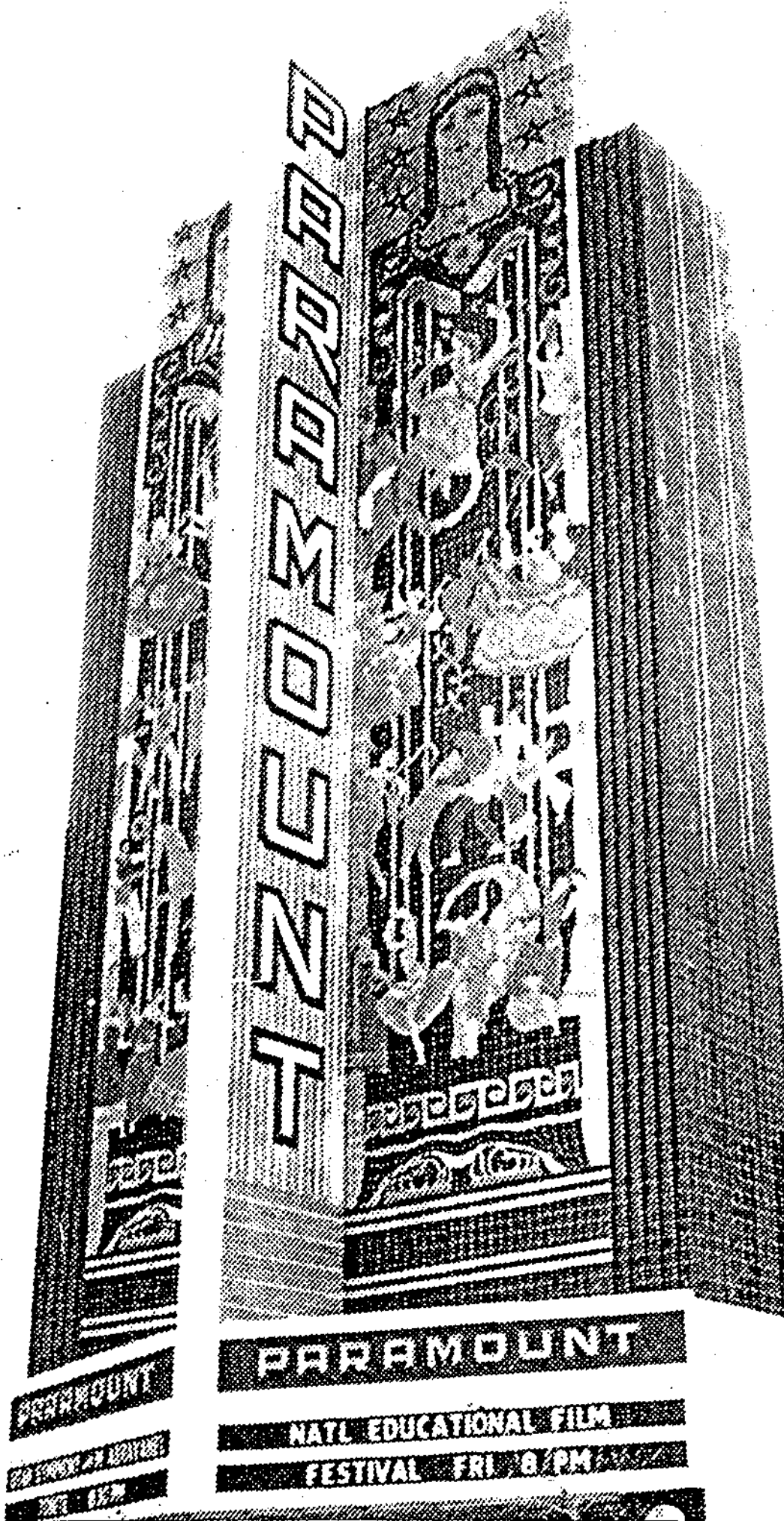


Roxy de New York, 1927.  
Projeto de W. W. Ahlschlager.

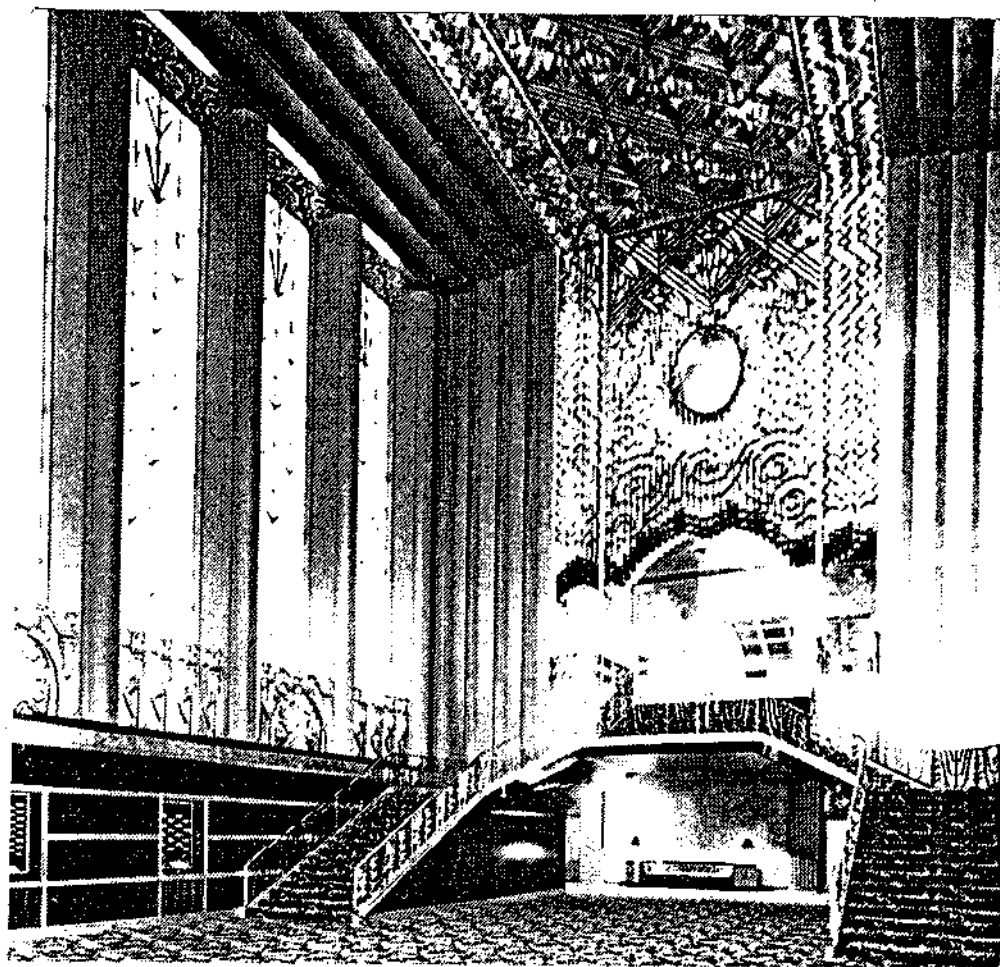
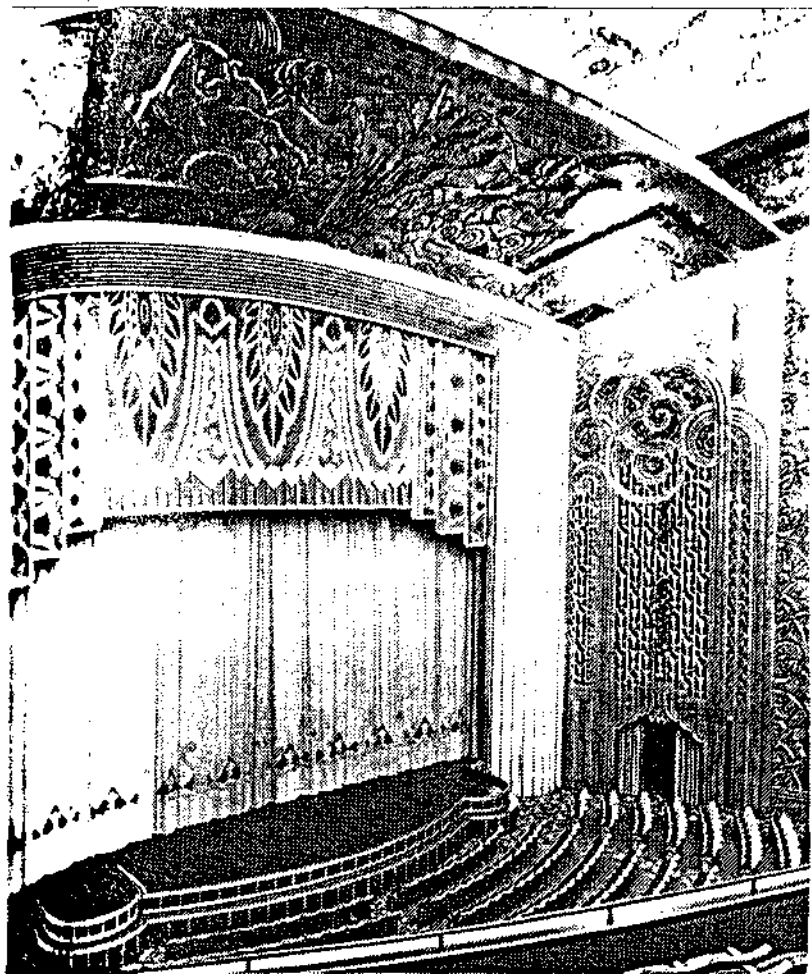


Hall em forma de "rotonda", do Roxy de New York, 1927.  
Projeto de W. W. Ahlslager.

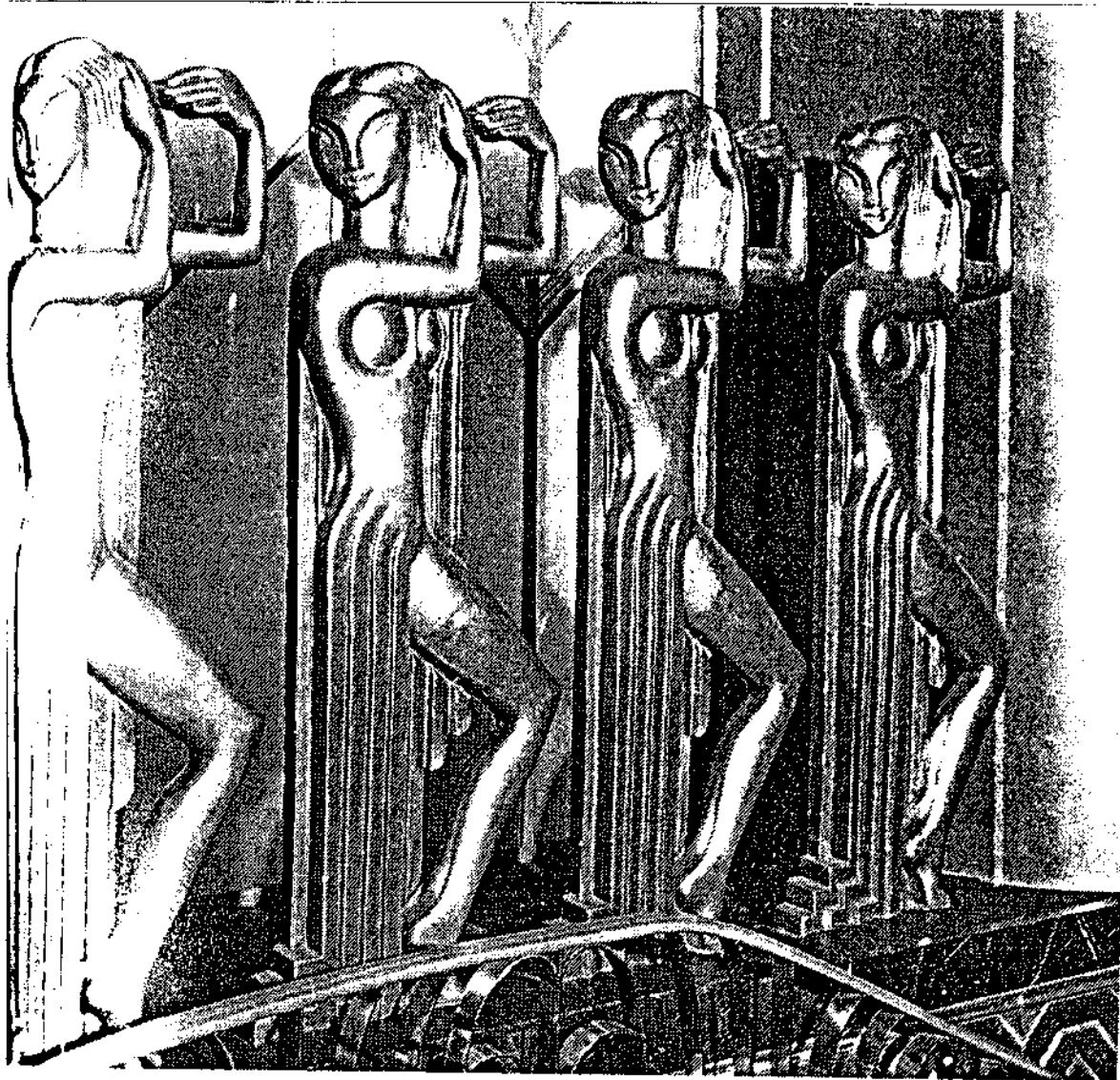
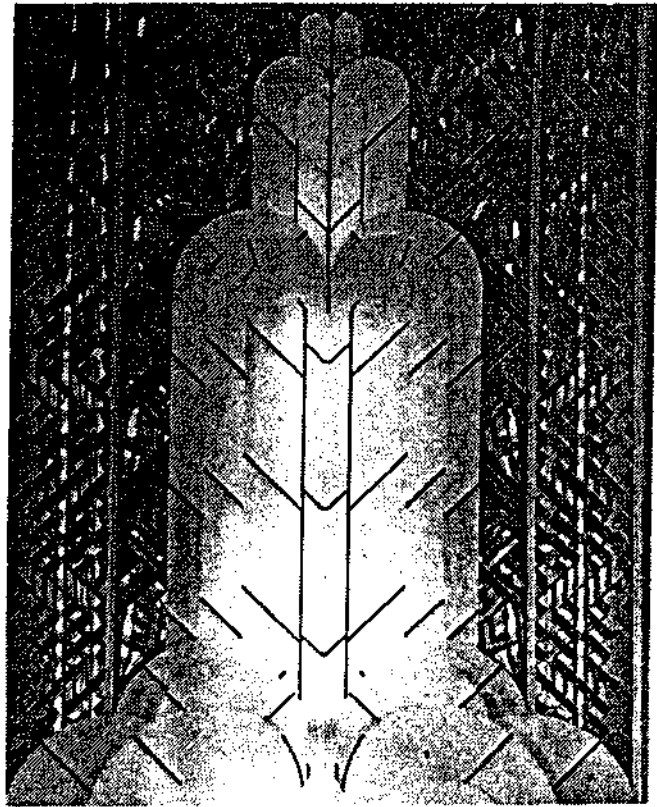




Paramount de Oakland, EUA, 1931.  
Projeto de Miller and Pflueger.



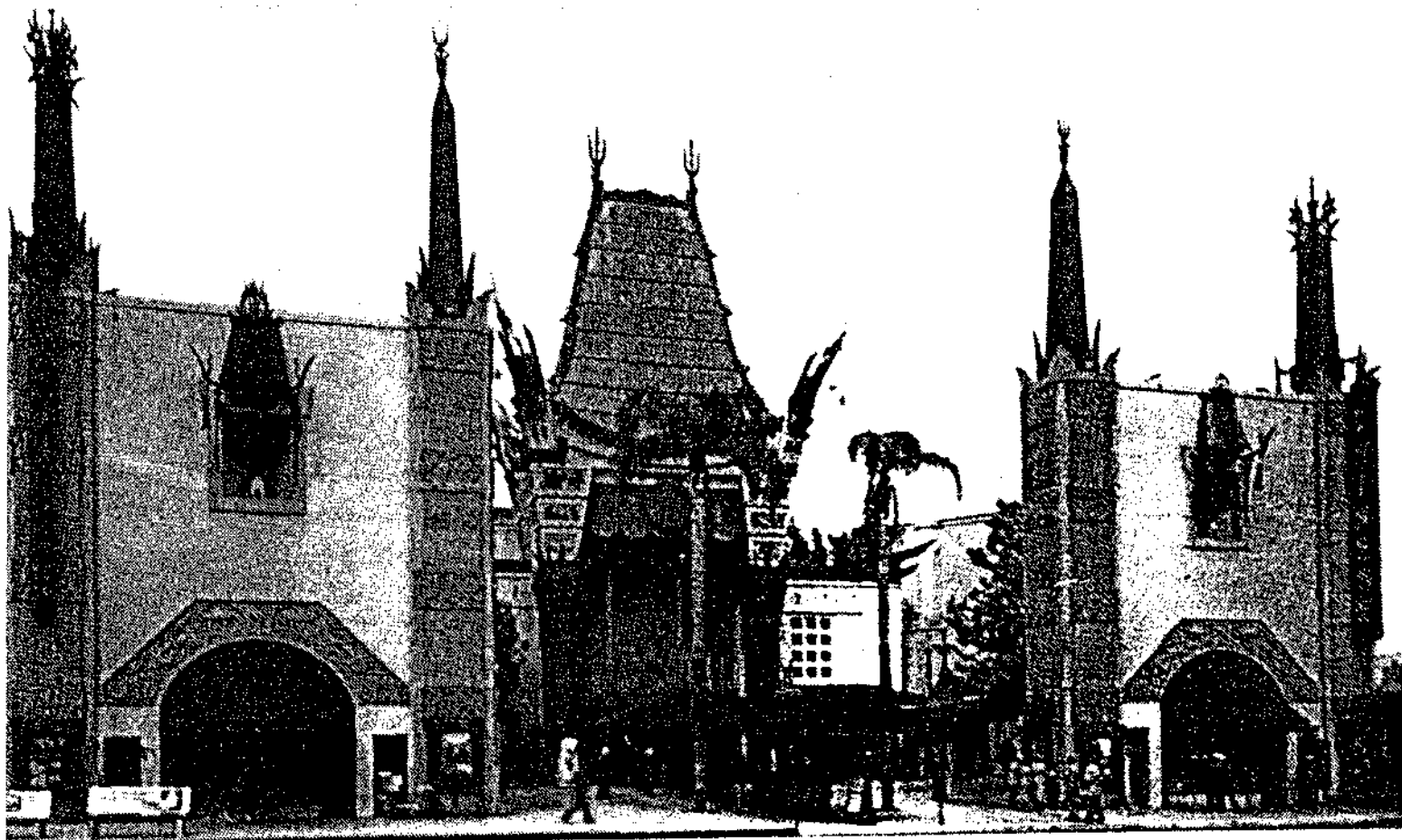
Proscênio e Hall do Paramount de Oakland, EUA, 1931.  
Projeto de Miller and Pflueger.



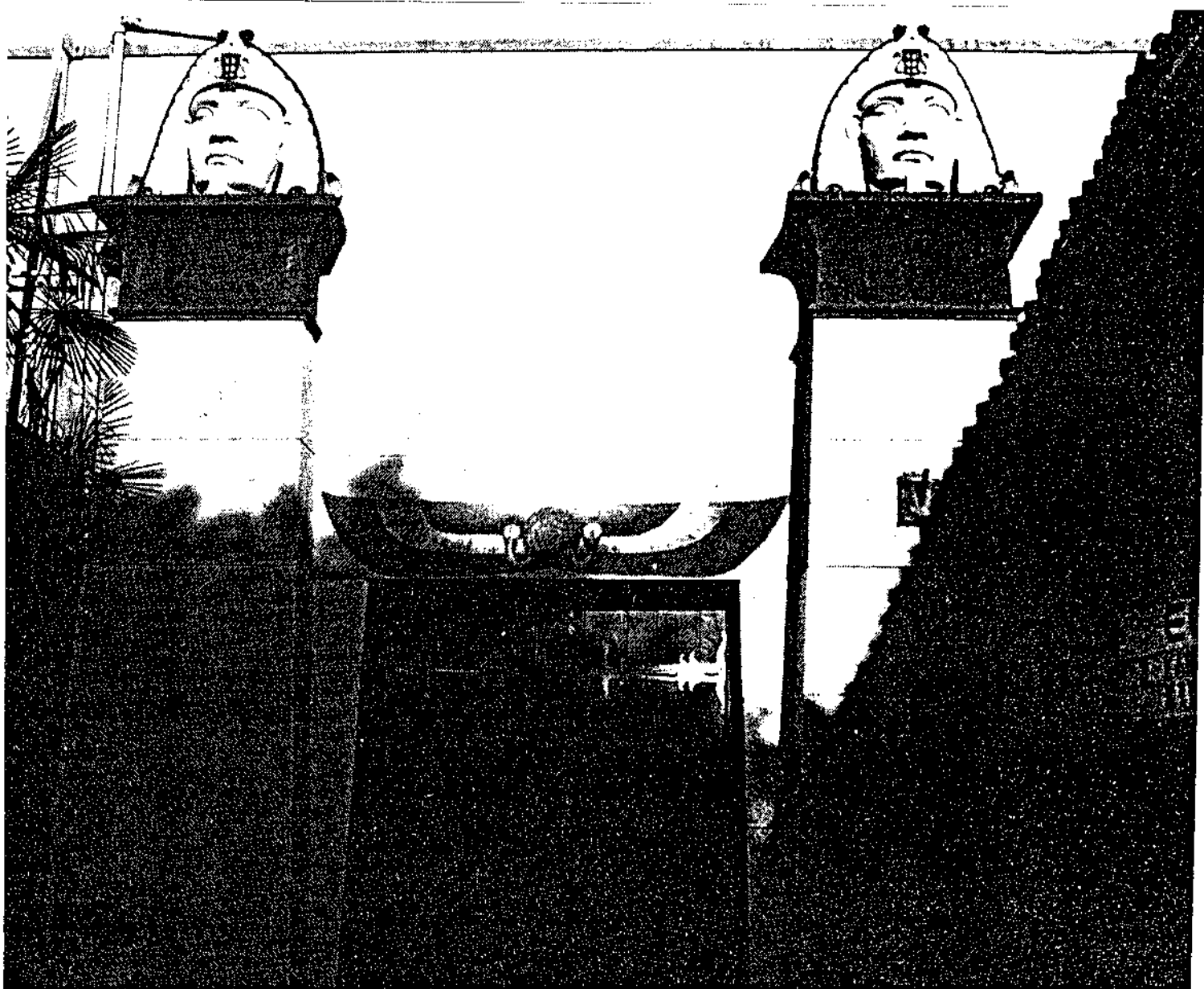
Detalhes do Paramount de Oakland, EUA, 1931.  
Projeto de Miller and Pflueger.



Demonstração com os "lanterninhas" do  
Grauman's Chinese, Beverly Hills, Hollywood.  
Projeto de Raymond Kennedy, 1927.



Grauman's Chinese Theater, Beverly Hills, Hollywood.  
Projeto de Raymond Kennedy, 1927.



Entrada do Grauman's Egyptian, Hollywood.  
Projeto de Meyer and Holler, 1922.

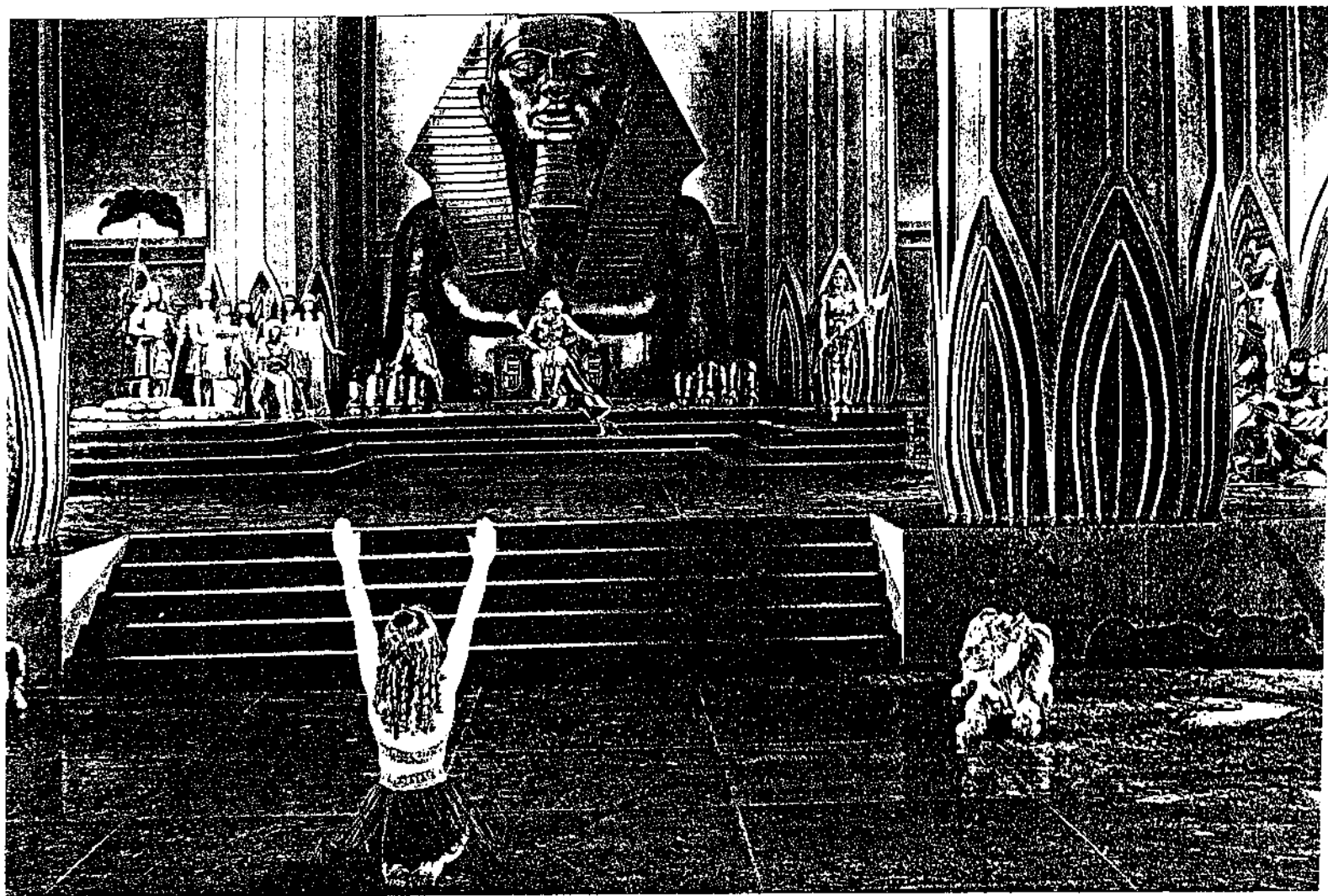


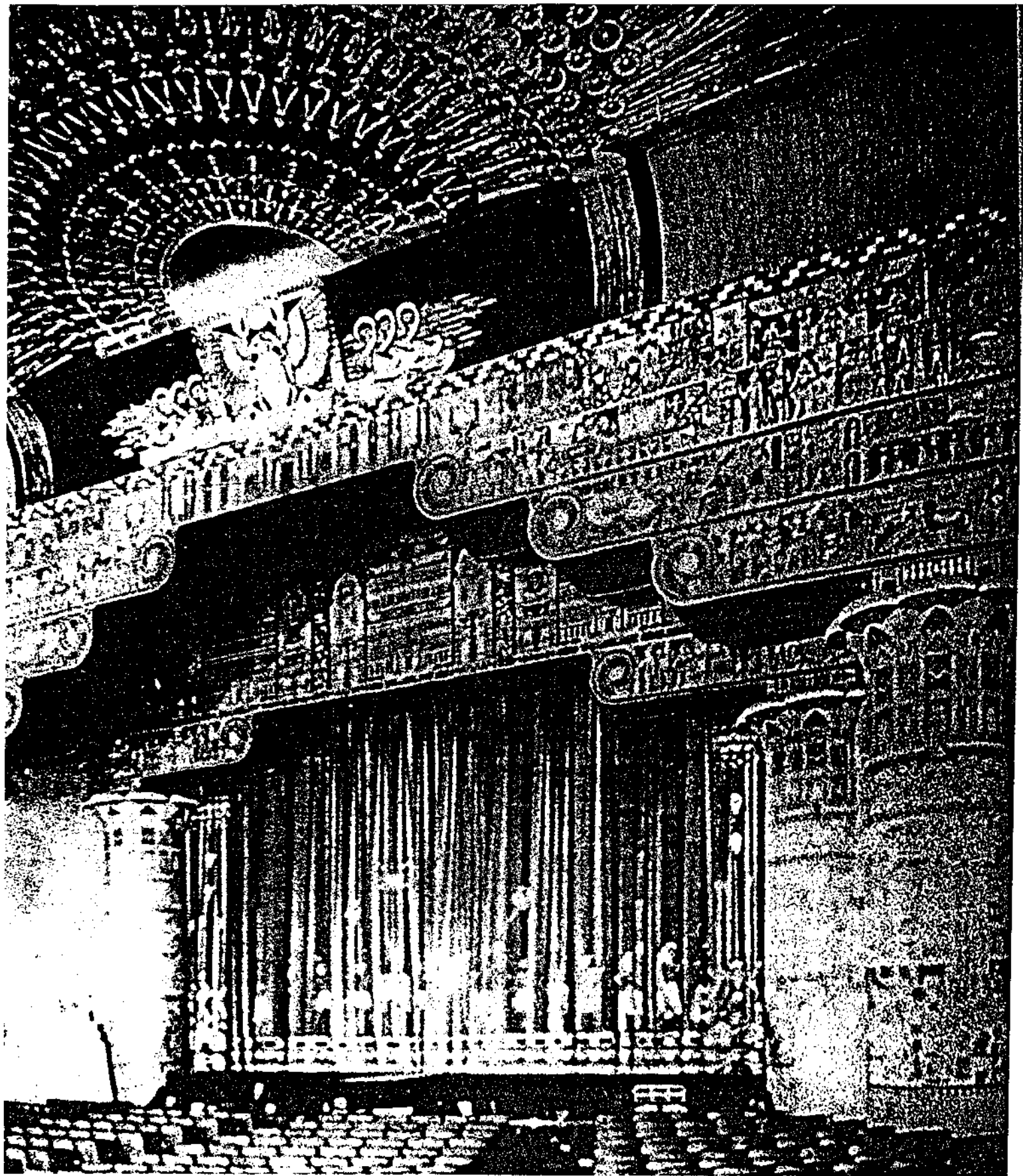
Foto do filme "Os Dez Mandamentos", 1923,  
direção de Cecil B. De Mille.

**The Epic Entertainments of**

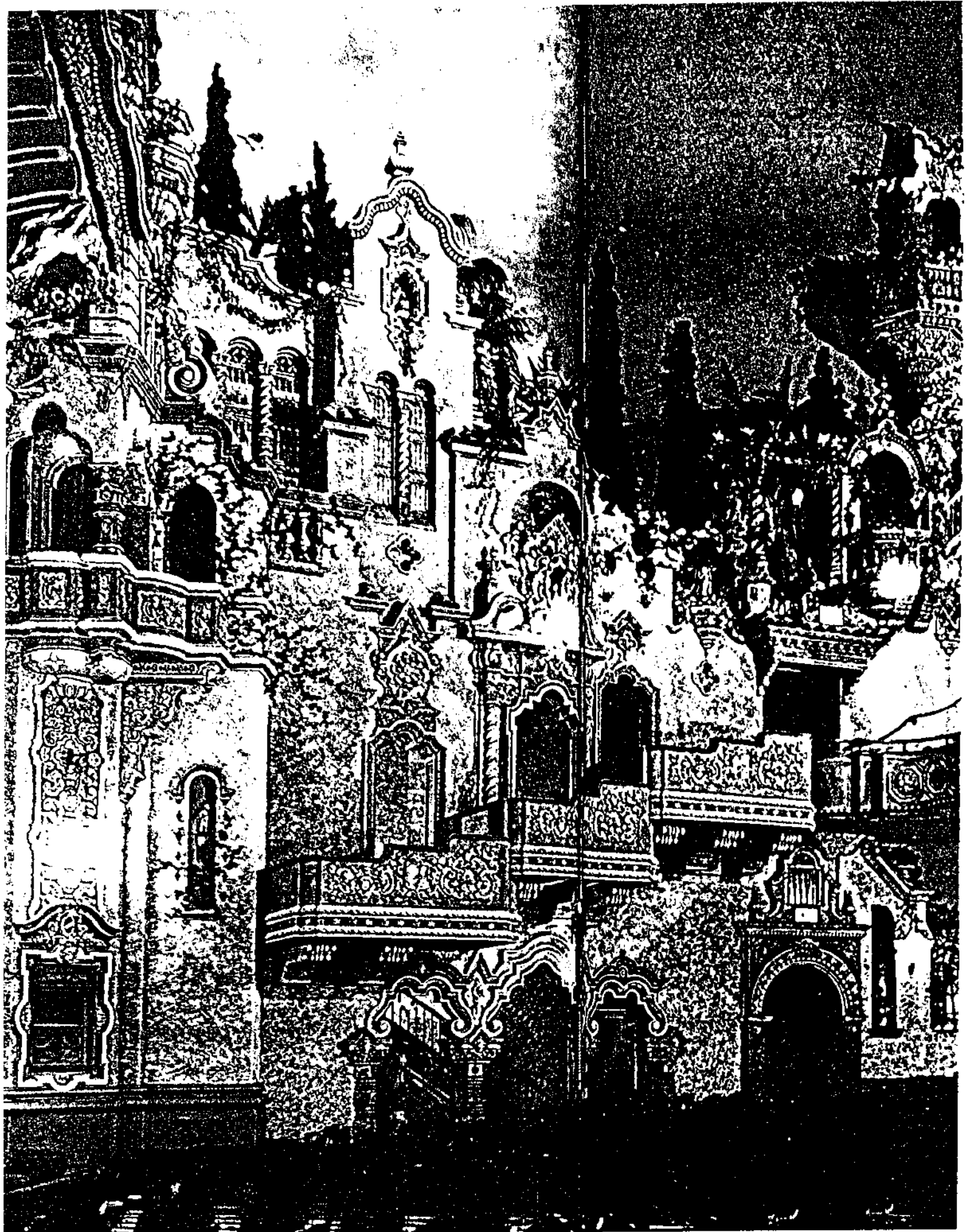


**Cecil B. De Mille**

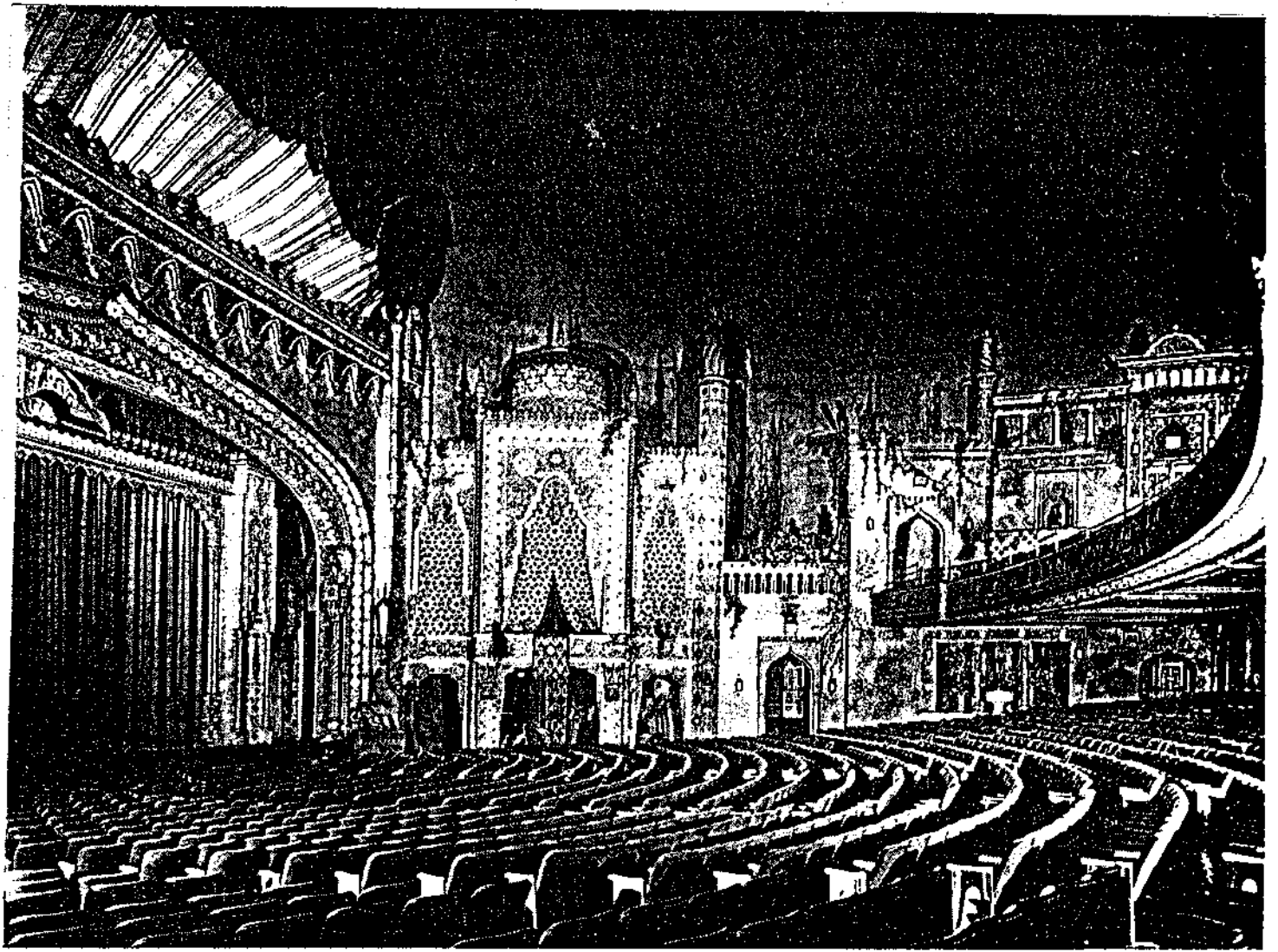




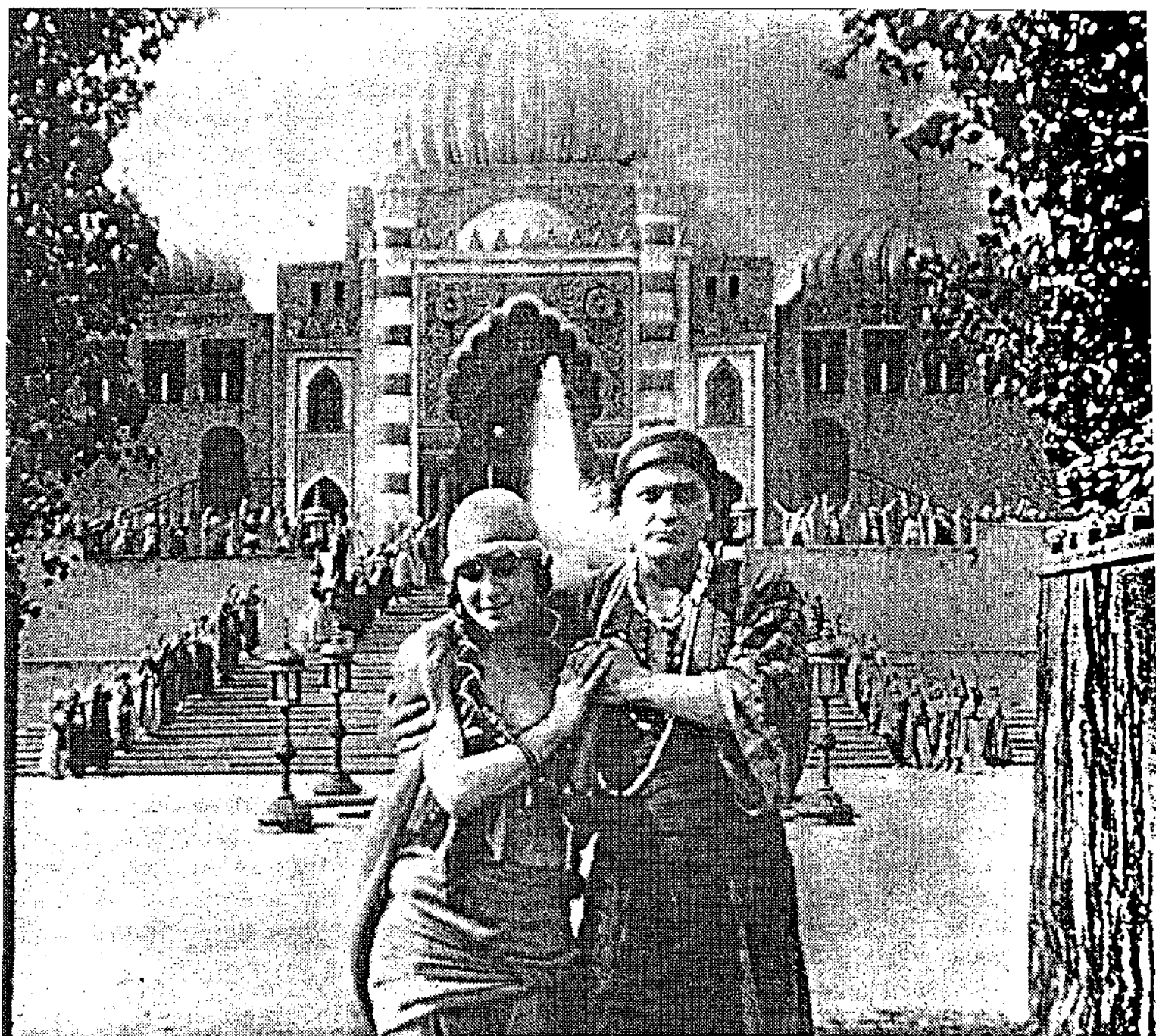
Interior do Grauman's Egyptian, Hollywood.  
Projeto de Meyer and Holler, 1922.



Interior "mourisco" do Majestic,  
San Antonio, California, EUA.  
Projeto de John Ebersson, 1929.



Interior do Avalon, de Chicago, EUA.  
Projeto de John Eberson, 1927.



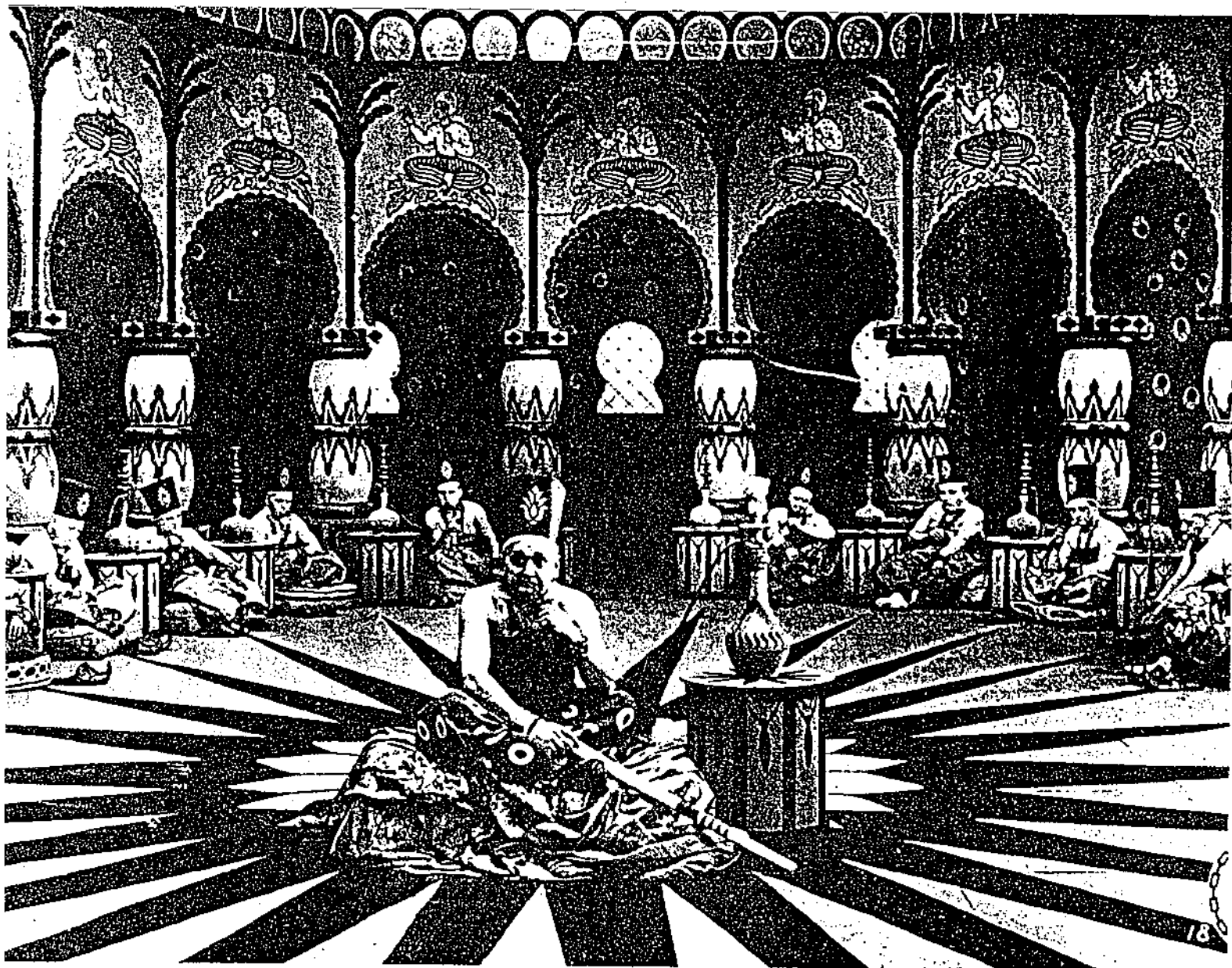
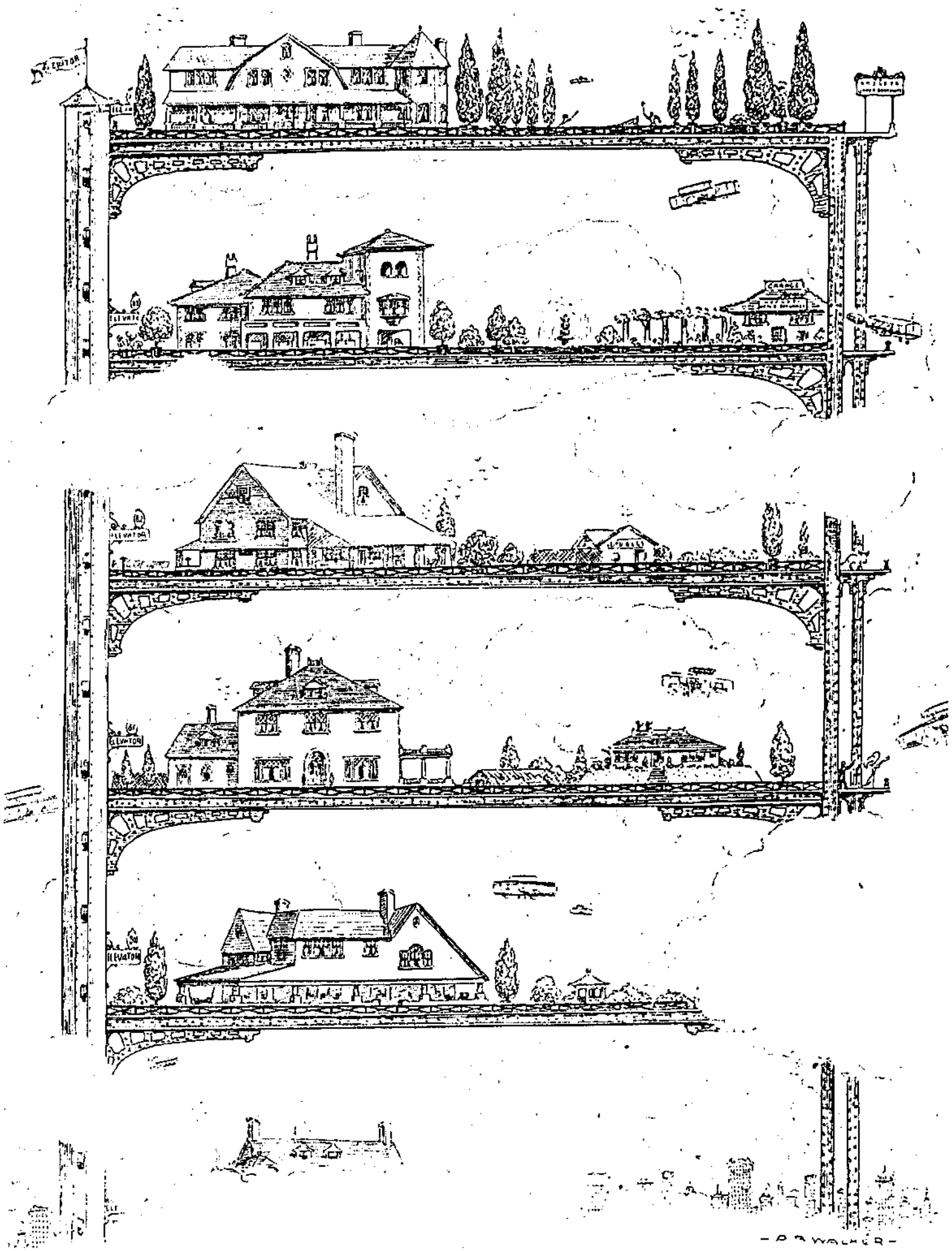


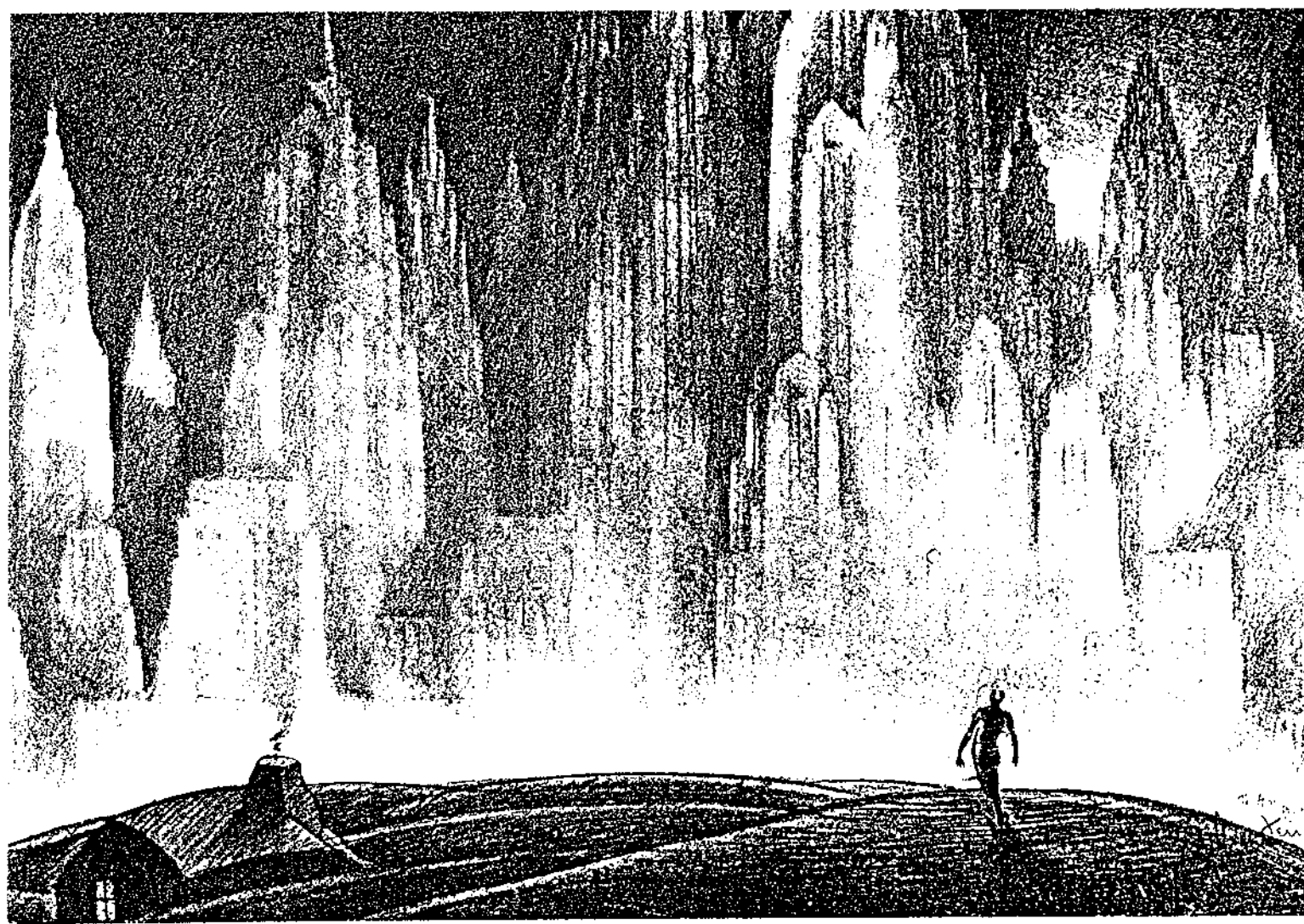
Foto do filme "Sumurun", de Ernst Lubitsch, 1919.



"Projeto" de arranha-céu  
publicado na velha 'Life Magazine', 1909.

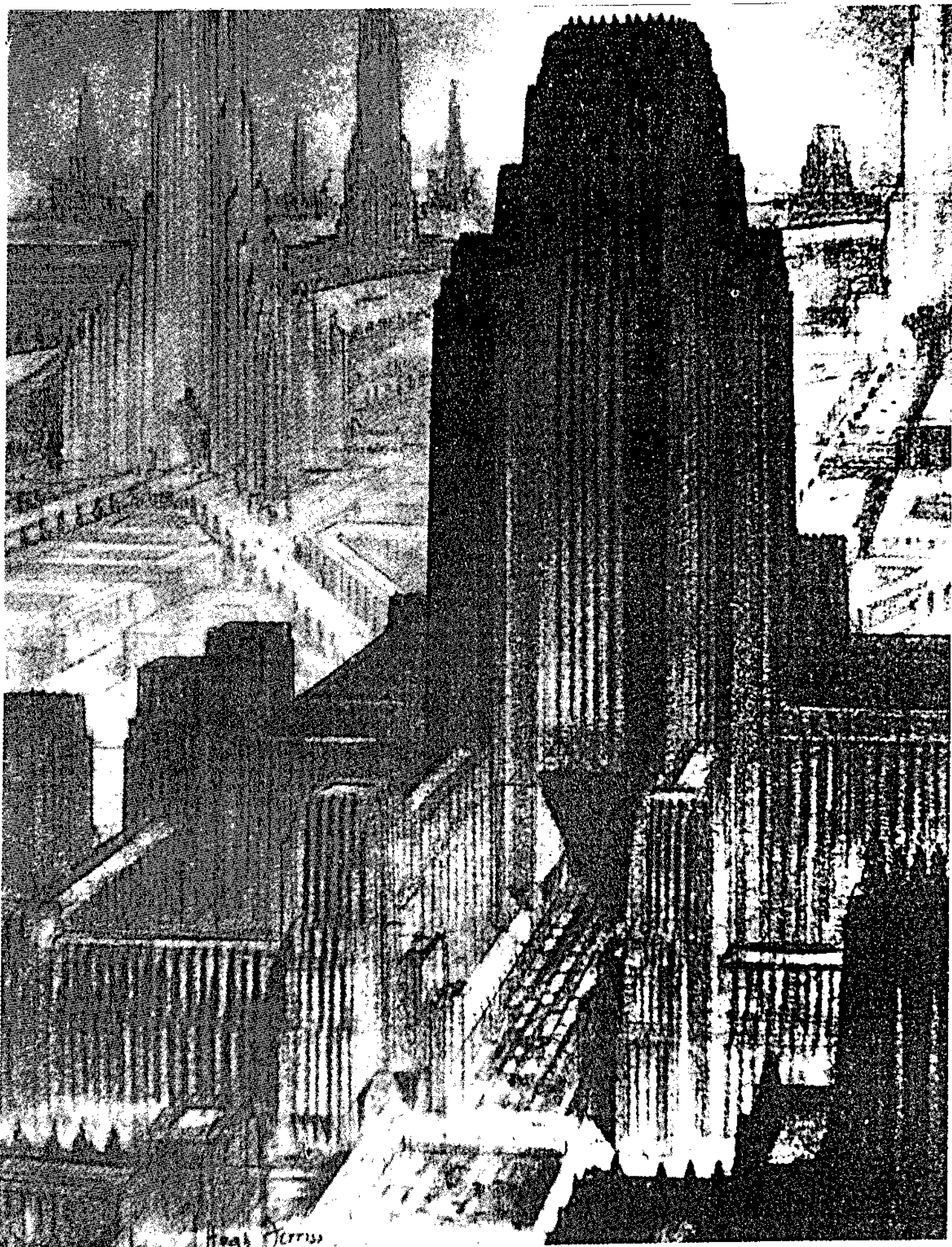


Utopia da "Cosmópolis of the future", 1908.

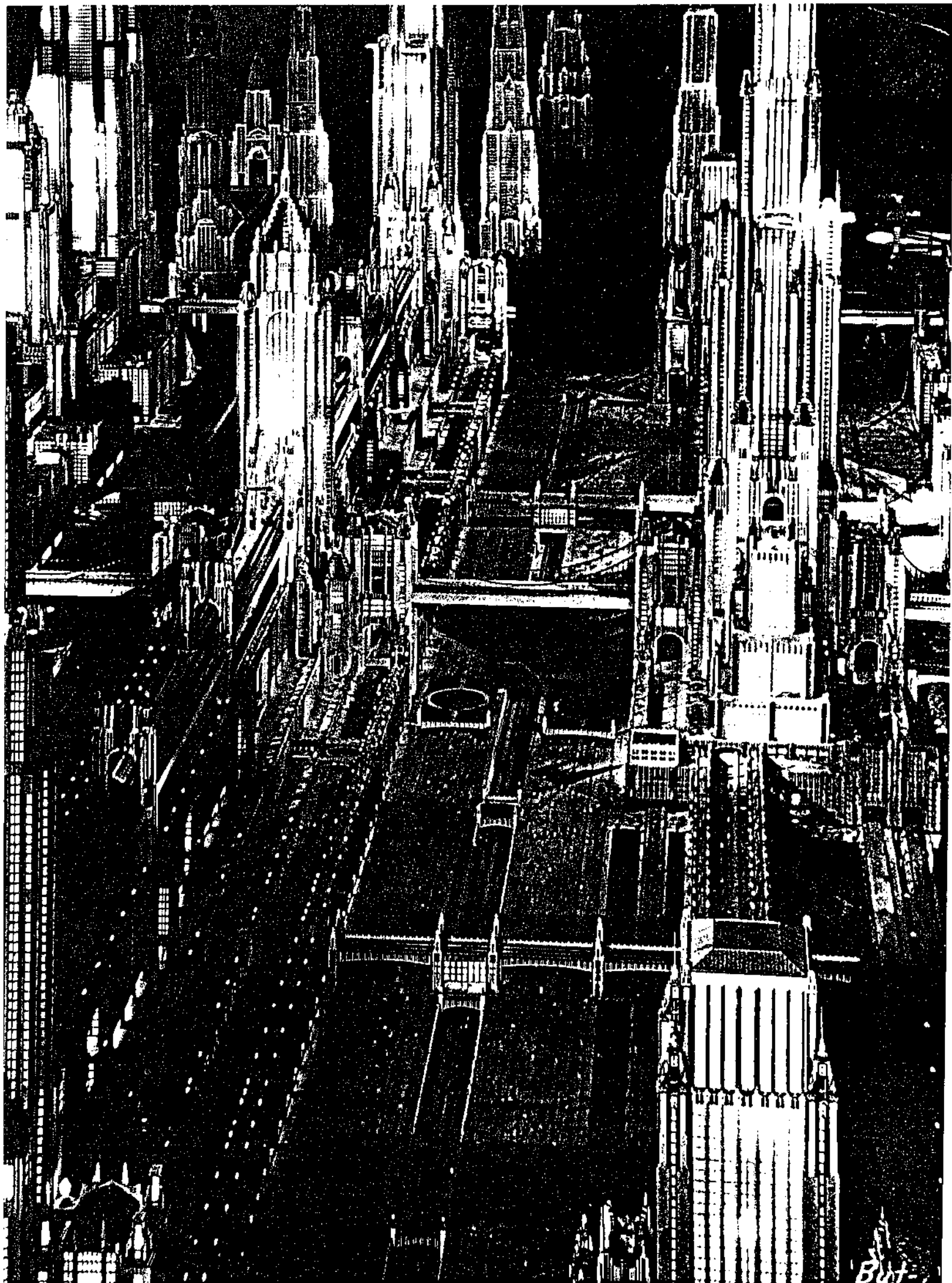


"The Metropolis of Tomorrow", 1929,  
utopias de Hugh Ferriss.

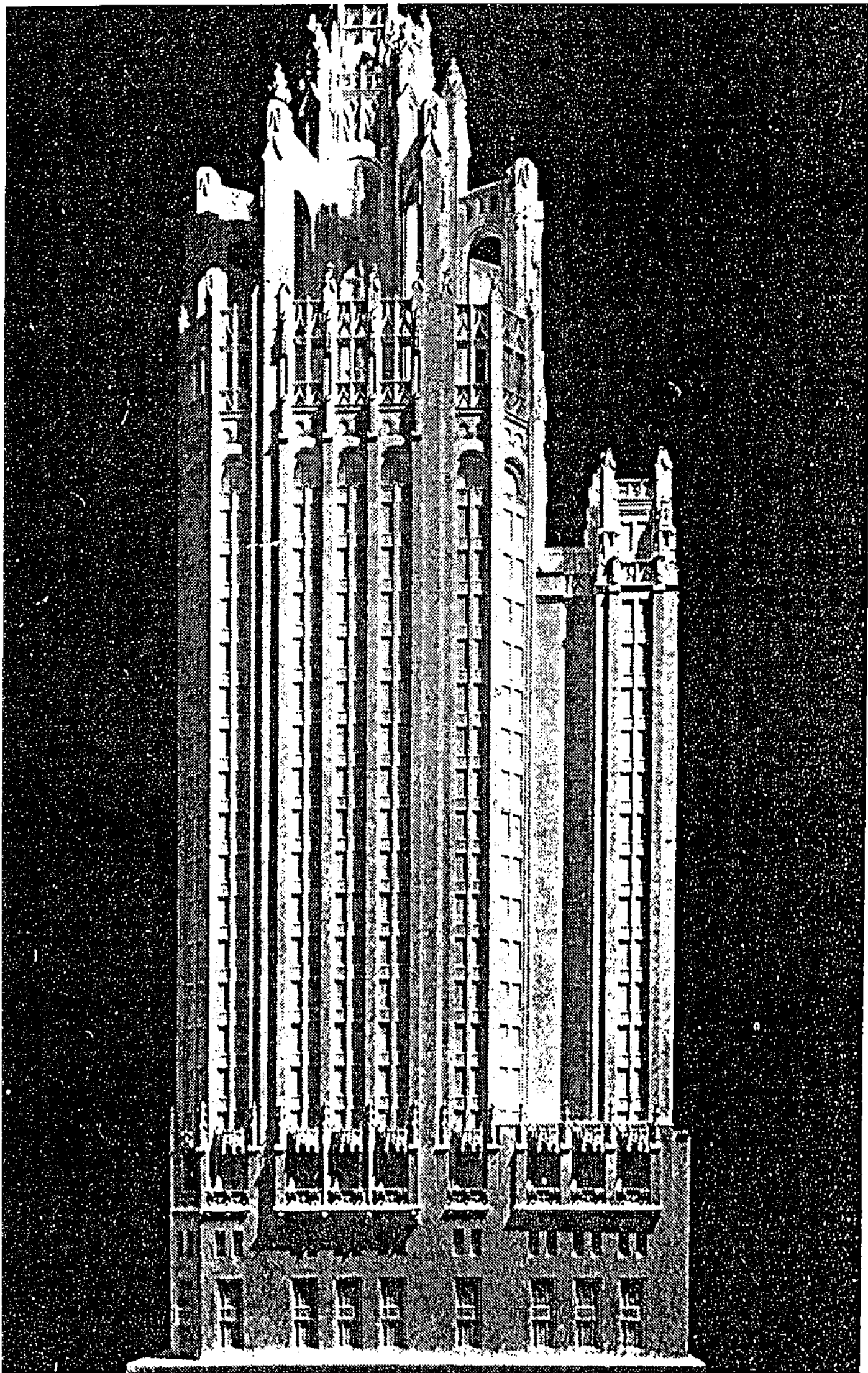




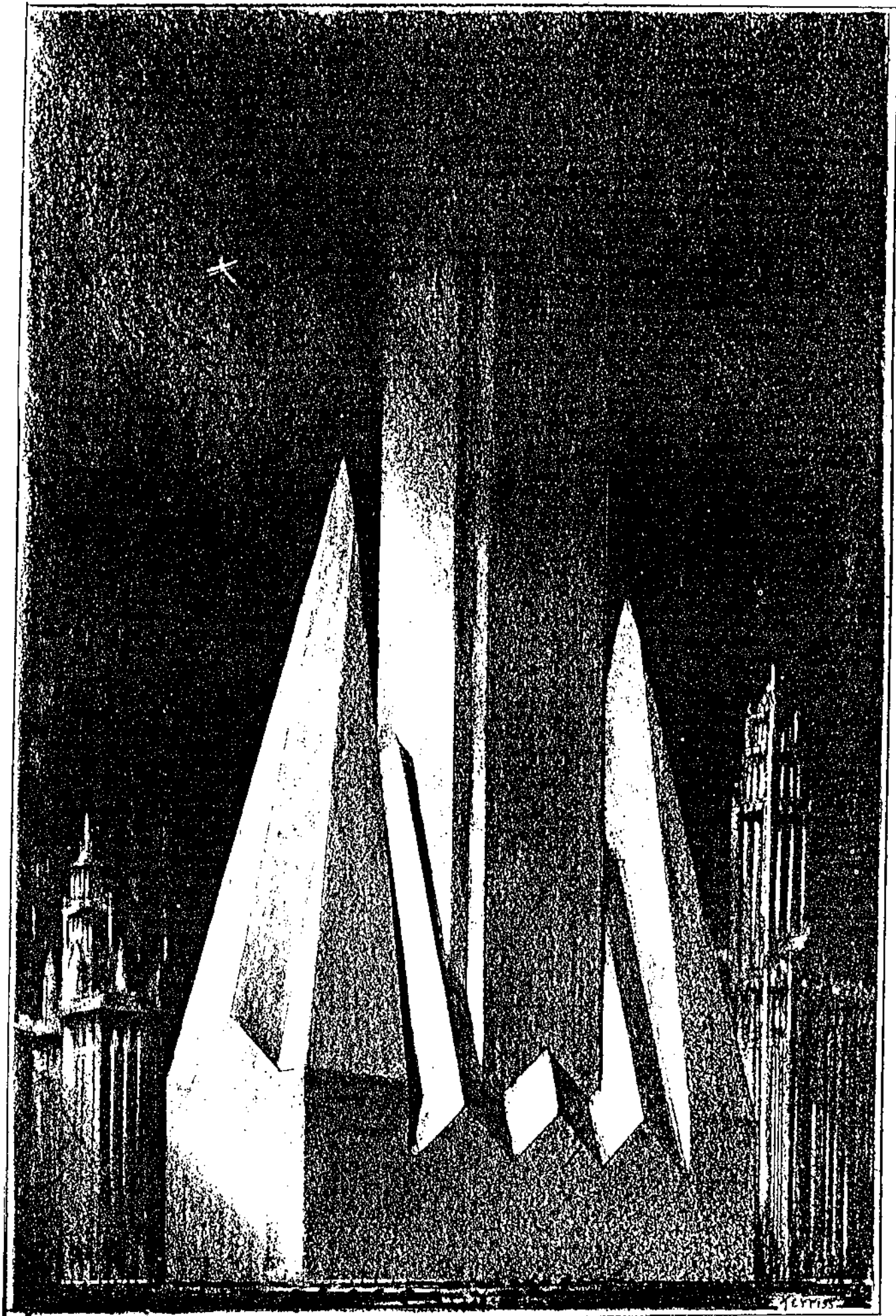
"The Metropolis of Tomorrow", 1929,  
utopias de Hugh Ferriss.



Metrópole do filme "Just Imagine", 1930,  
realizado pela Fox Film.  
Diretor de Arte: Stephen Goosson.



Projeto vencedor do concurso  
para sede do Chicago Tribune, 1922.  
Arq. Raymond Hood.



"The Metropolis of Tomorrow", 1929,  
utopias de Hugh Ferriss.



**To be SOLD,**

**IN 1799  
JOHN  
THOMPSON'S  
20 ACRES  
COST HIM  
\$2500**

A rare and important book, here and  
forward are hereby reported the names  
of land very particularly located in  
the town of New York, 1799, along the  
Hudson River, over the 1 mile from, about  
11 mile from Charles Village. The  
land is fertile, partly wooded and well  
watered, and especially favorable for the  
raising of various products, probably all  
kind of in the regular business of the  
City. It is especially adapted by that  
which appears are intended to be found  
that the rapid growth of the City and of  
the Village of Greenwich and Chelsea  
will soon take the value of the Acherid  
Land to be greatly increased.  
The Publisher's only reason for disbur-  
ing of the above plan is that construction  
expansions has occurred in the City. For fur-  
ther particulars, request of the Publisher  
in the present.  
JAC. THOMPSON.

No record exists of the sale of his farm by Thompson. It was sold in 1825 by one Thomas Lawrence to Charles Lawton for \$10,000.

Lawton and his wife, Sophia, in less than two years, made a substantial profit. They accepted the sum of \$20,500. The buyer was William B. Astor.

When the original Astor Mansions were built on Fifth Avenue, from 33rd to 34th Streets, in the center of what had been the old Thompson Farm, the seal of perpetual prestige was fixed on this famous site.

The finest mansions in the old city of the sixties and seventies were succeeded by the Waldorf-Astoria Hotel, for more than a generation the pinnacle of hotel construction, luxury and service.

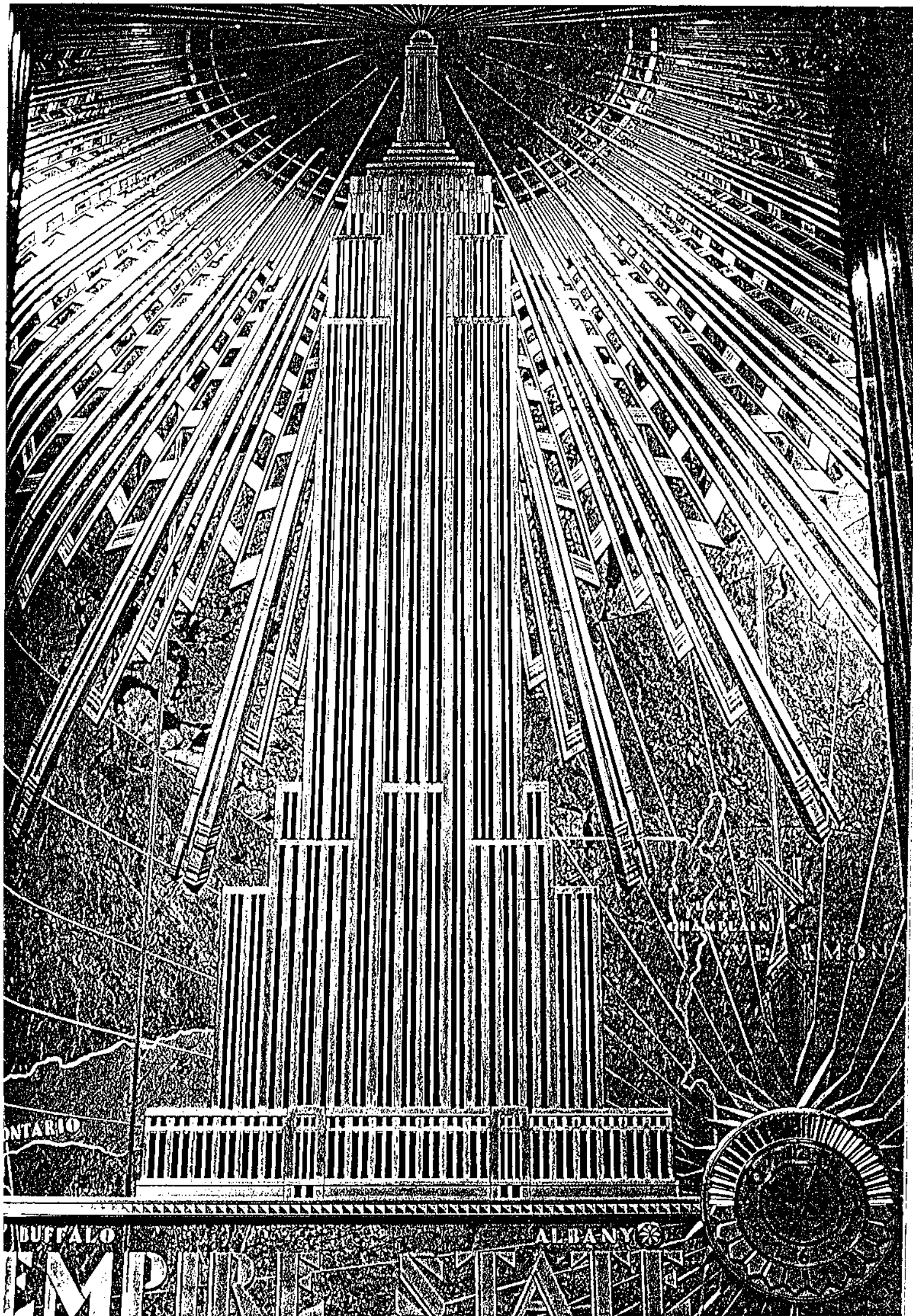
AND NOW—the EMPIRE STATE, an office building, taking its logical position on this site, whose tradition is perfection. A building designed to be a worthy follower of its historic predecessors—in dignity, in size, in beauty of architecture and in efficiency of service to the great business population that will occupy it.

*Ready for May 1st, 1931 Occupancy*  
H. HAMILTON WELSH, Chief Designer

**OFFICE**  
200 Madison Ave., N. Y.  
Telephone CALedonia 4347

*Officers and Directors:*  
MON. ALFRED E. SMITH, President  
ROBERT C. BROWN, Vice President  
PIERRE E. DU PONT, Director  
ELIAS F. SARLE, Director  
EDL. MICHAEL FREEDMAN, Director  
AUGUST HECKSCHER, Director  
LOUIS G. KAUFMAN, Director  
JOHN J. RAMSON, Director

Folheto de propaganda do lançamento (1929) do "Empire State", mostrando a ocupação do lote desde 1799.



Desenho do "Empire State" no hall de entrada.



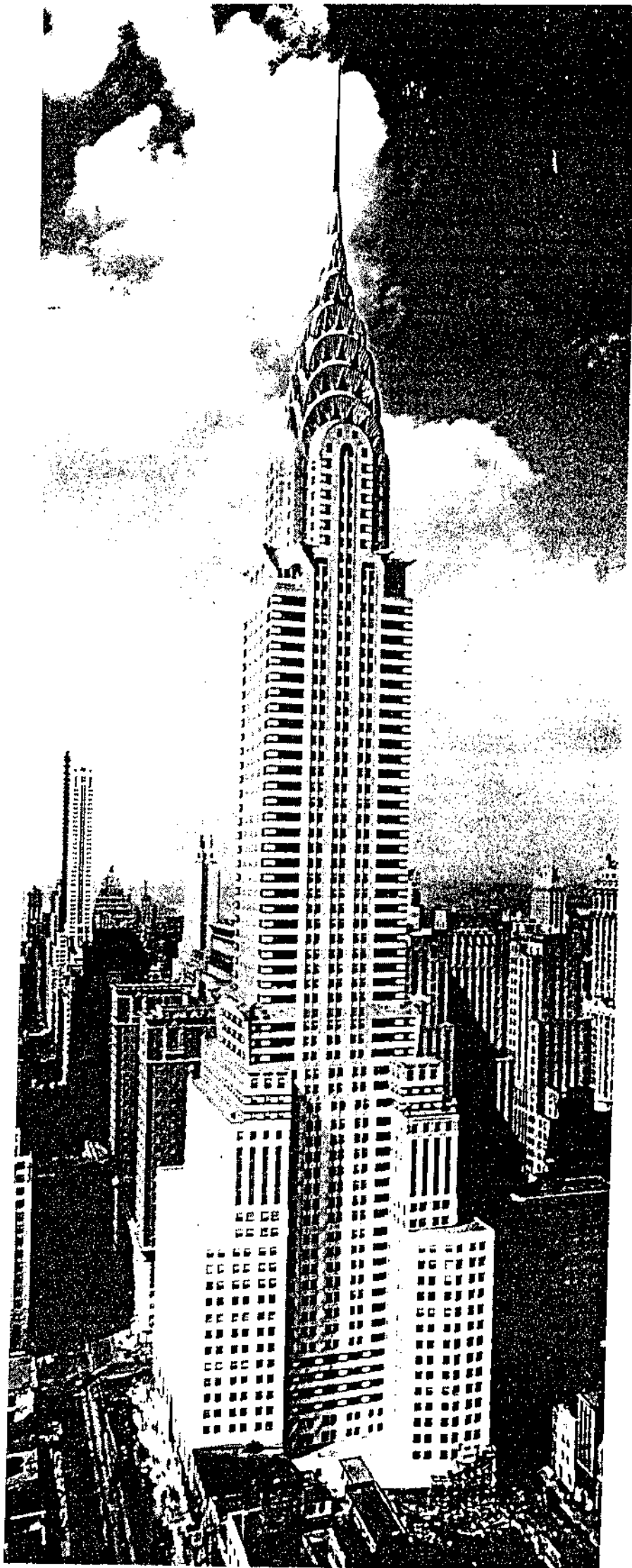
Dirigível ancorando no mastro do "Empire State", projeto não concretizado.



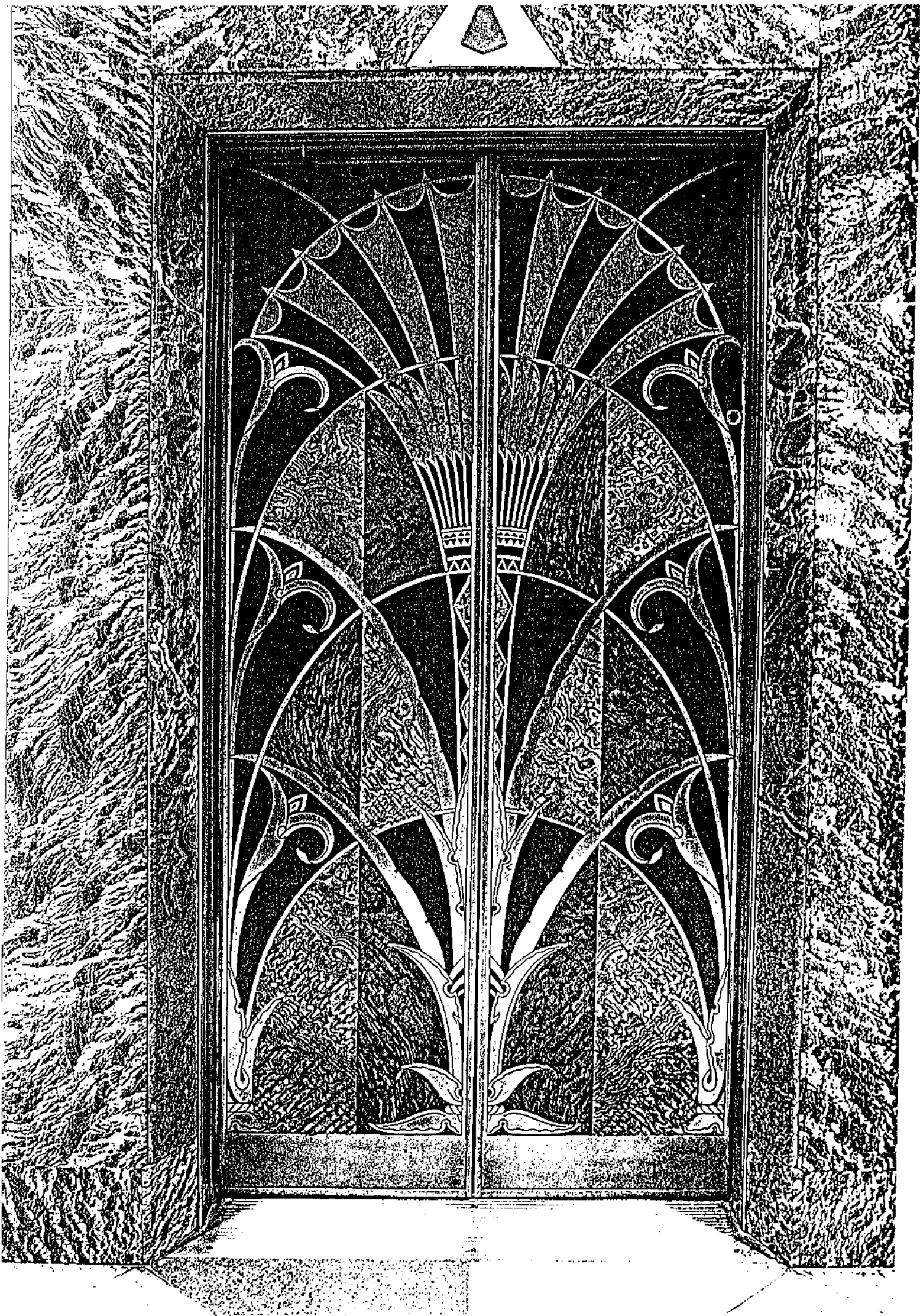
"King Kong", 1933.  
RKO



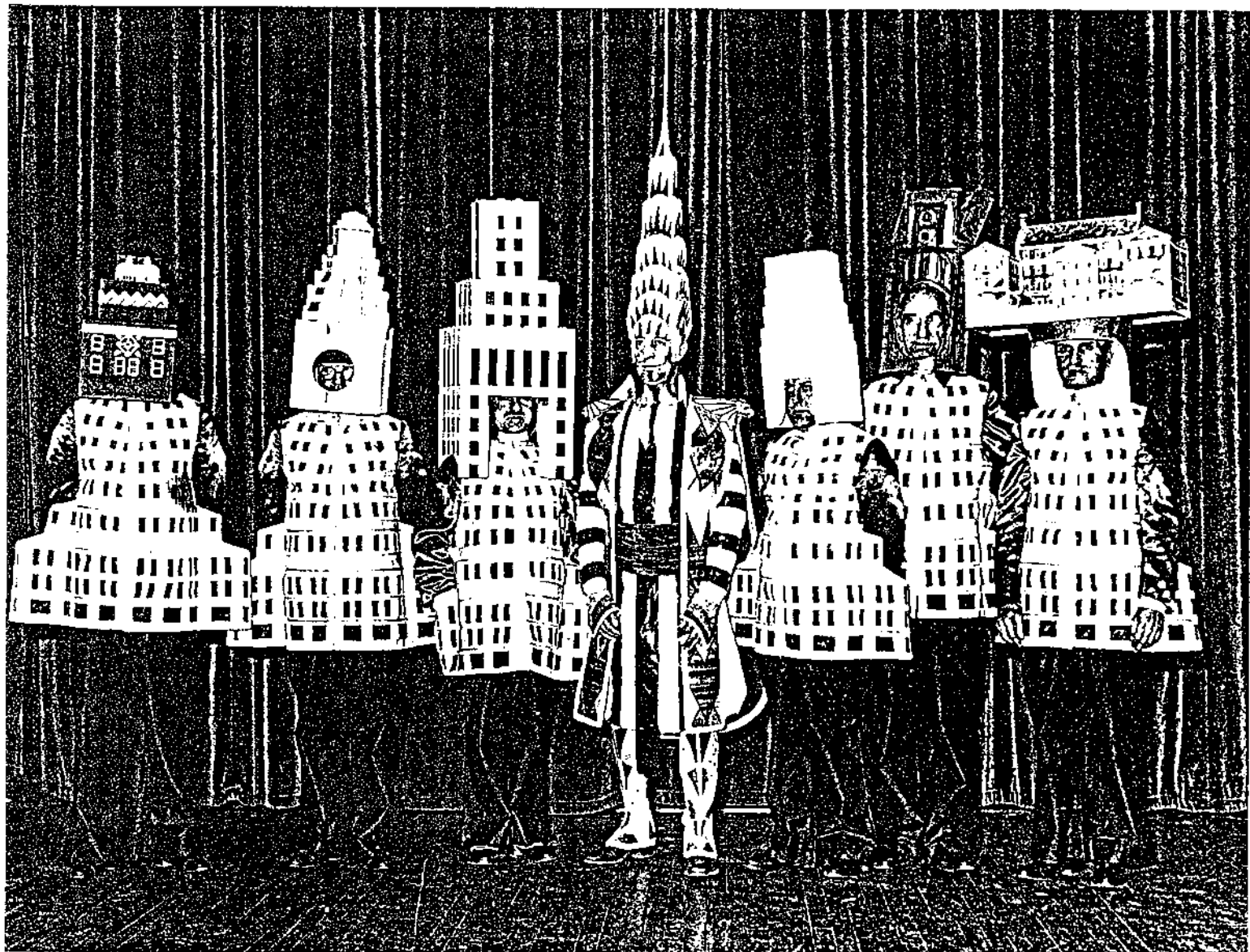




Chrysler Building, New York, 1928-1930.  
Projeto de William Van Alen.



Porta do elevador, hall do Chrysler Building.



Performance dos arquitetos de New York,  
"Skyline of New York", 1928.

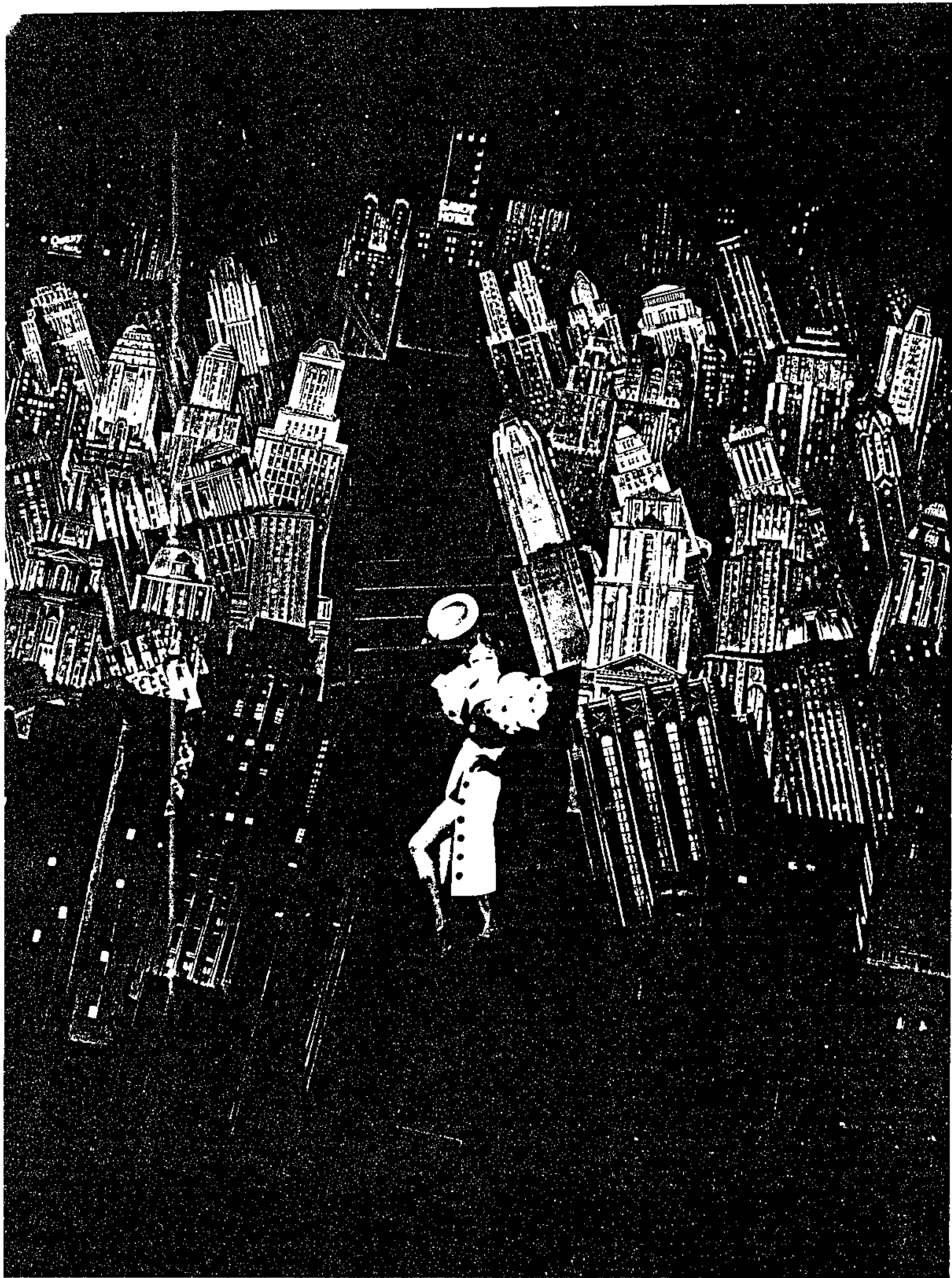


Foto do filme "42nd Street", de 1933.  
Warner Bros

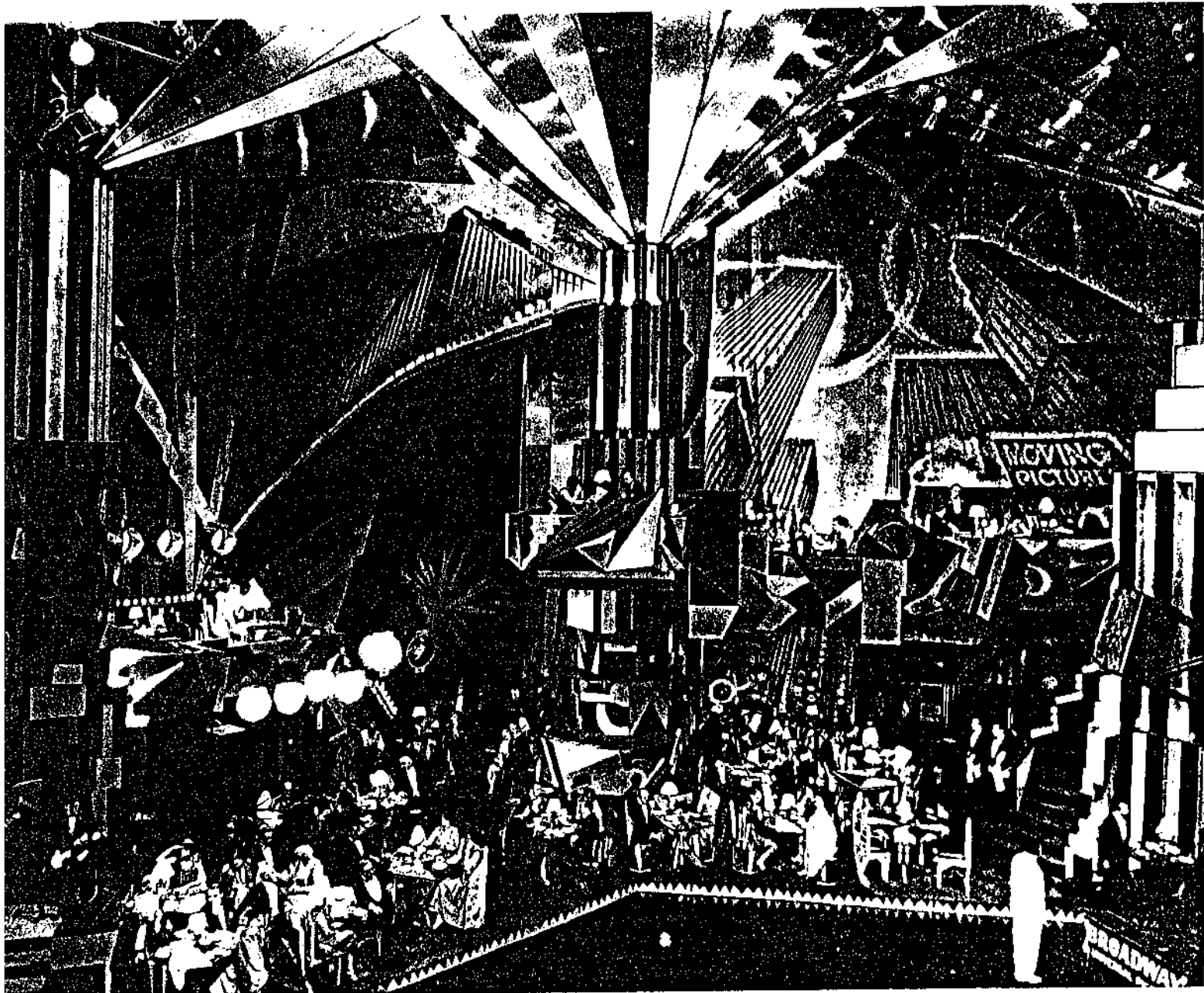
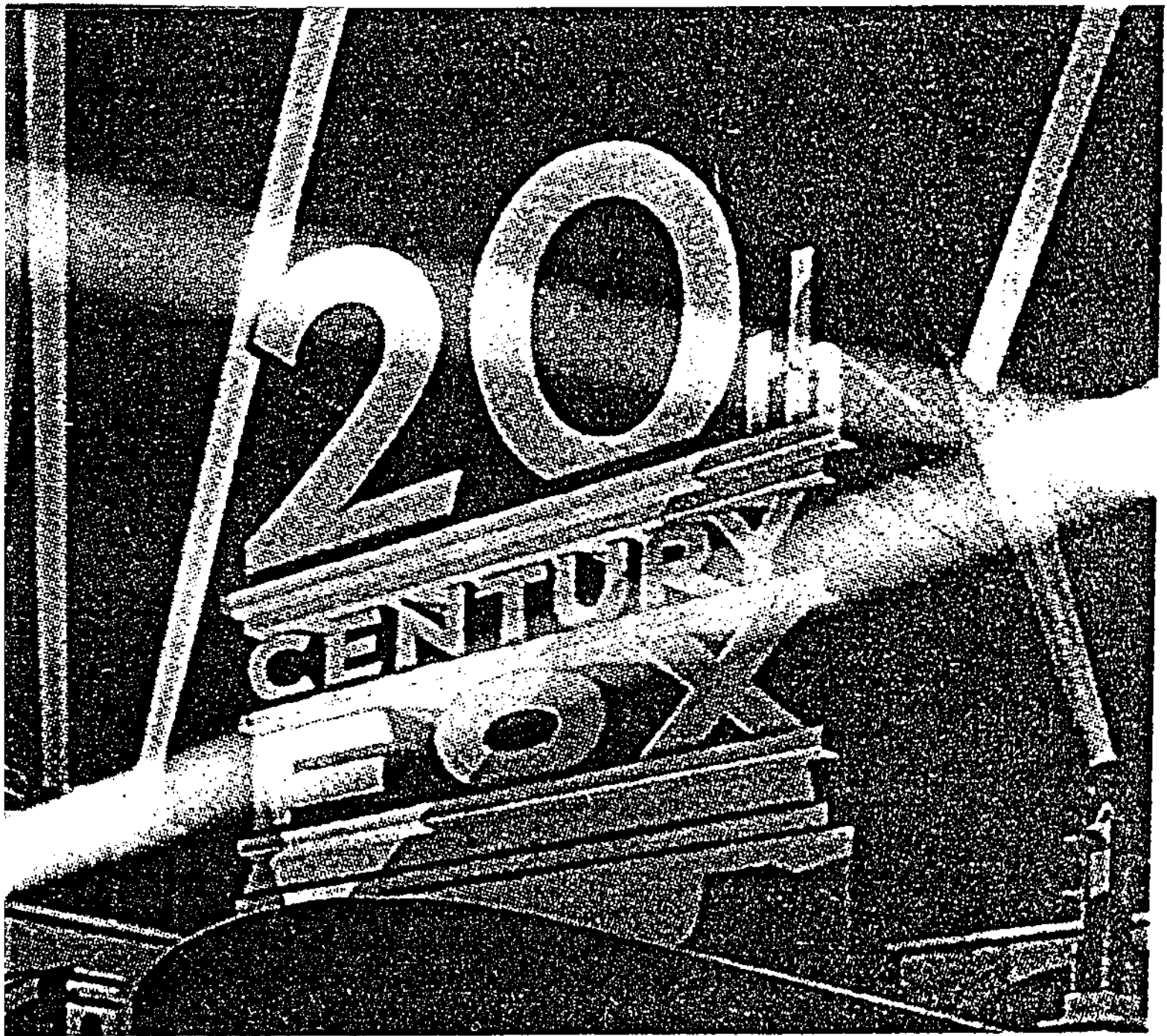


Foto do filme "The Broadway Melody", 1929.  
MGM



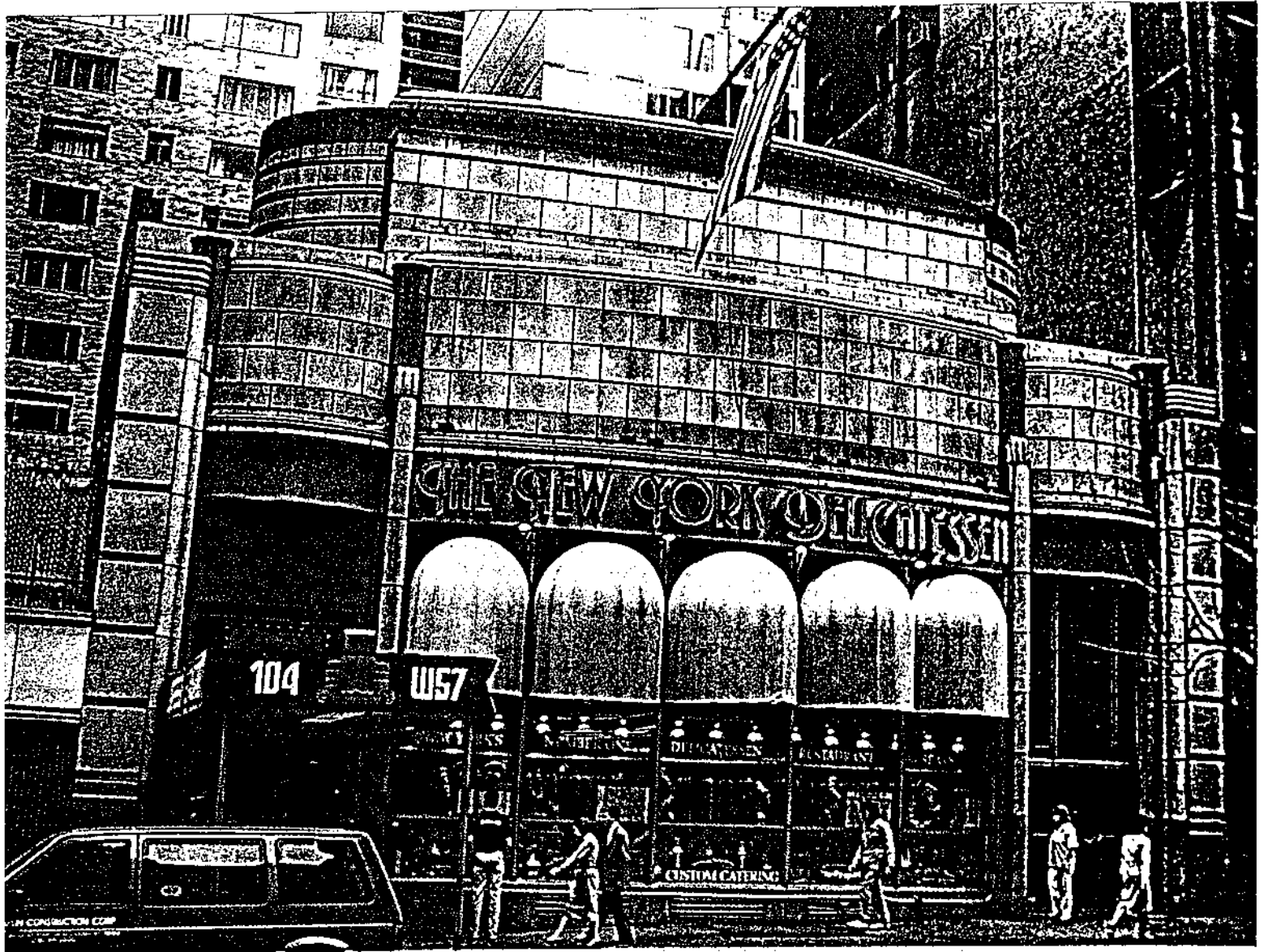
Foto do filme "The Broadway Melody", 1929.  
MGM

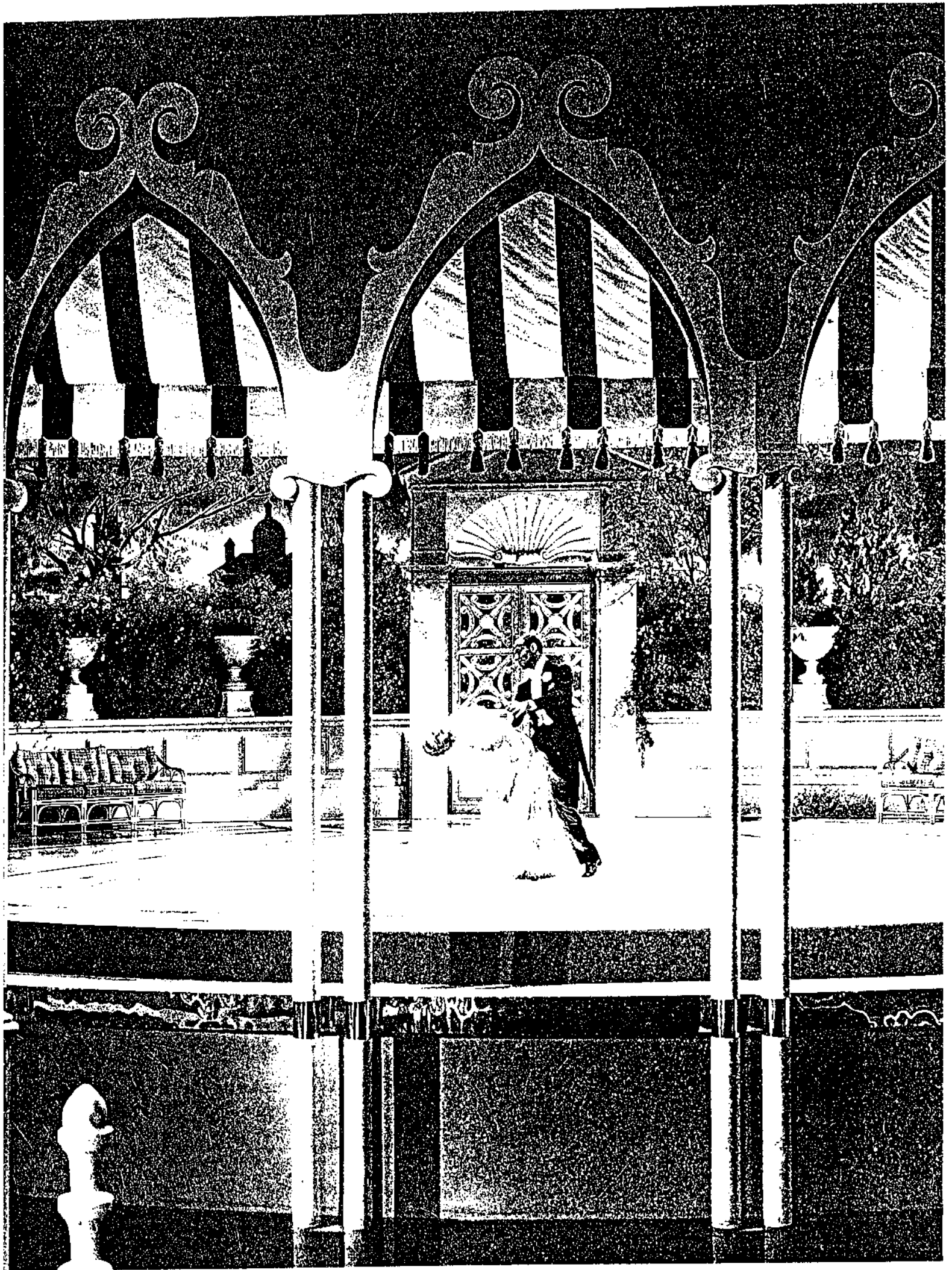


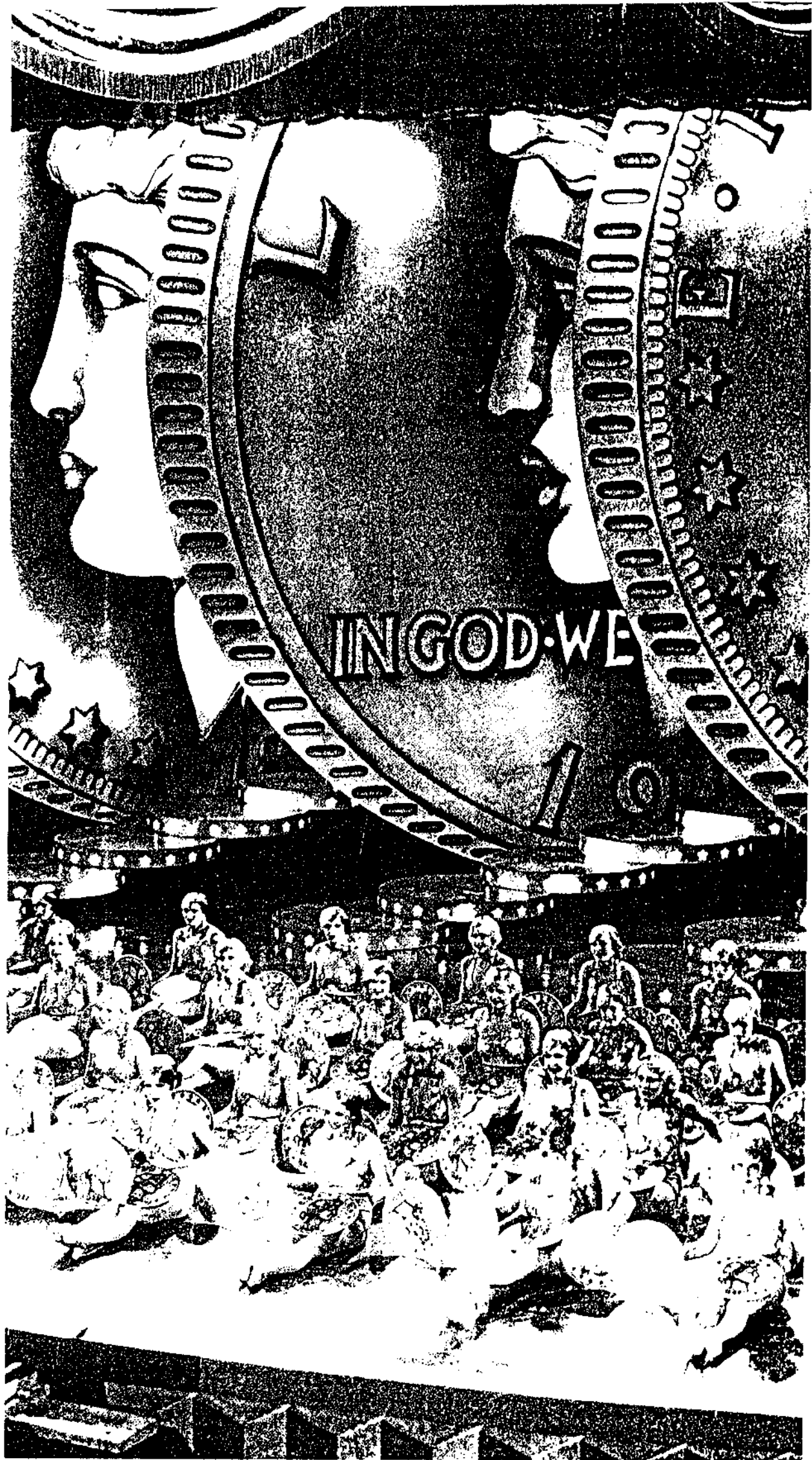




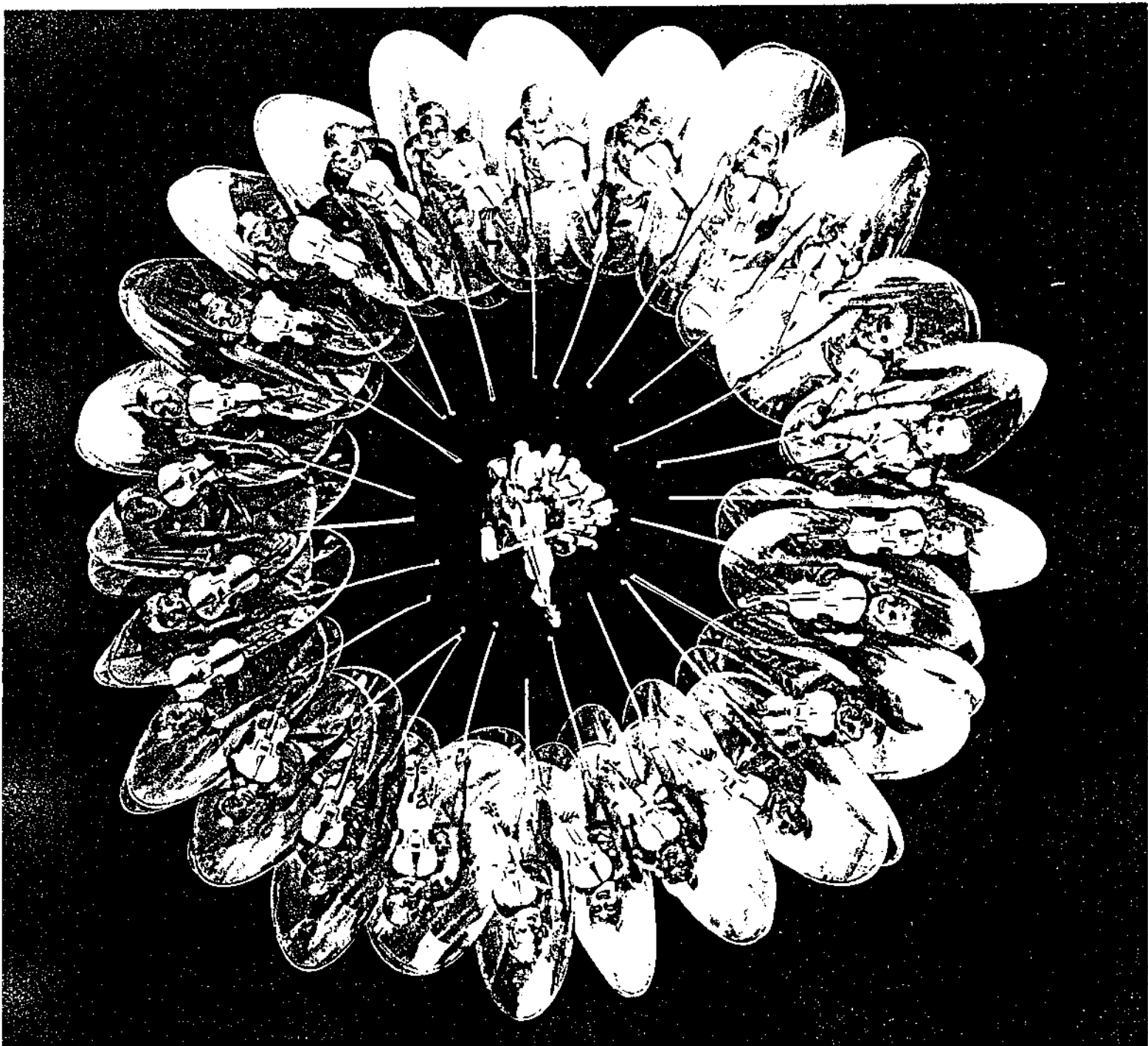
Fachada do Radio City Music Hall, New York, 1932.







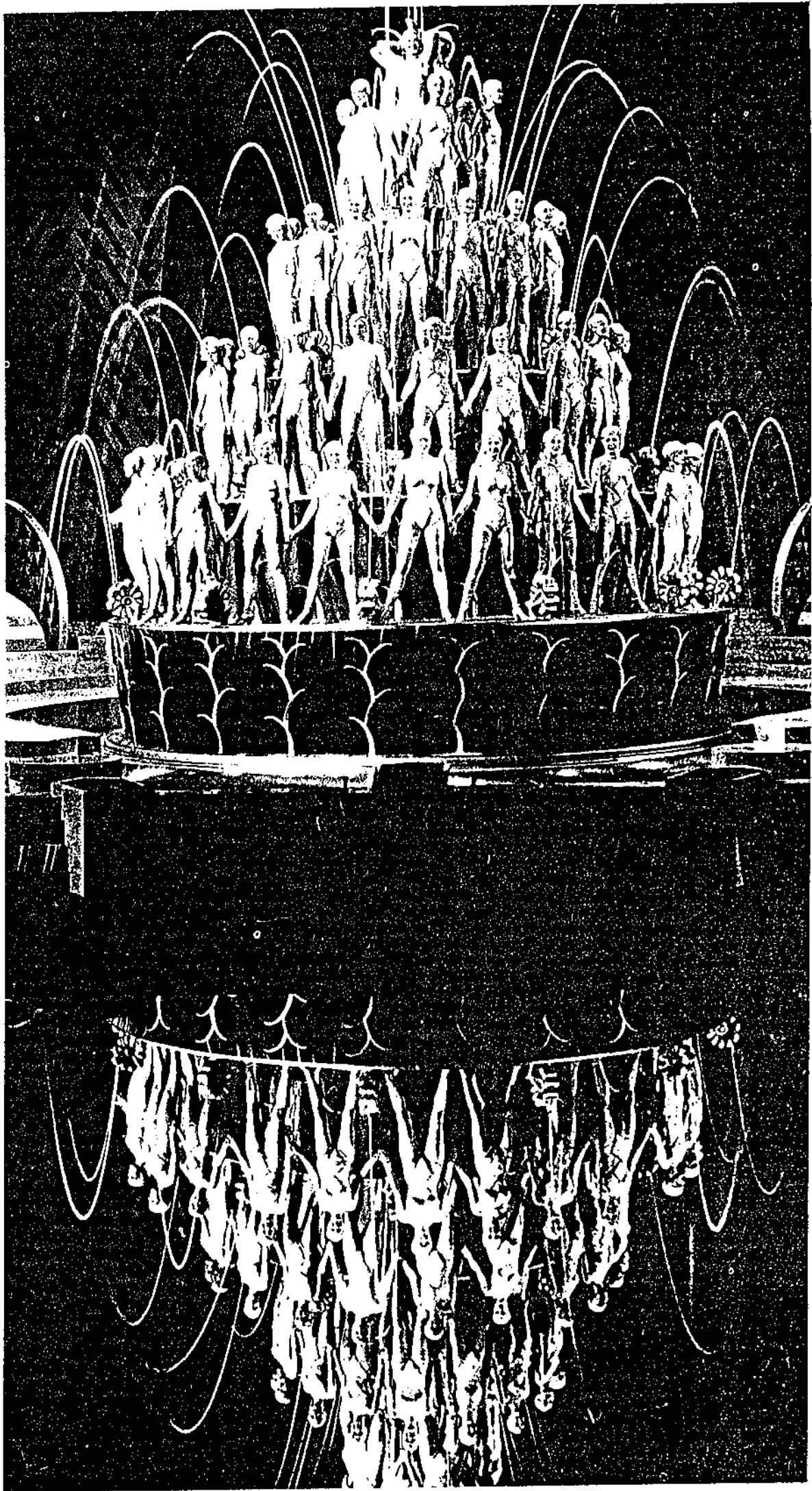
"Gold Diggers of 1933", Busby Berkeley, 1933.  
Warner Bros



"Gold Diggers of 1933", Busby Berkeley, 1933.  
Warner Bros



"Gold Diggers of 1933", Busby Berkeley, 1933.  
Warner Bros

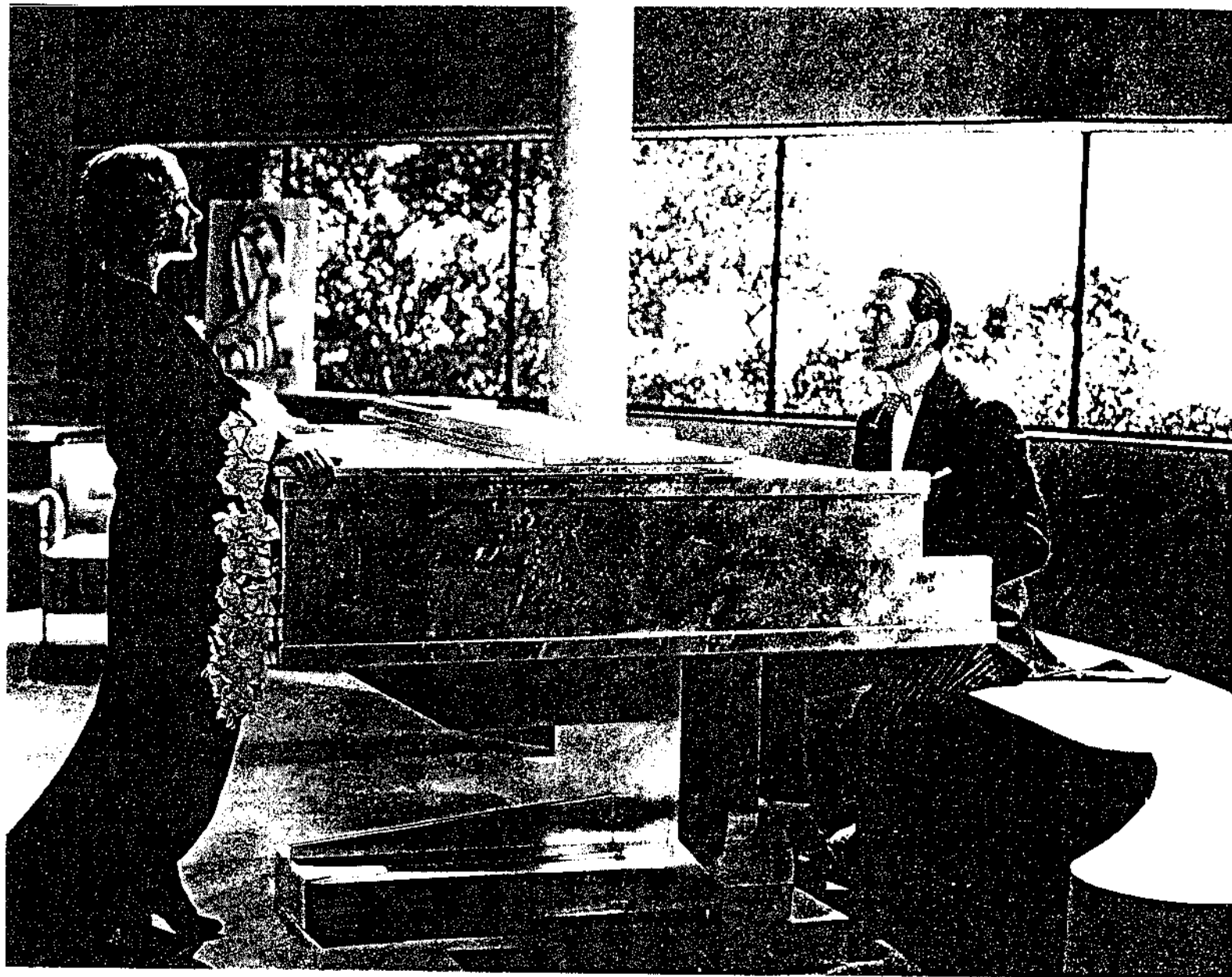


"Footlight Parade", Busby Berkeley, 1933.  
Warner Bros

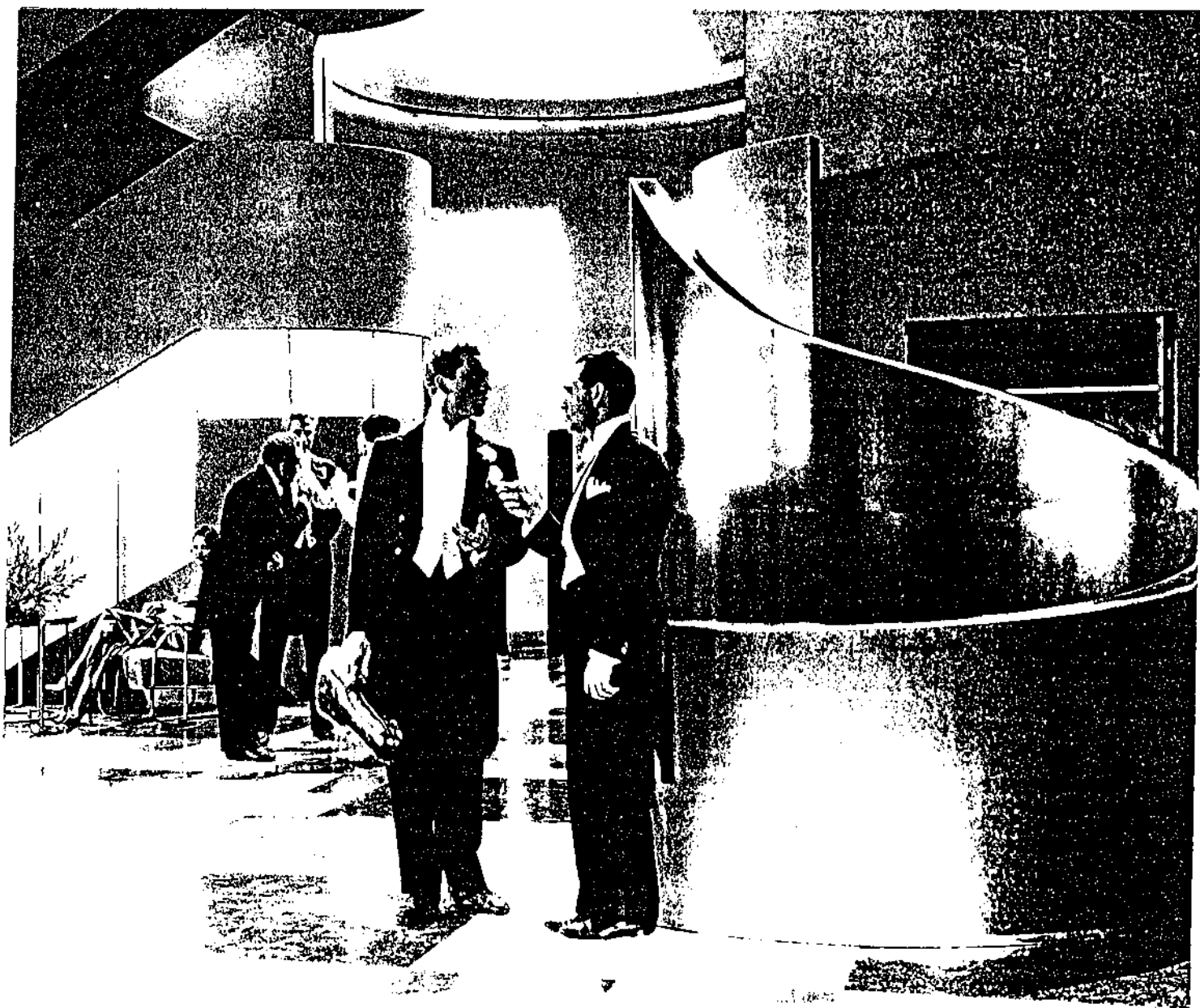


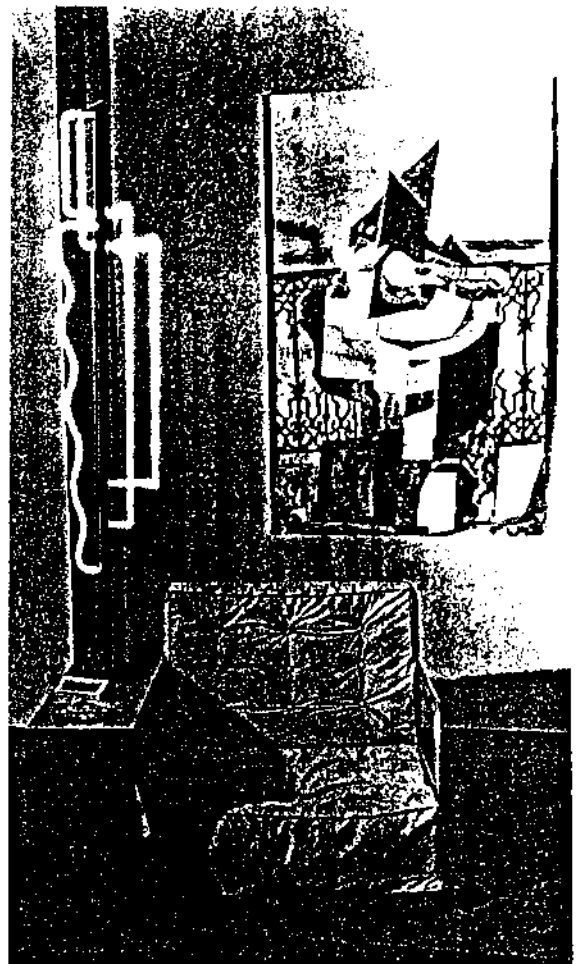
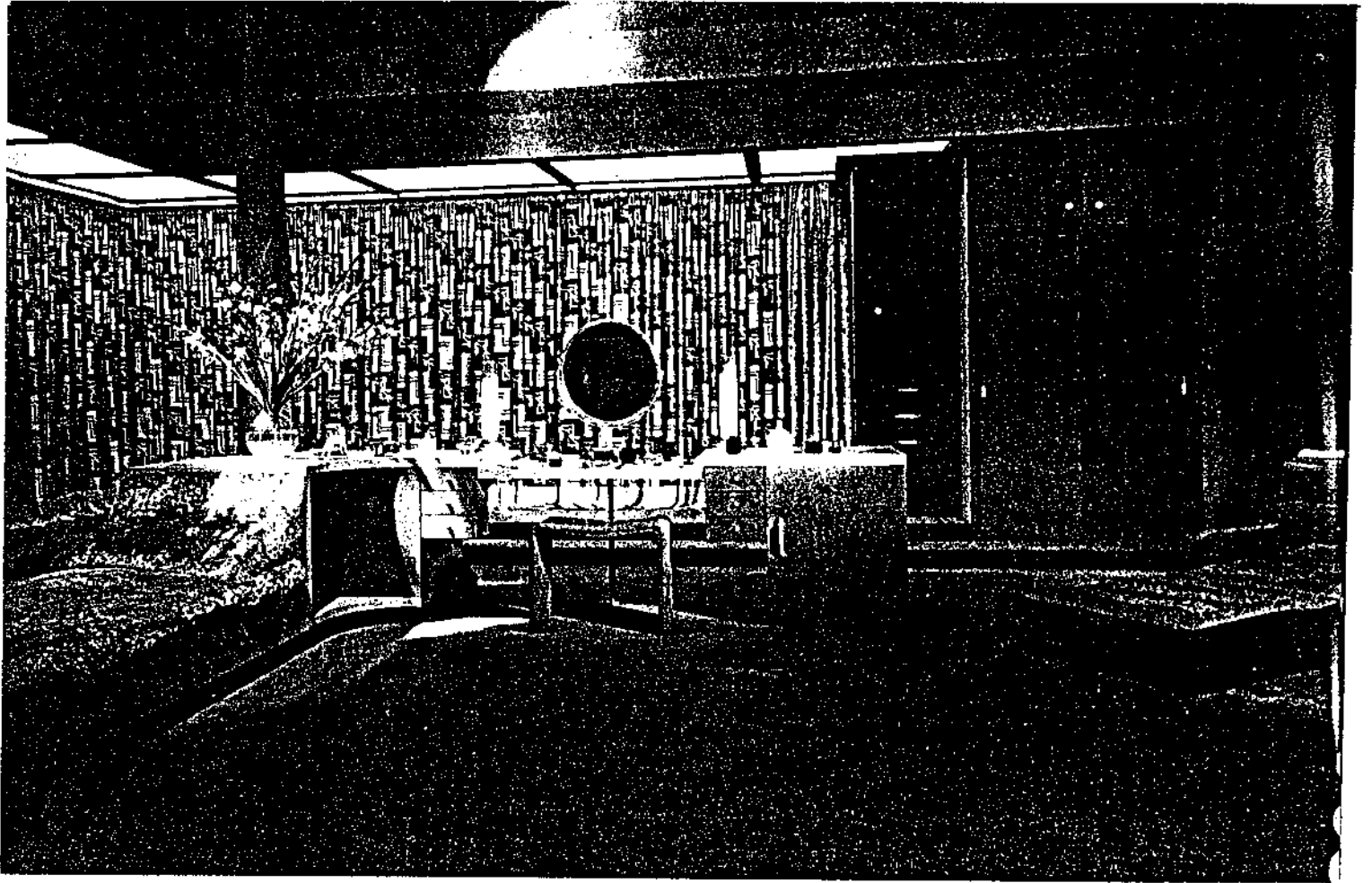
"Footlight Parade", Busby Berkeley, 1933.  
Warner Bros



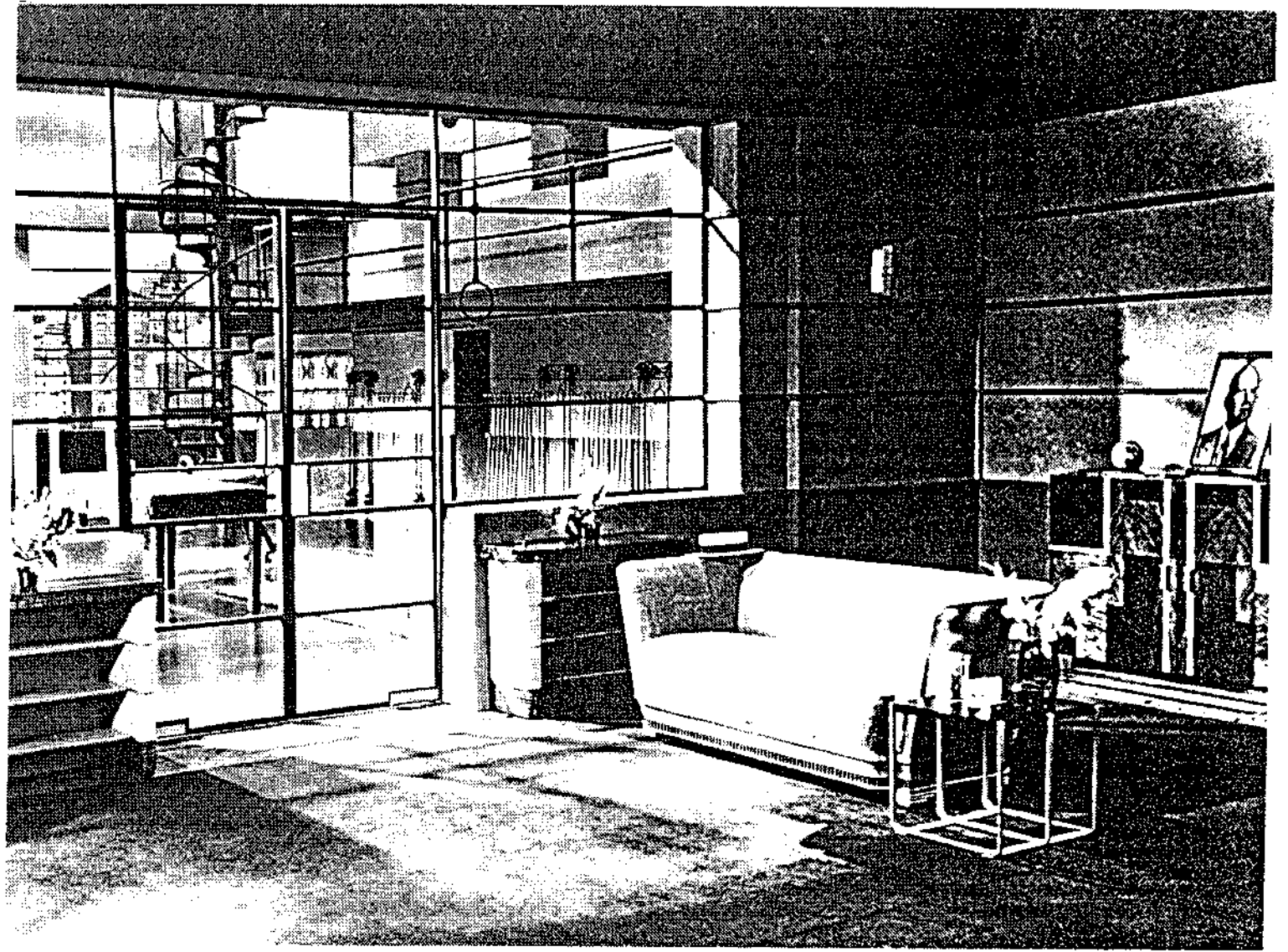


"What a Widow !", diretor de arte: Arq. Paul Nelson,  
com Gloria Swanson, 1930.

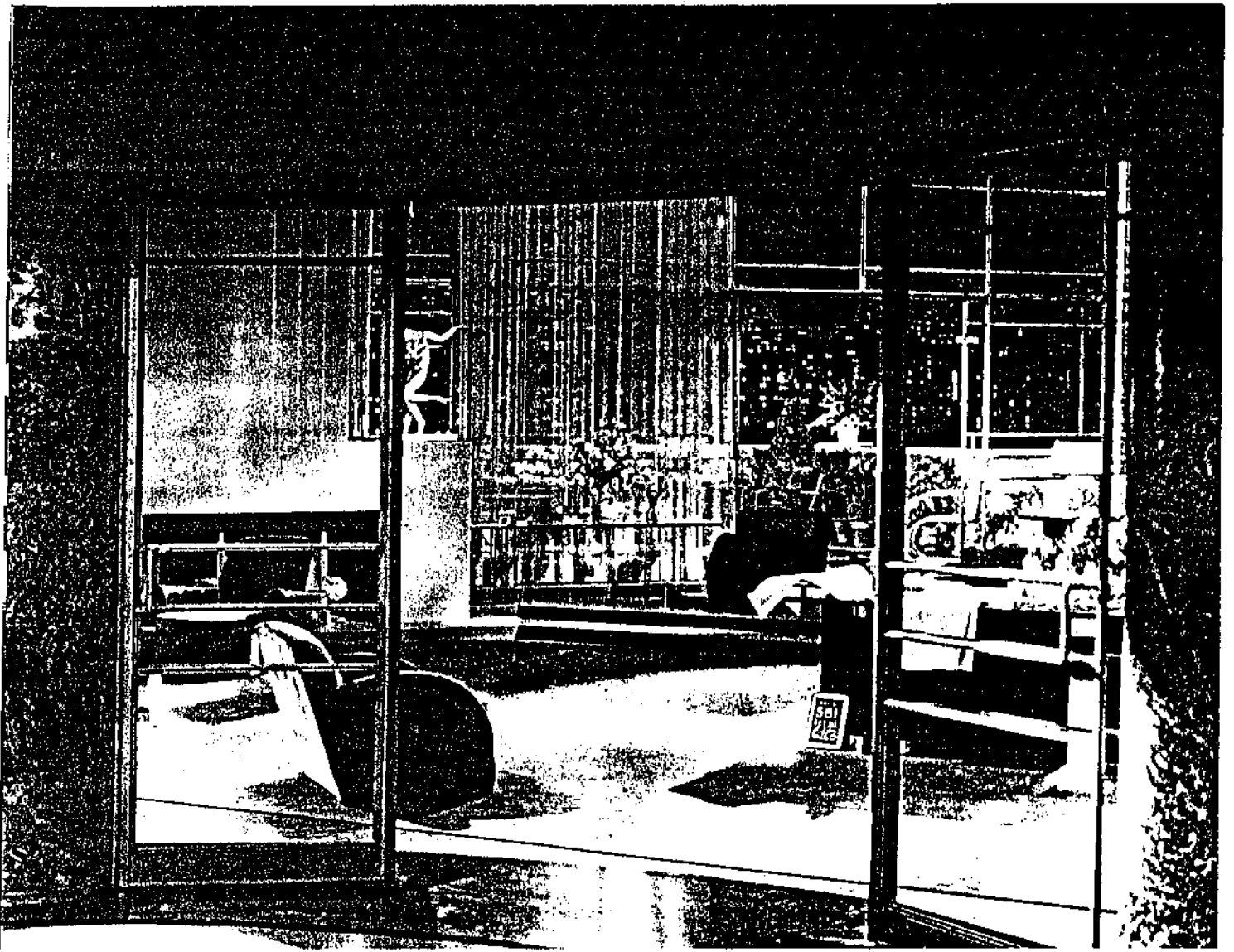




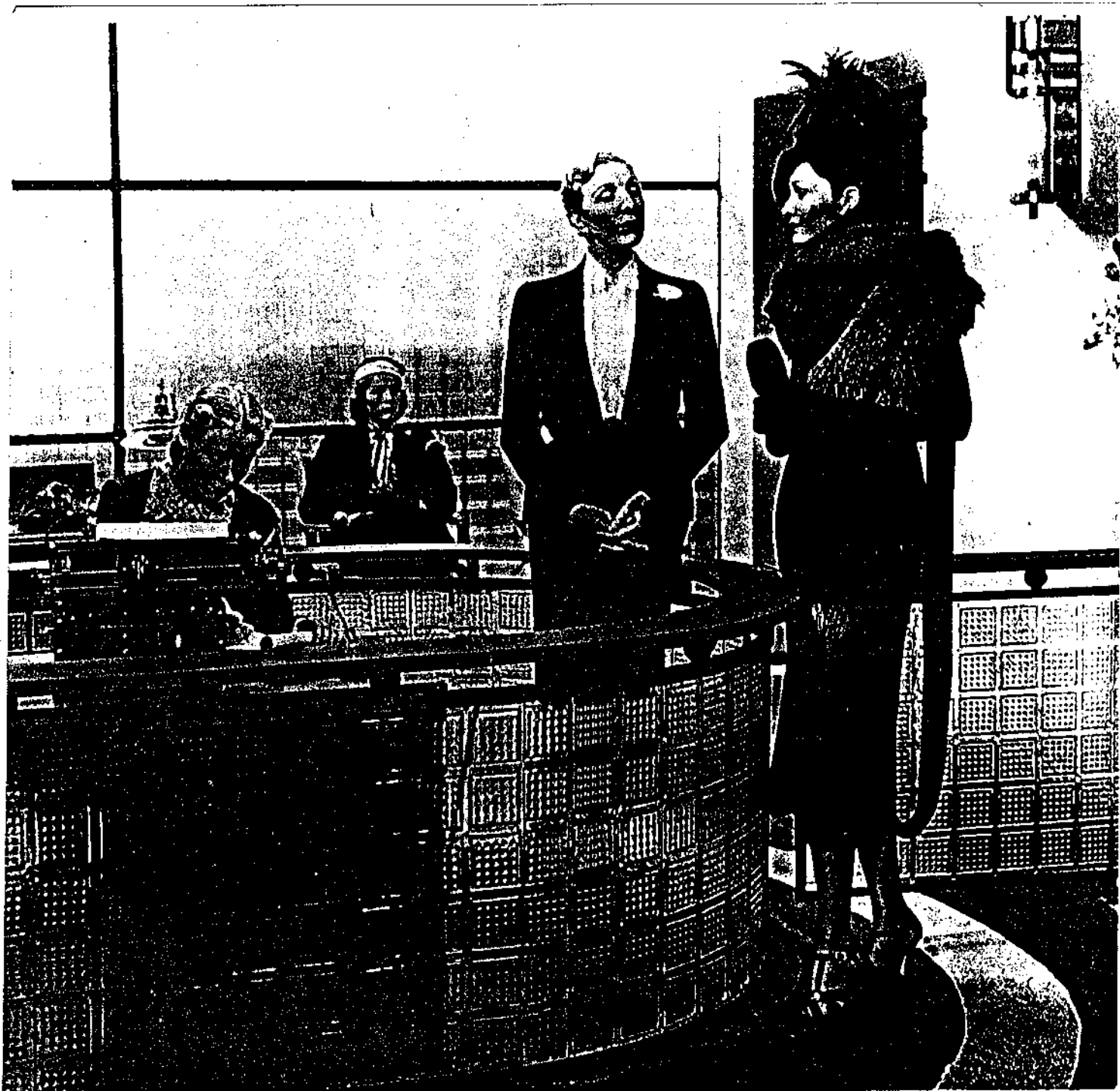
"What a Widow!", 1930.



"Palm Days", diretor de arte: Richard Day  
a Willy Fogany, Paramount, 1931.



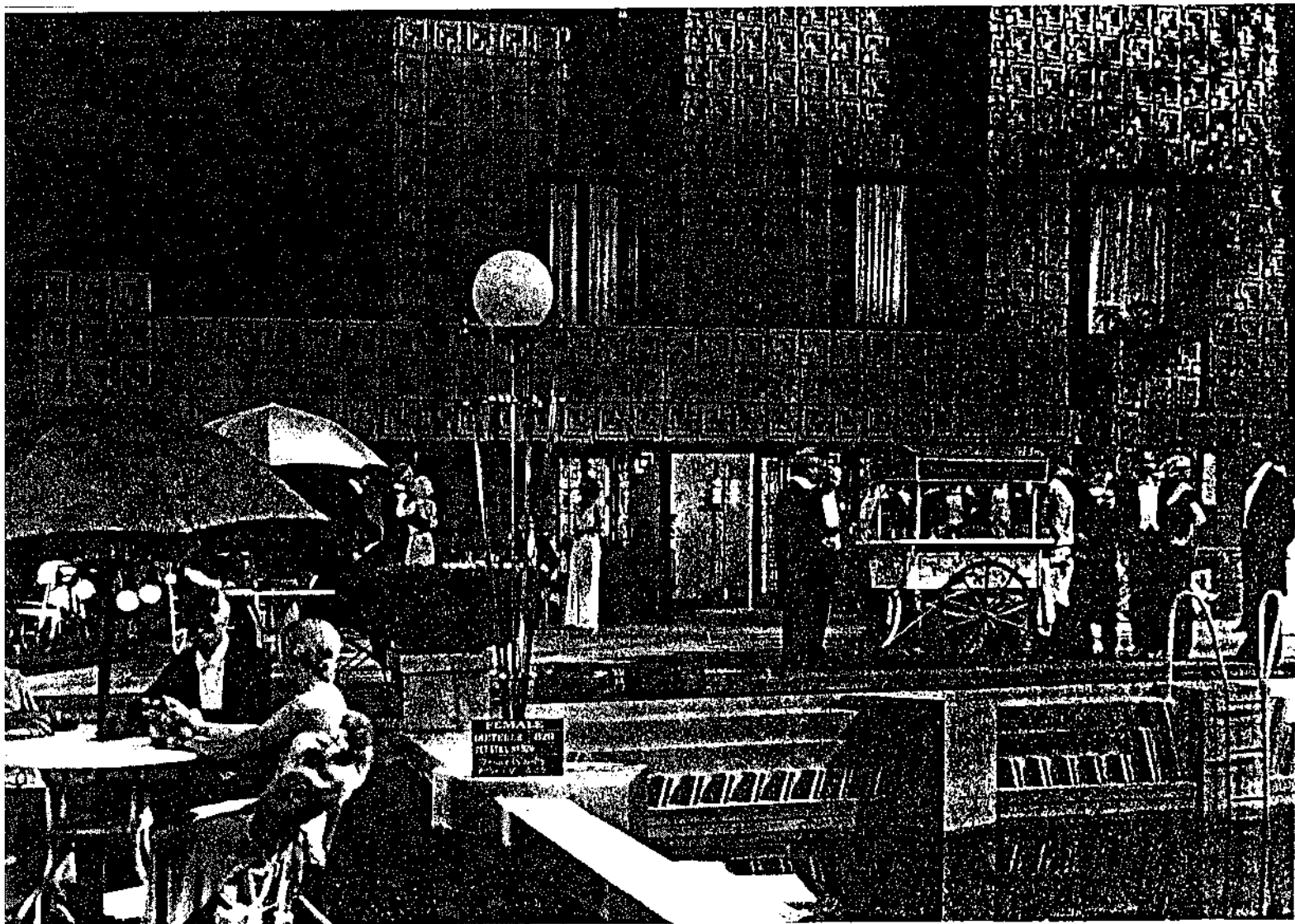
"Susan Lenox: Her Fall and Rise",  
diretor de arte: Cedric Gibbons,  
MGM, 1931.  
Com Greta Garbo



"Artists and Models",  
diretor de arte: Hans Dreier e Robert Usher,  
Paramount, 1937.

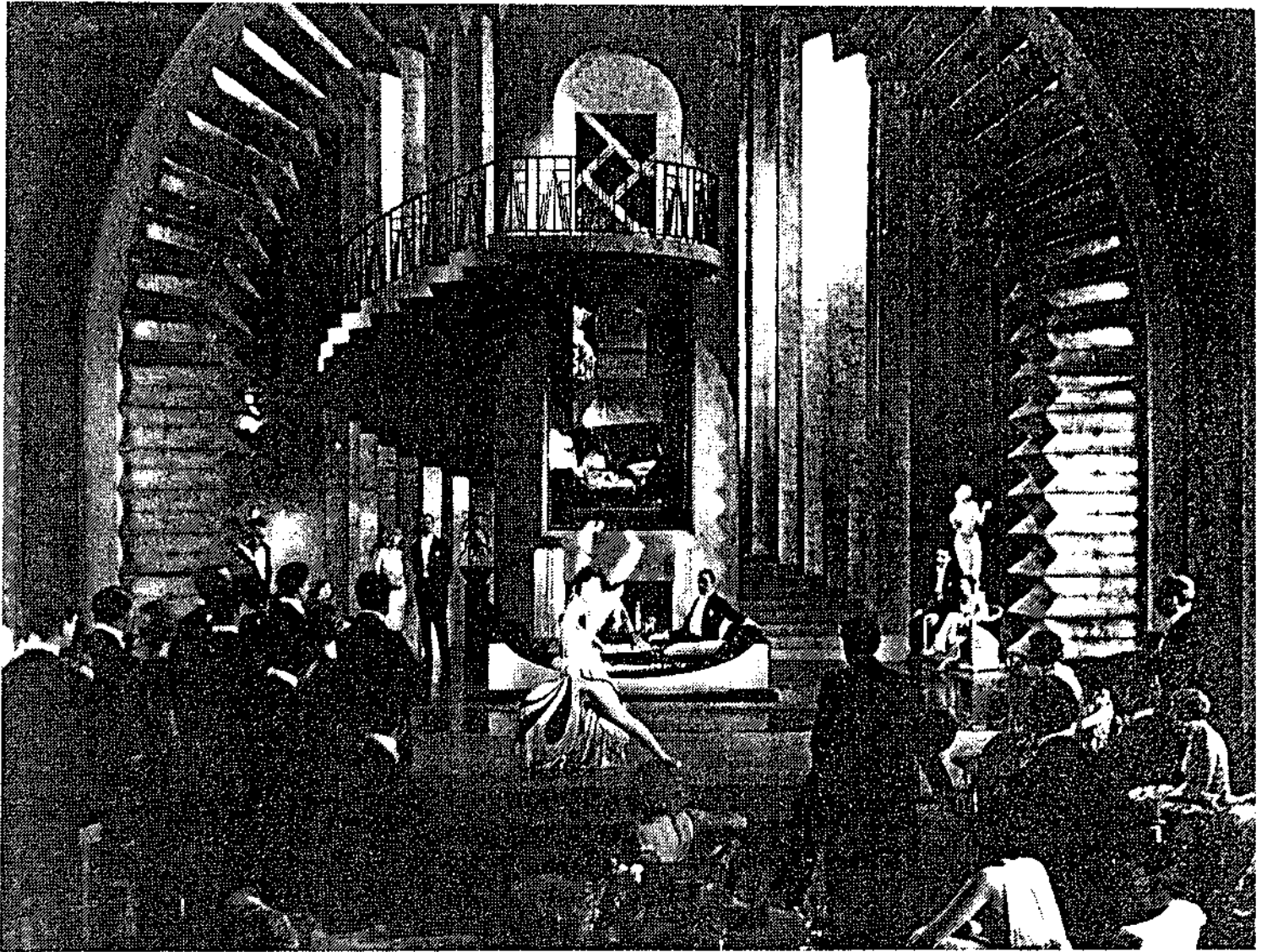


"The Single Standard",  
diretor de arte: Cedric Gibbons,  
MGM, 1929.  
Com Greta Garbo.

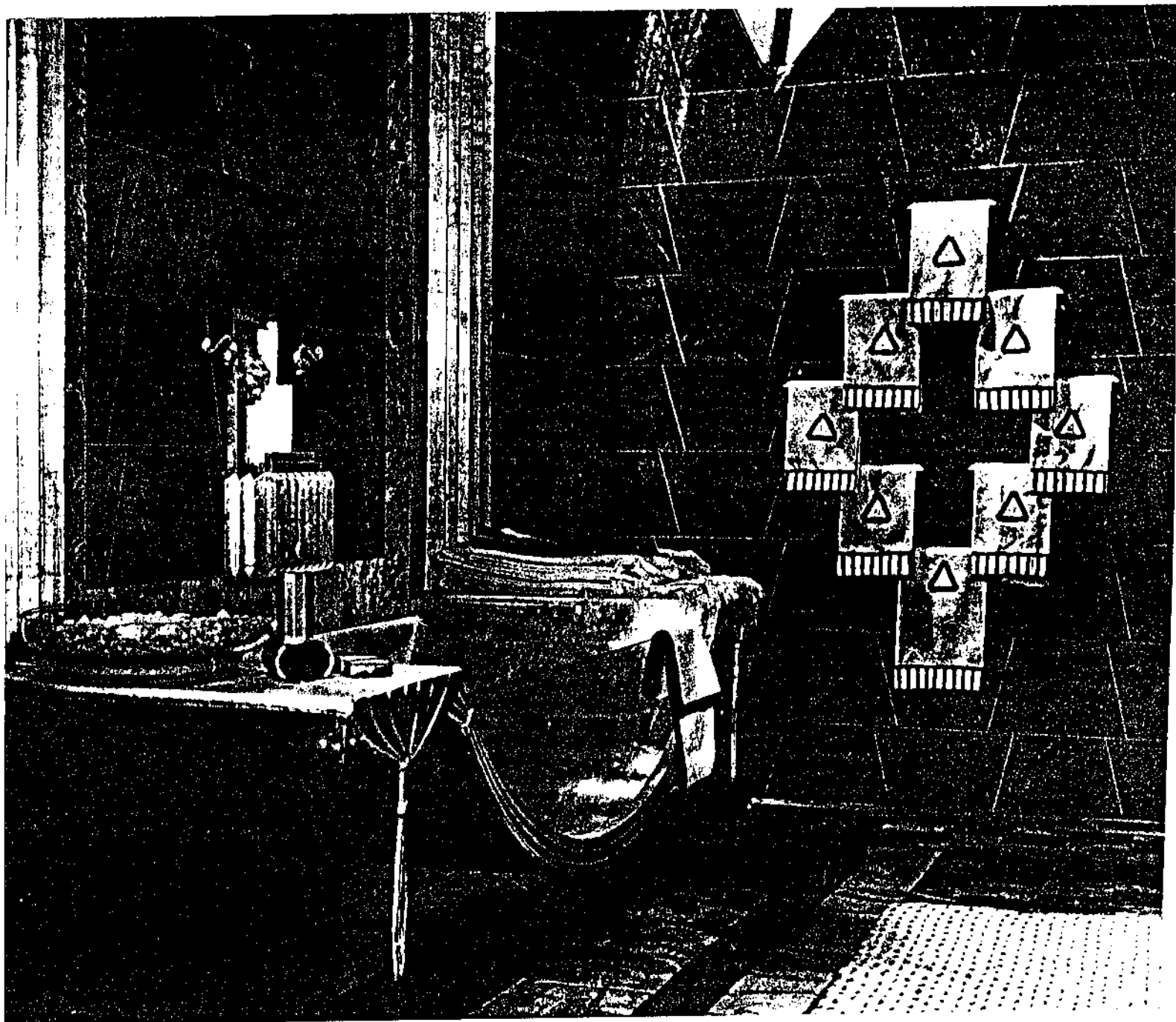


"Female",  
diretor de arte: Jack Okey,  
Warner Bros, 1933.  
A casa reproduz o estilo de Frank Lloyd Wright  
durante os anos 30.





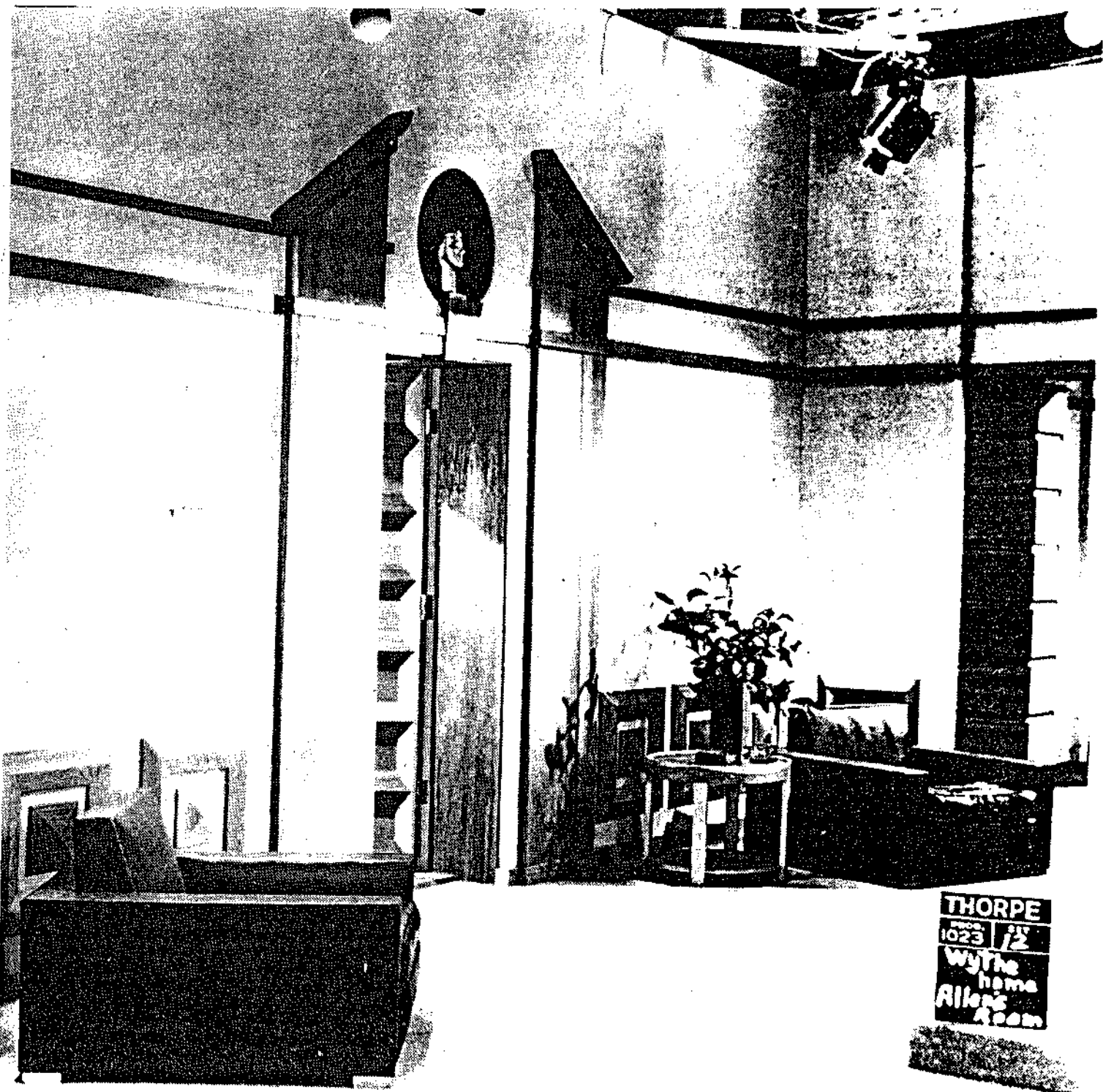
"Our Modern Maidens",  
diretor de arte: Cedric Gibbons e Merrill Pye,  
MGM, 1929.



"Dynamite",  
diretor de arte: Cedric Gibbons,  
MGM, 1929.  
Direção de Cecil B. De Mille.



"Camille",  
diretora de arte: Natacha Rambova,  
1921, com Rodolfo Valentino.

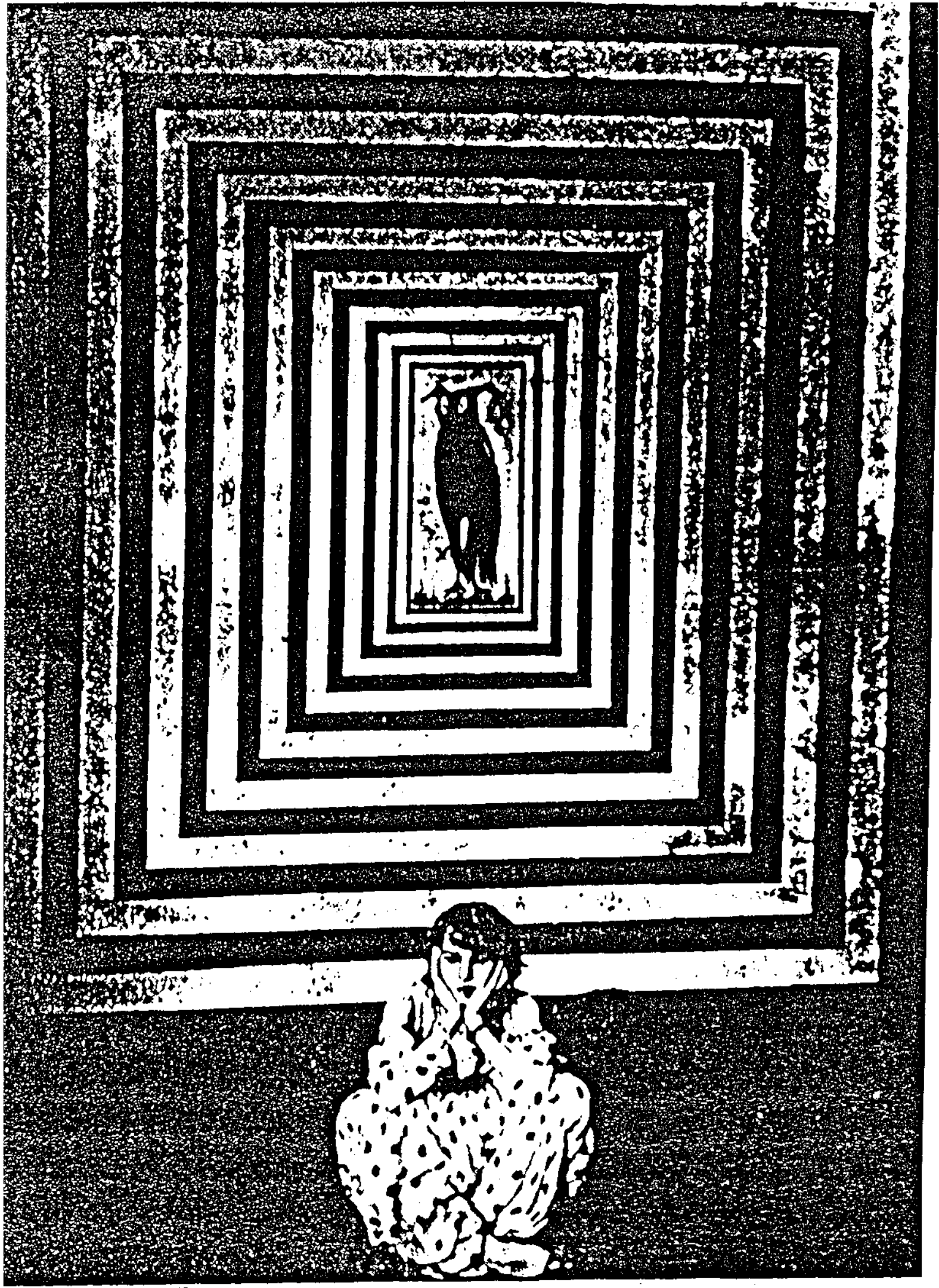


"Manproof",  
diretor de arte: Cedric Gibbons,  
MGM, 1938.

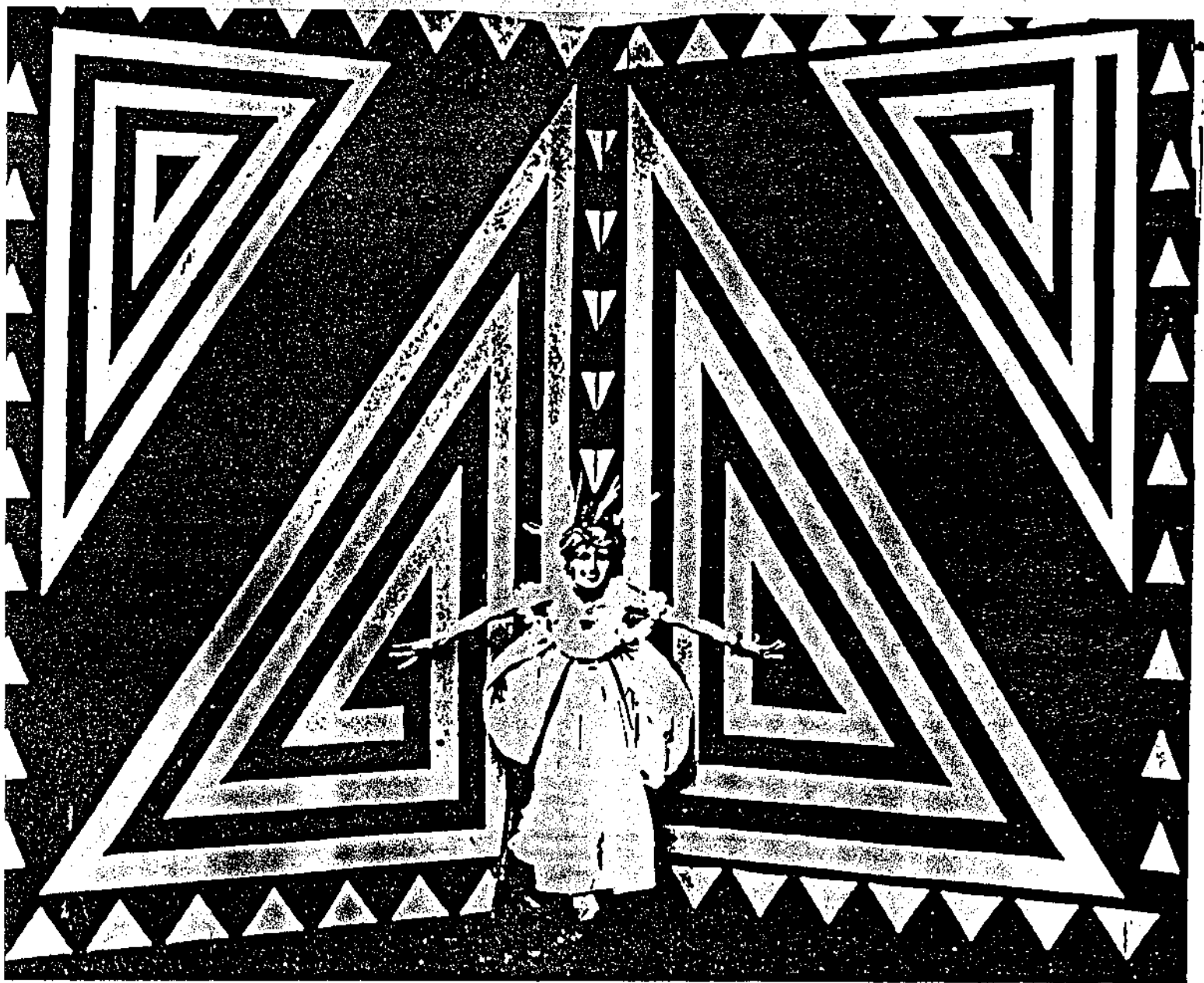




"Fotodinamismo Futurista"  
di Giulio Bragaglia

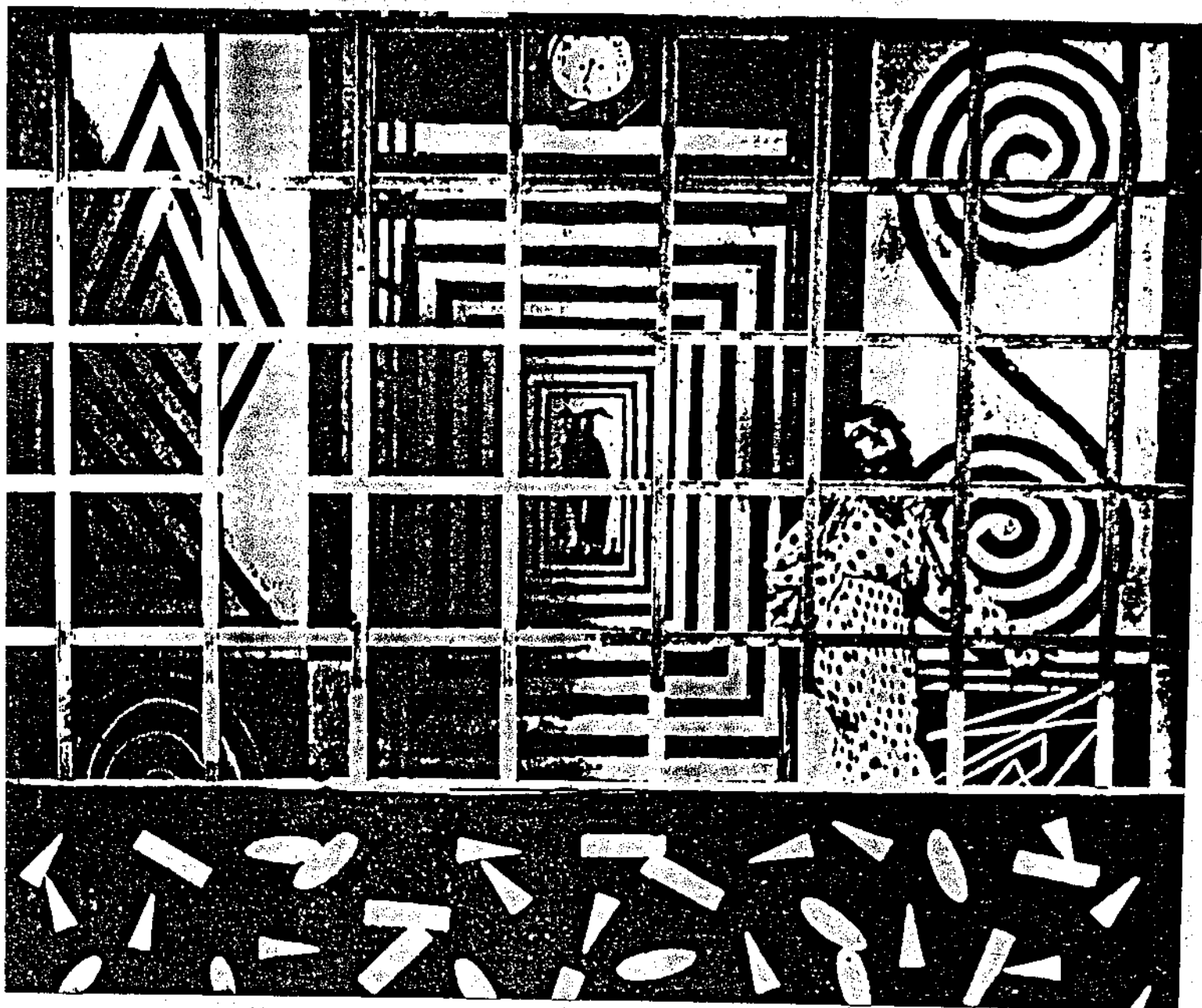


"Trans"  
Art by Alfredo Bragaglia, 1916.

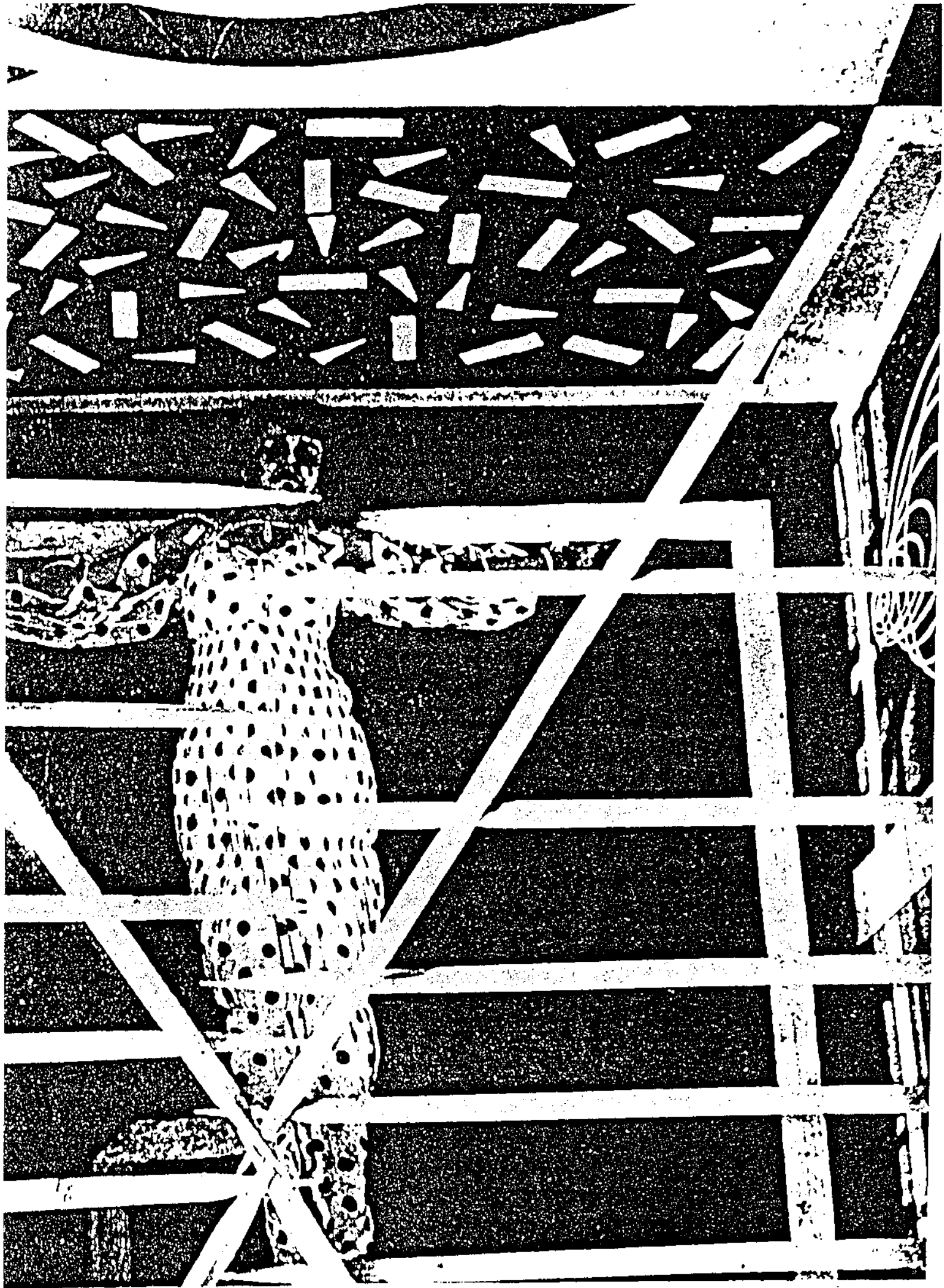


"Thais"  
Anton Giulio Bragaglia, 1916.

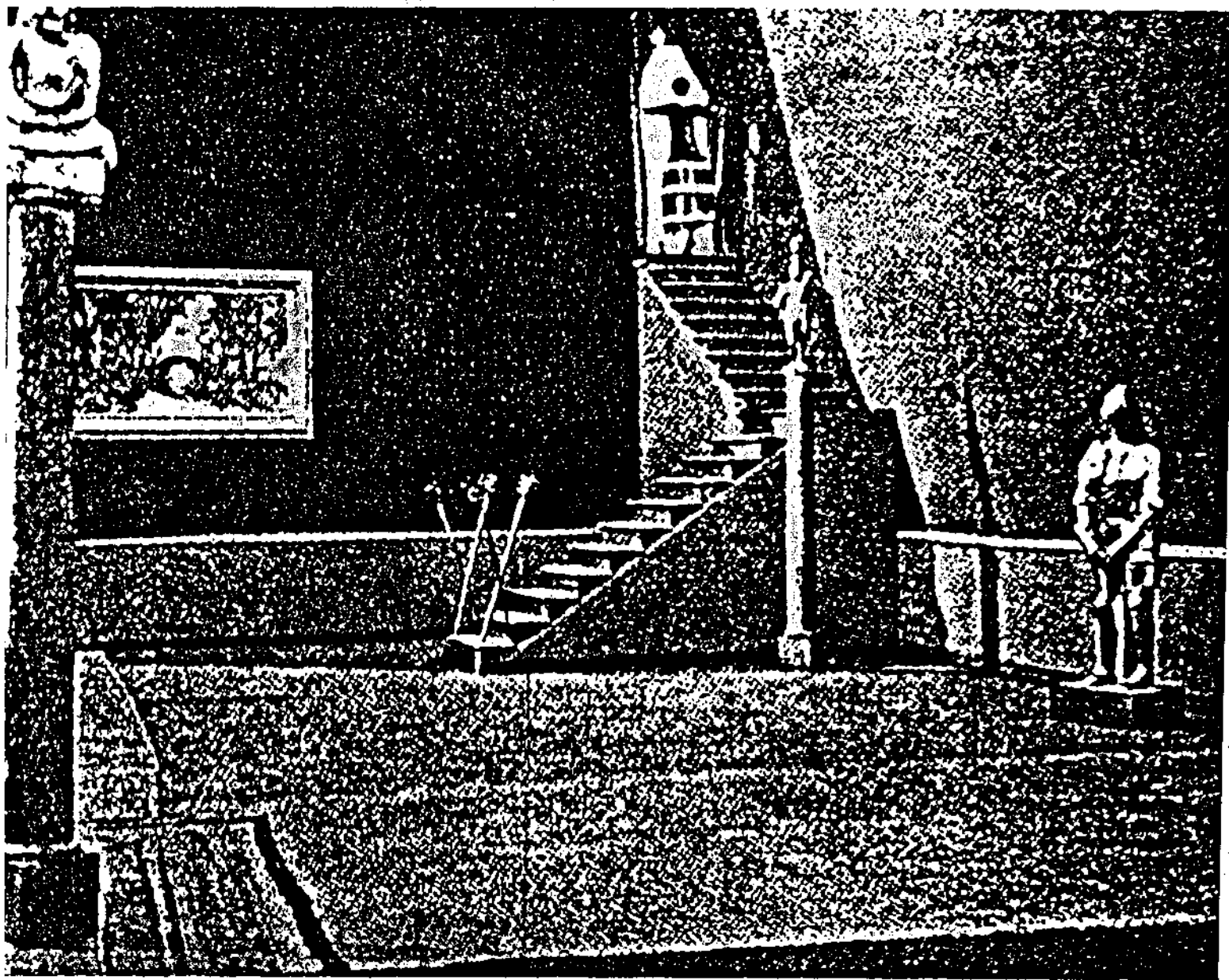




"Thais"  
Anton Giulio Braque, 1916.

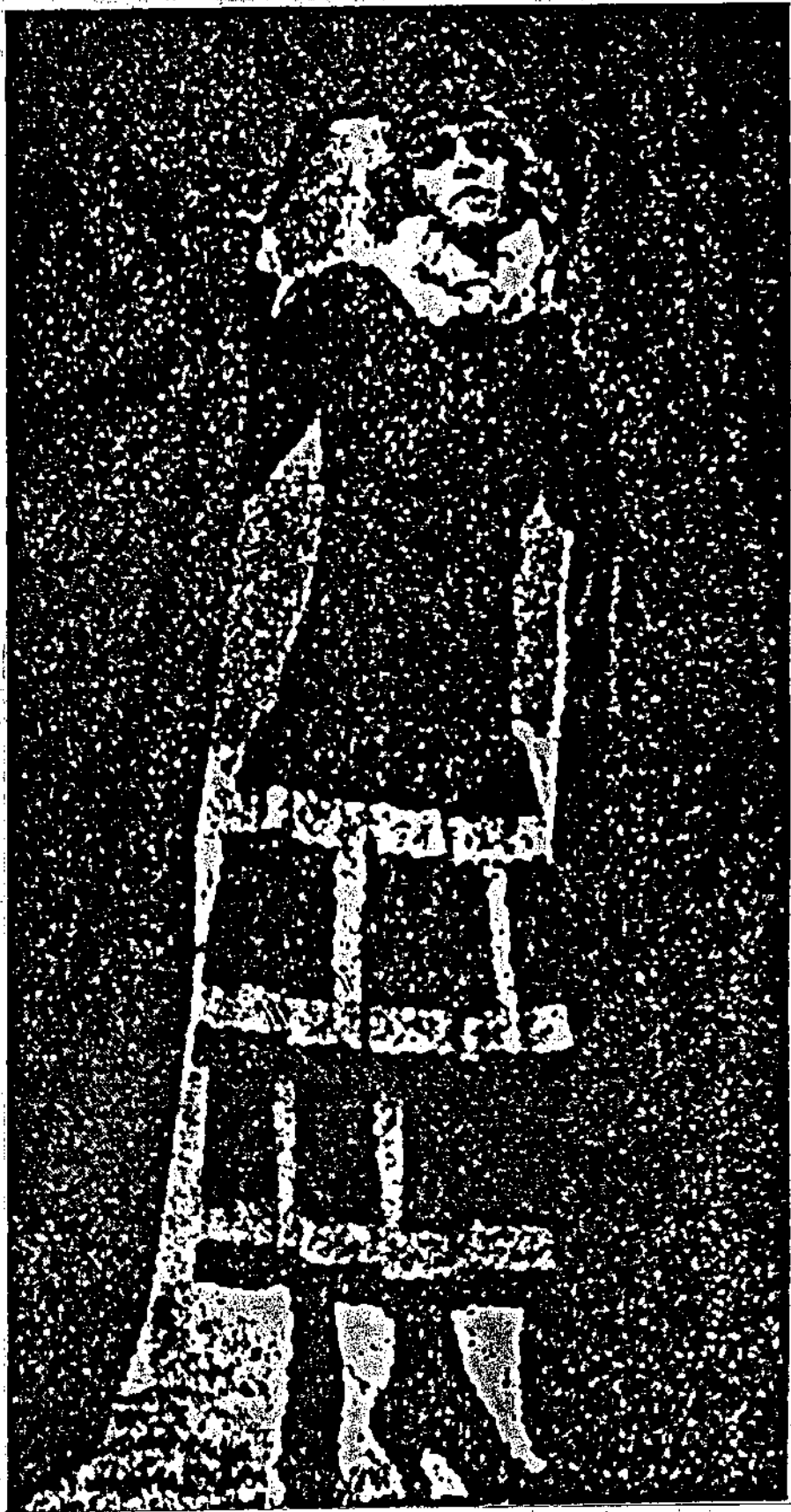


"Iraie"  
Anton Giulio Bragaglia, 1916.

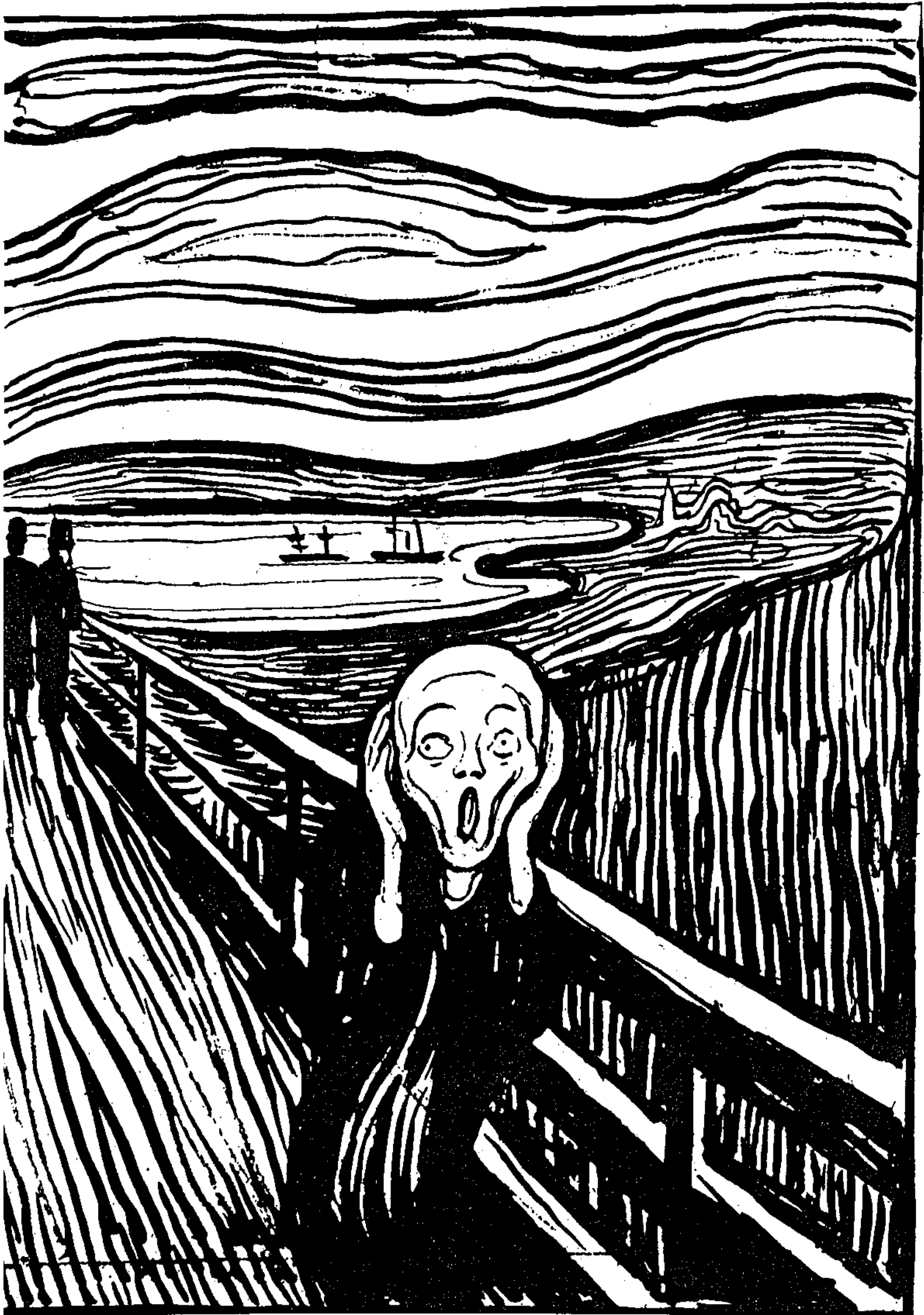


"Il Pèrfido Incanto"  
Anton Giulio Braqaqlia, 1916.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL



"Il Perfido Incanto",  
Anton Giulio Braqaqlia, 1916.



"O Grito"  
Edvard Munch, 1894.



Walter Reimann : Esquisse pour Caligari.

Esboço para "O Gabinete do Dr. Caligari".  
Walter Reimann, 1919.

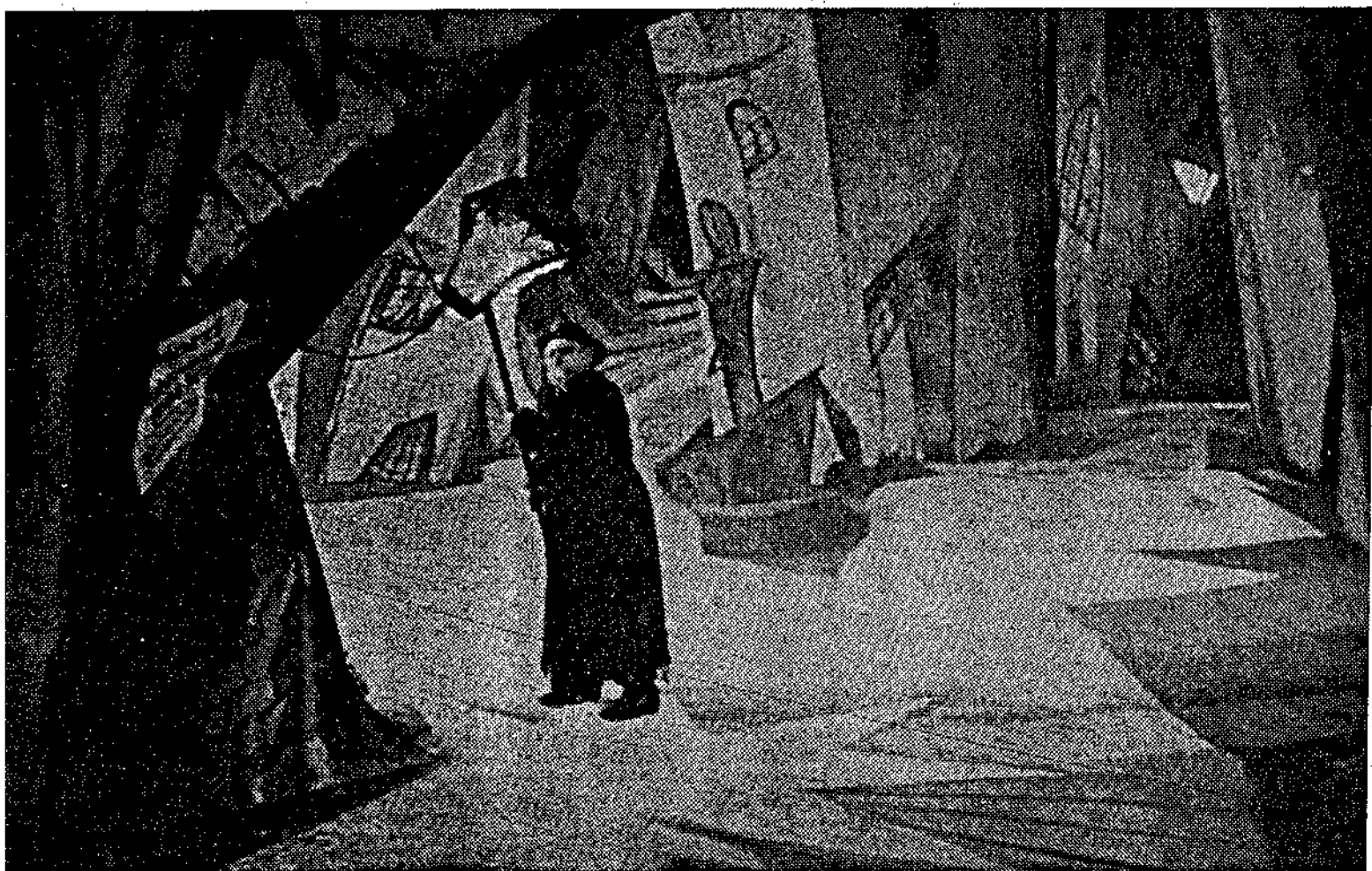


# Rudolf Kurtz

# Expressionismus

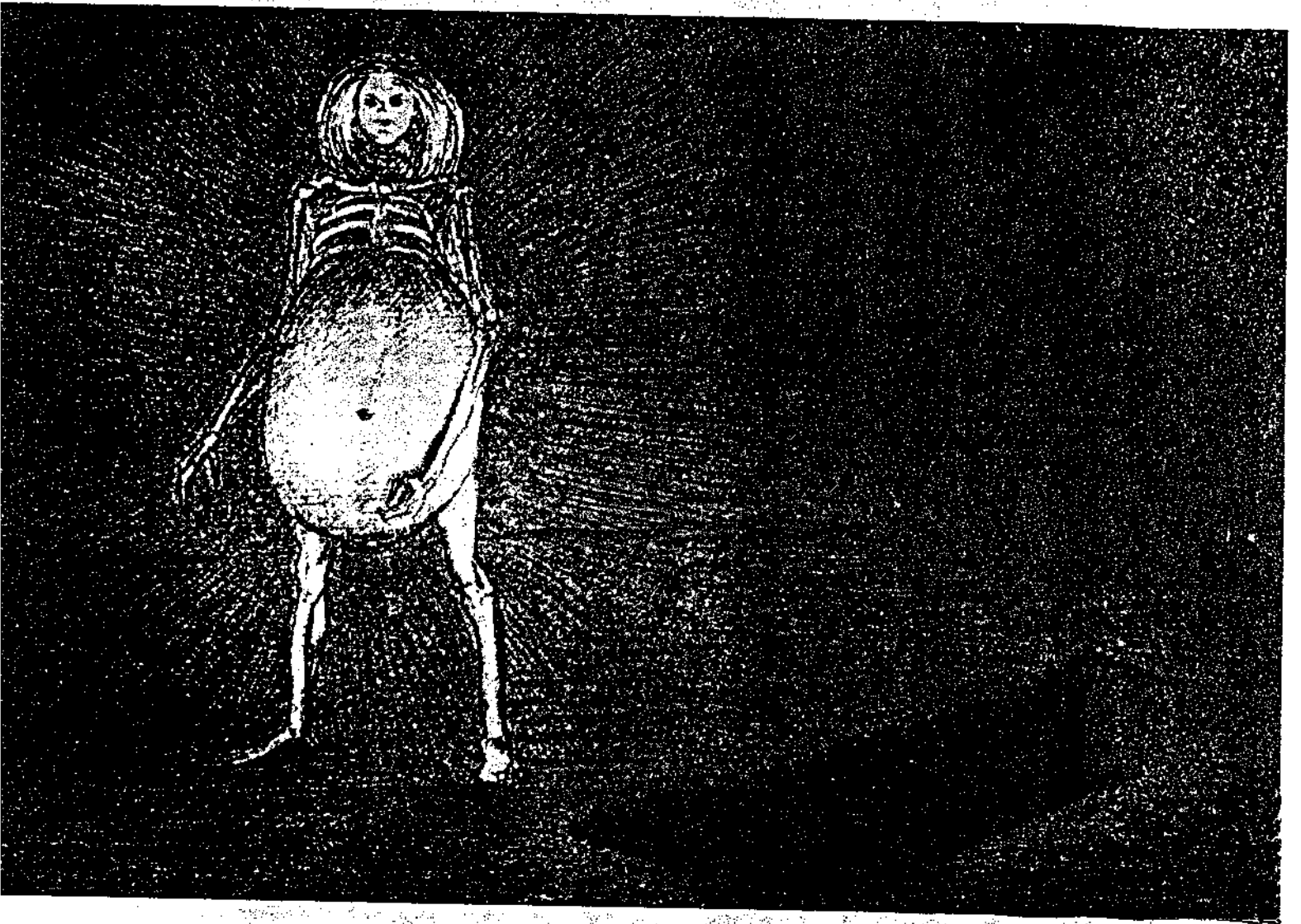
# und Film

"O Gabinete do Dr. Caligari",  
Director: Robert Wiene, 1919.

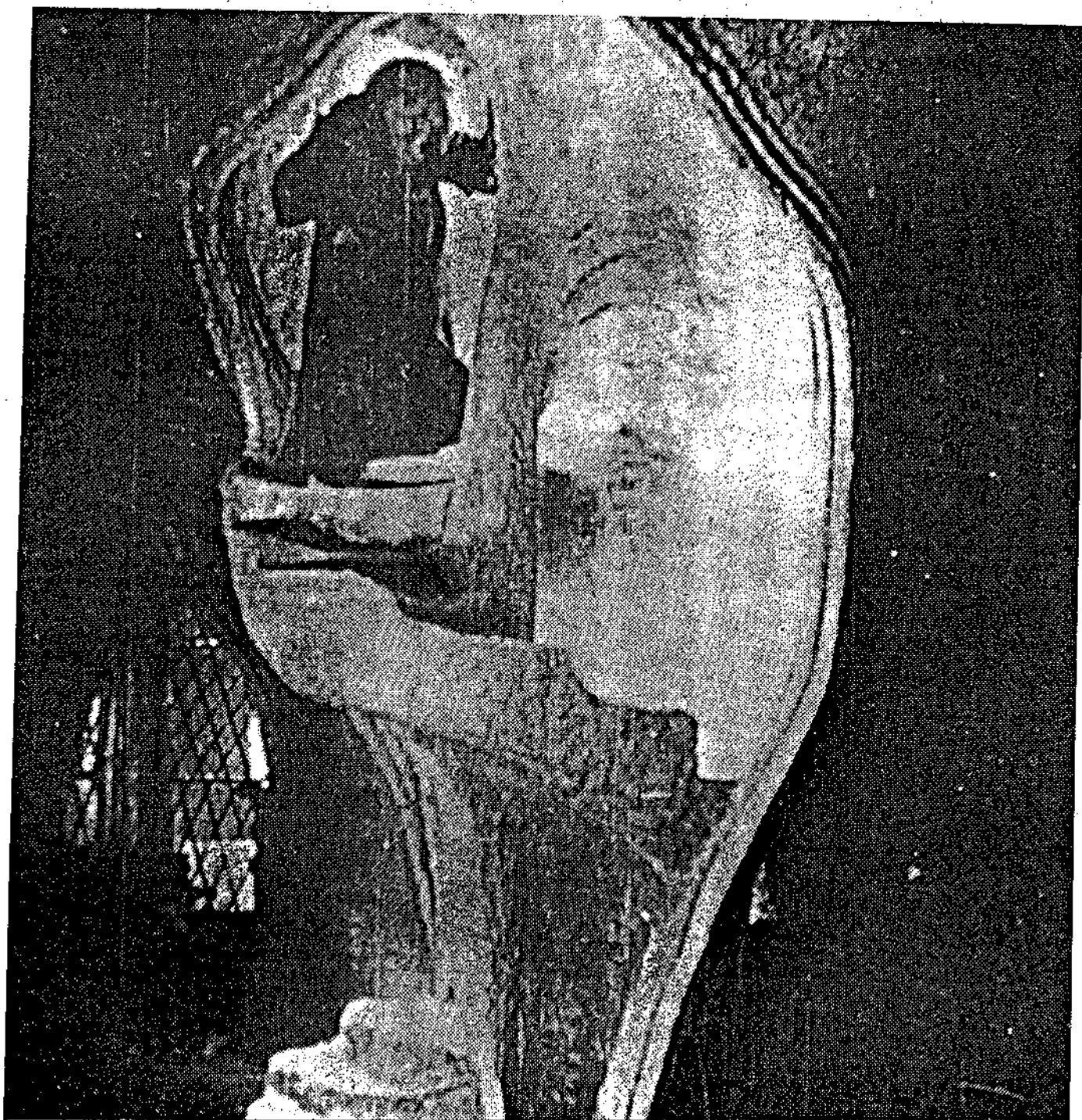


"O Gabinete do Dr. Caligari",  
Diretor: Robert Wiene, 1919.

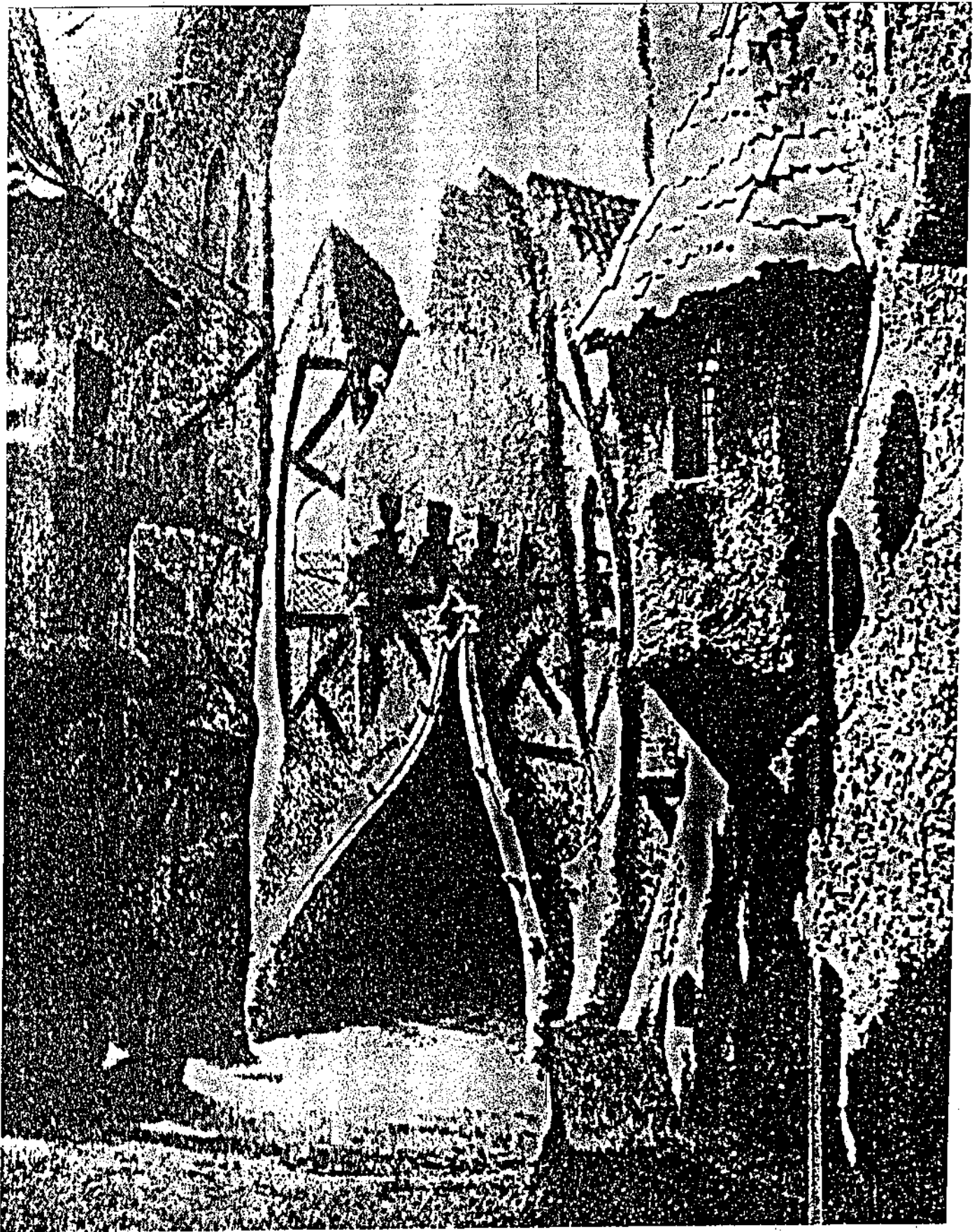




"O Ovo"  
Alfred Kubin.



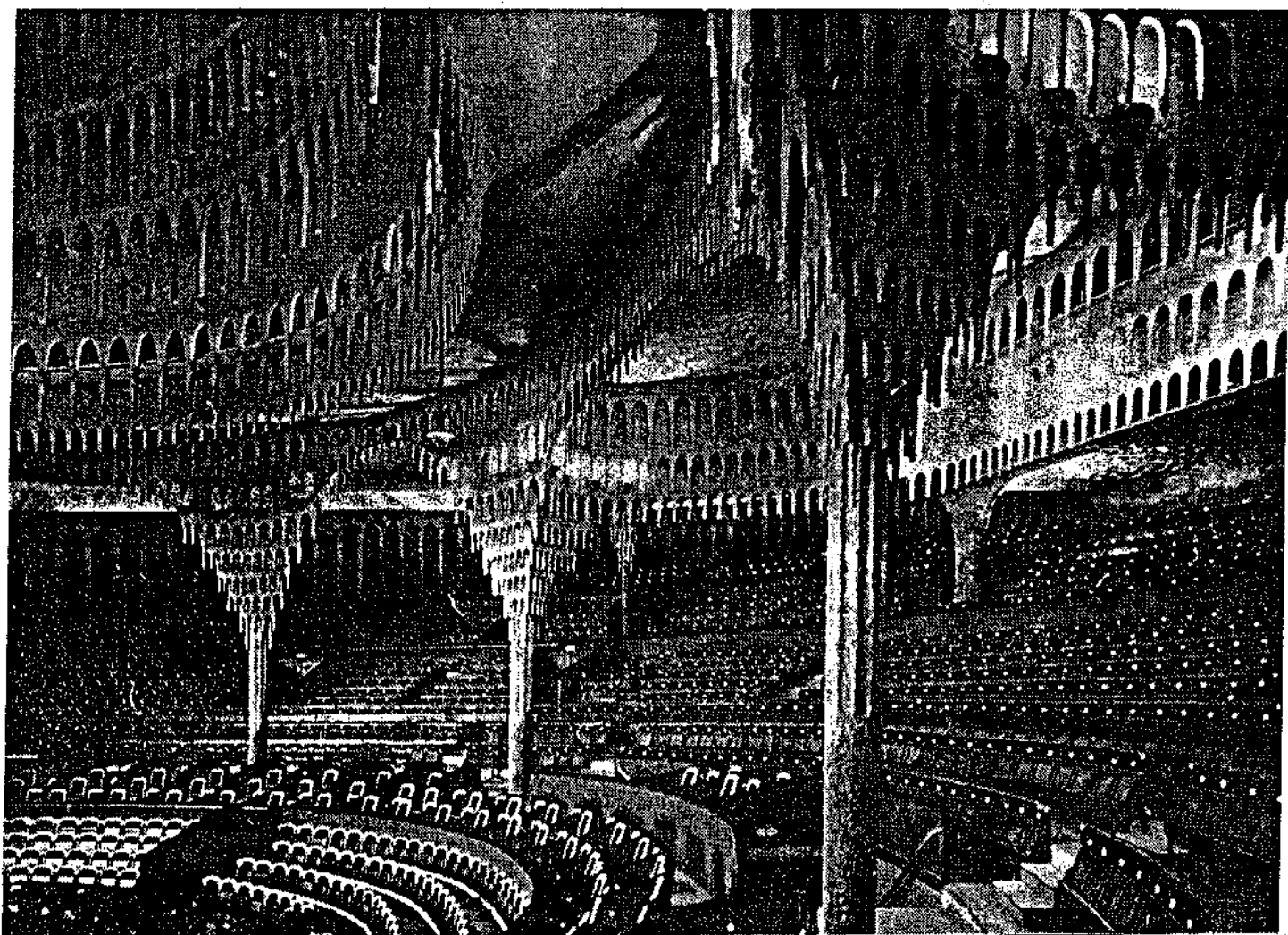
"O Golem"  
Cenografia: Hans e Marlene Poelzig, 1920.



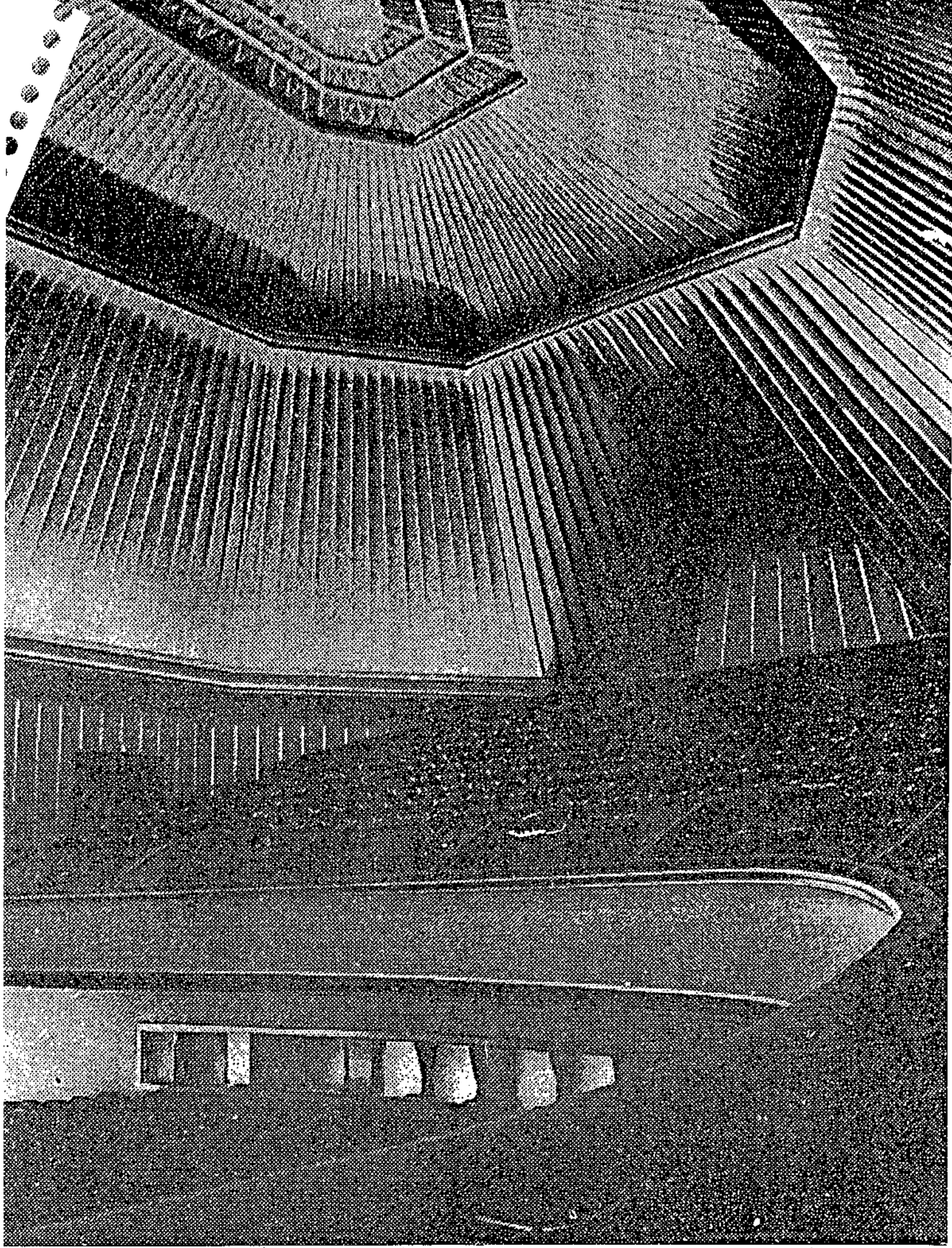
"O Golem"  
Cenografia: Hans e Marlene Poelzig, 1920.



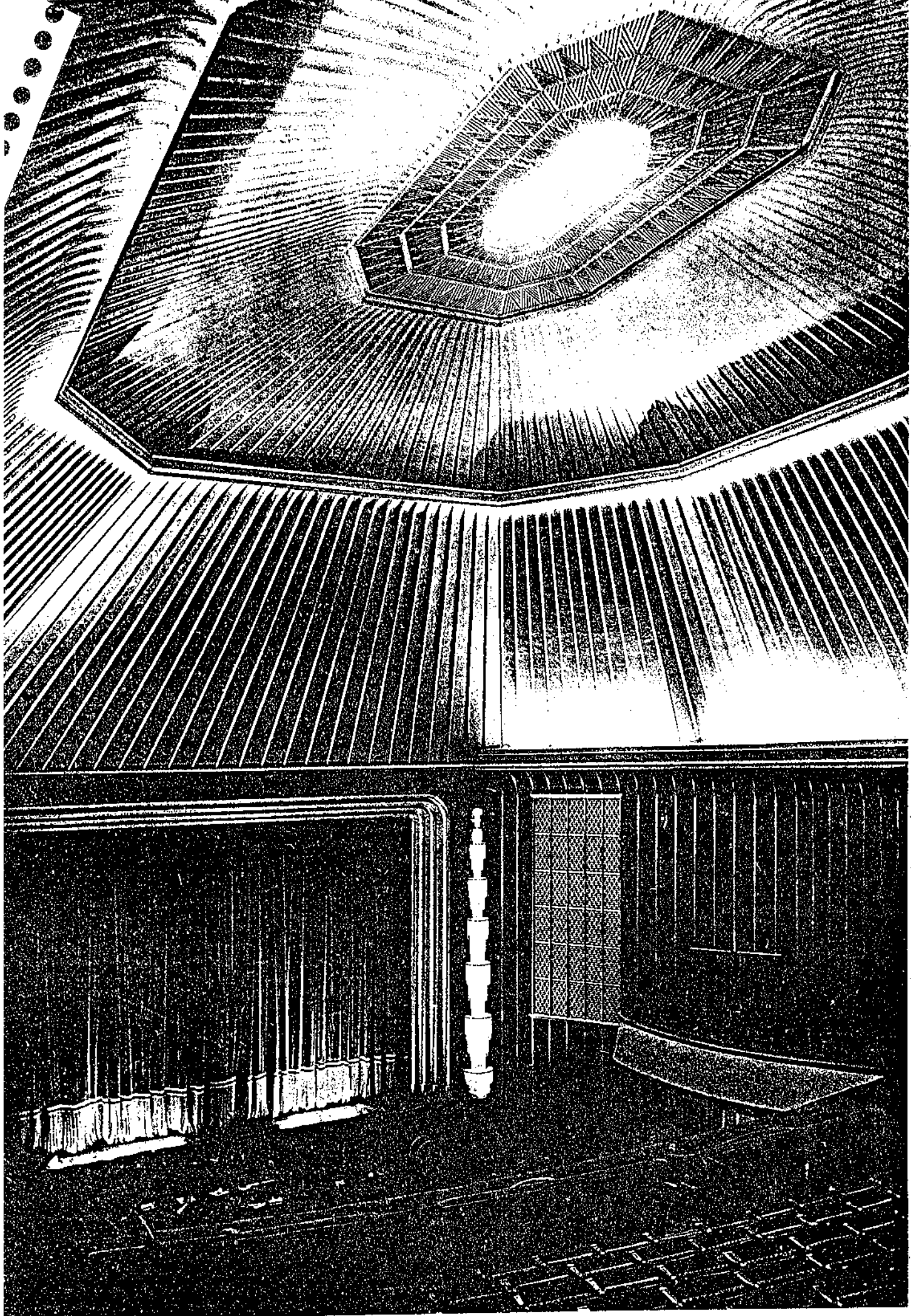
"O Golem"  
Cenografia: Hans e Marlene Poelzig, 1920.



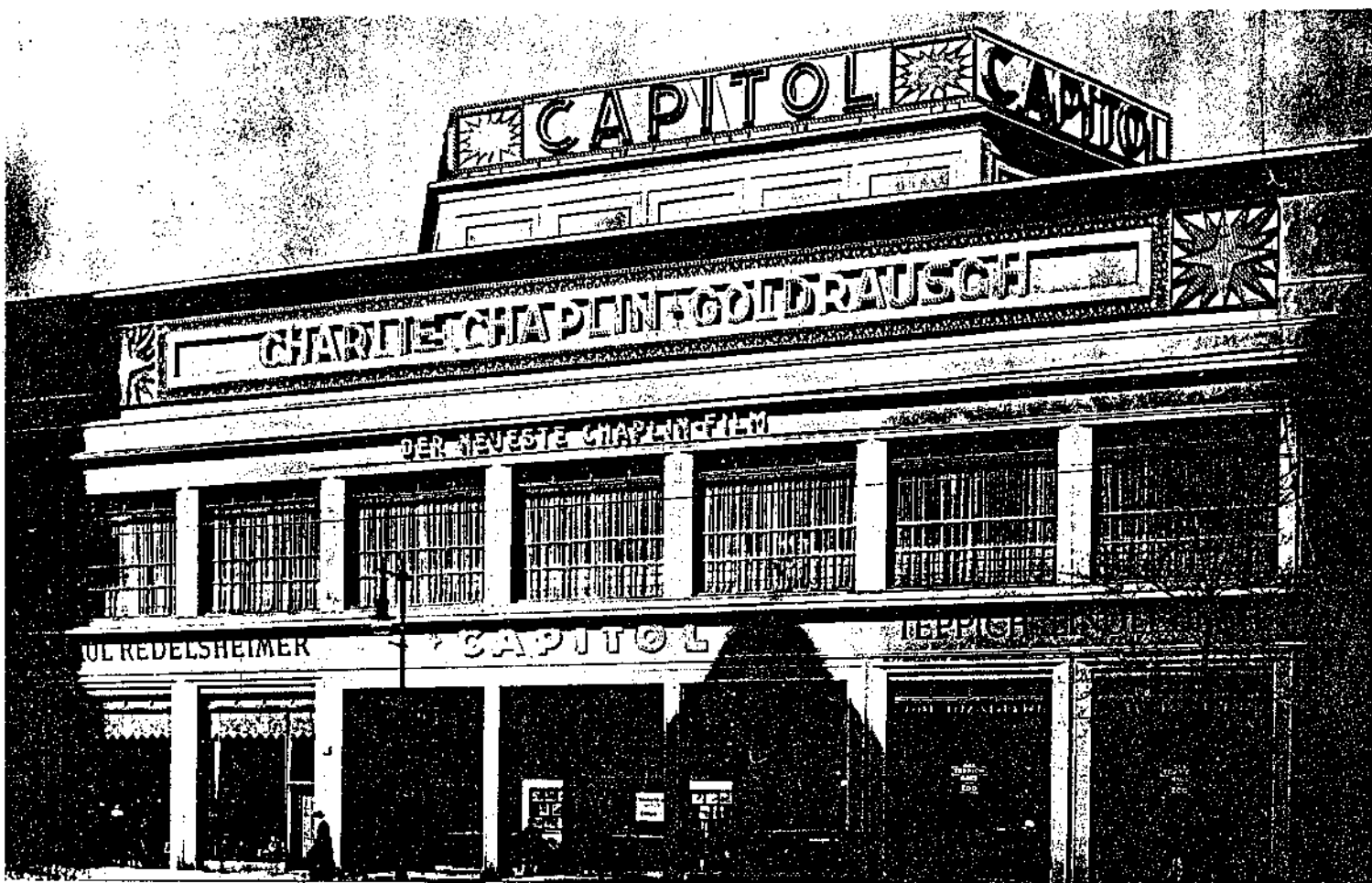
Interior do Grosses Schauspielhaus,  
projetado por Hans Poelzig em 1921.



Interior do Cine Capitol, Berlin,  
projetado por Hans Poelzig em 1926.

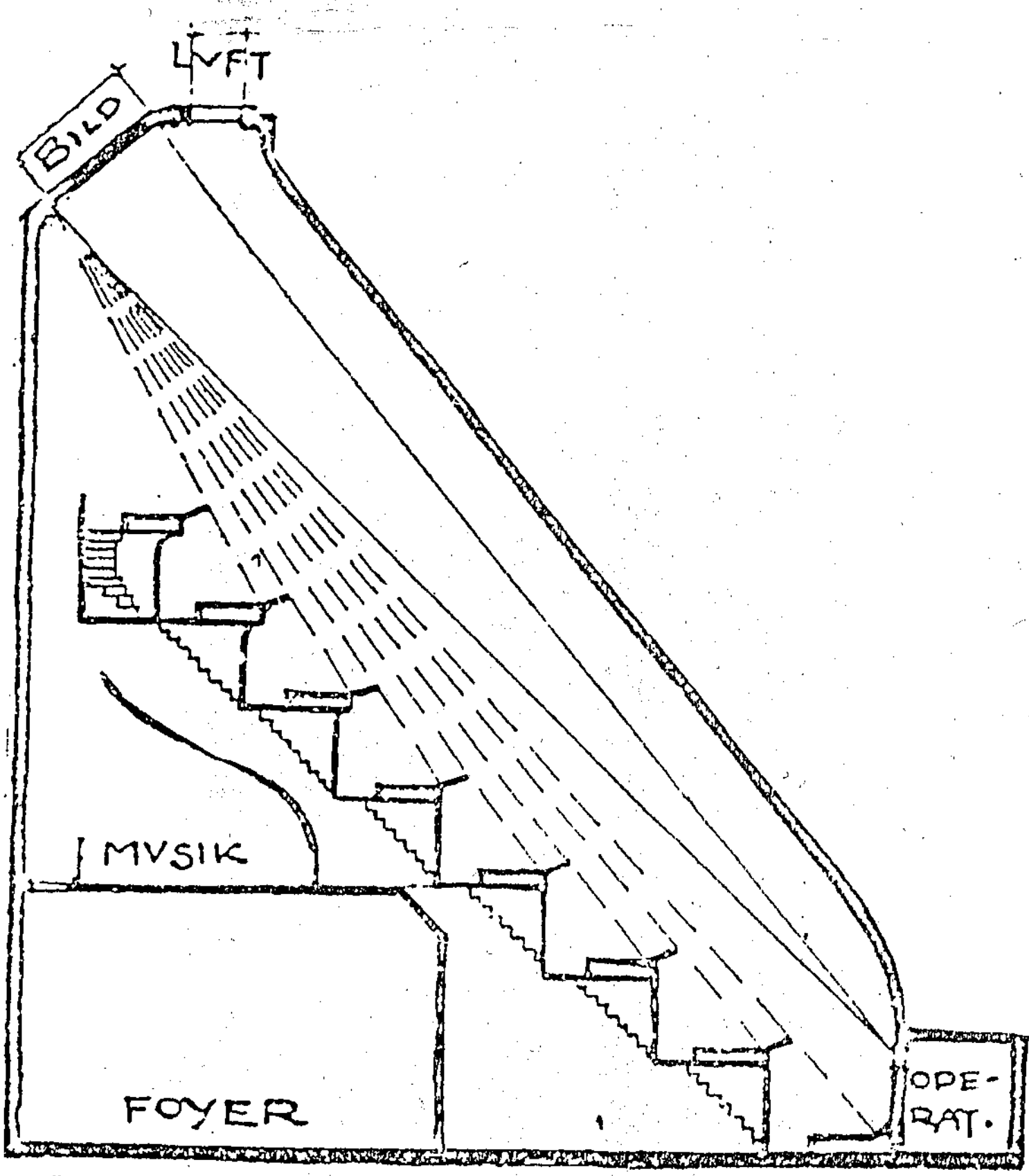


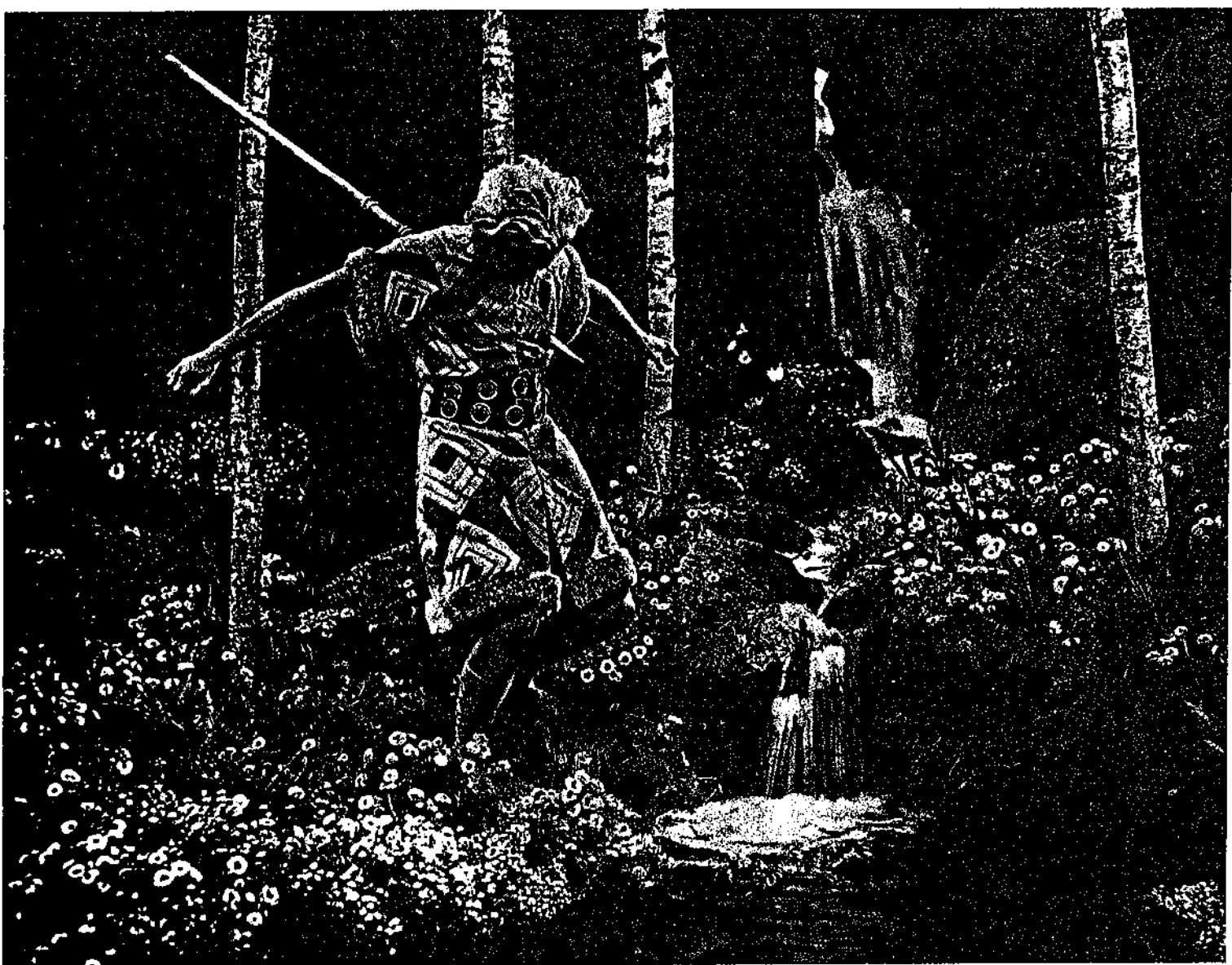
Interior do Cine Capitol, Berlim,  
projetado por Hans Poelzig em 1926.



Fachada do Cine Capitol, Berlin,  
projetado por Hans Poelzig em 1926.

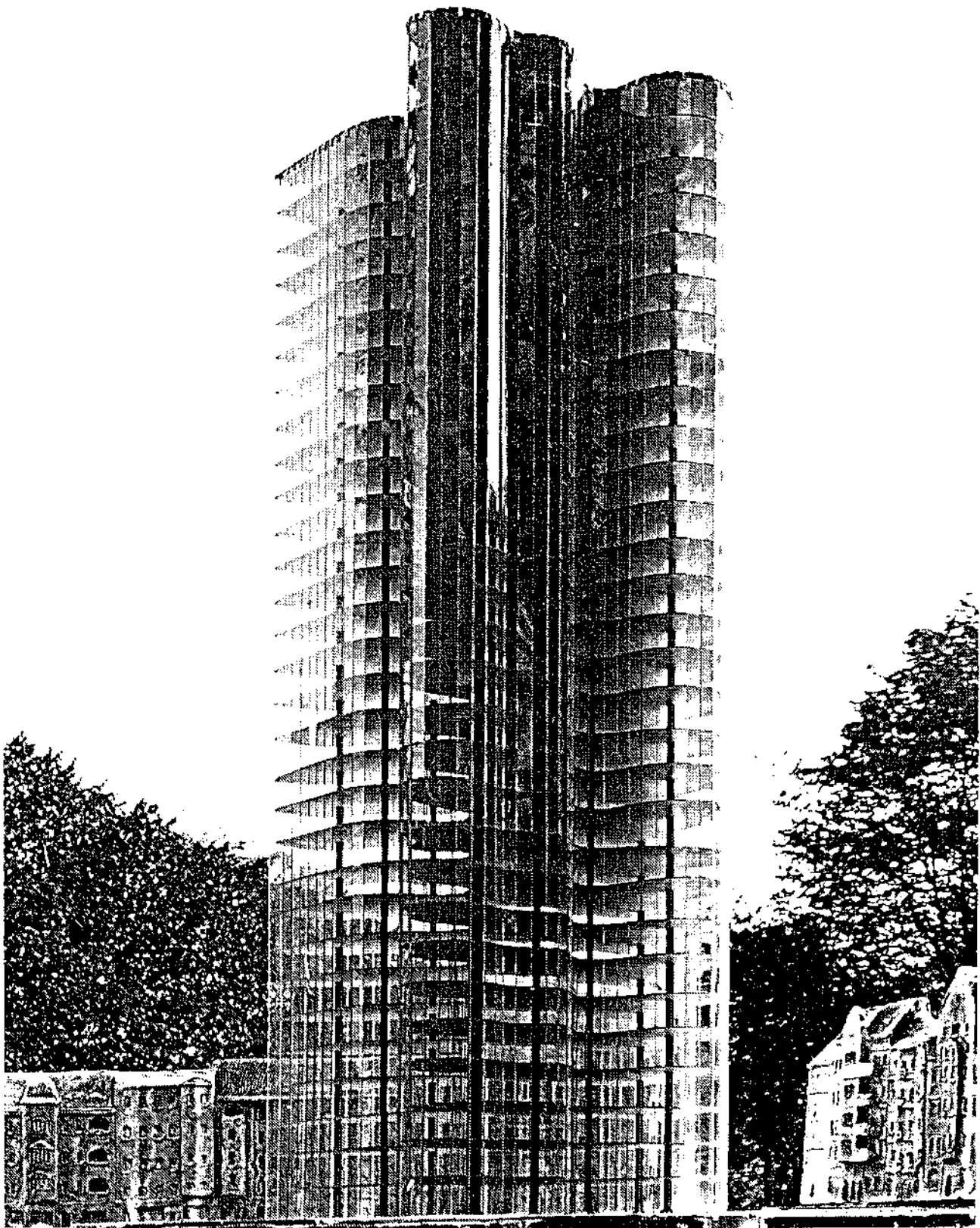




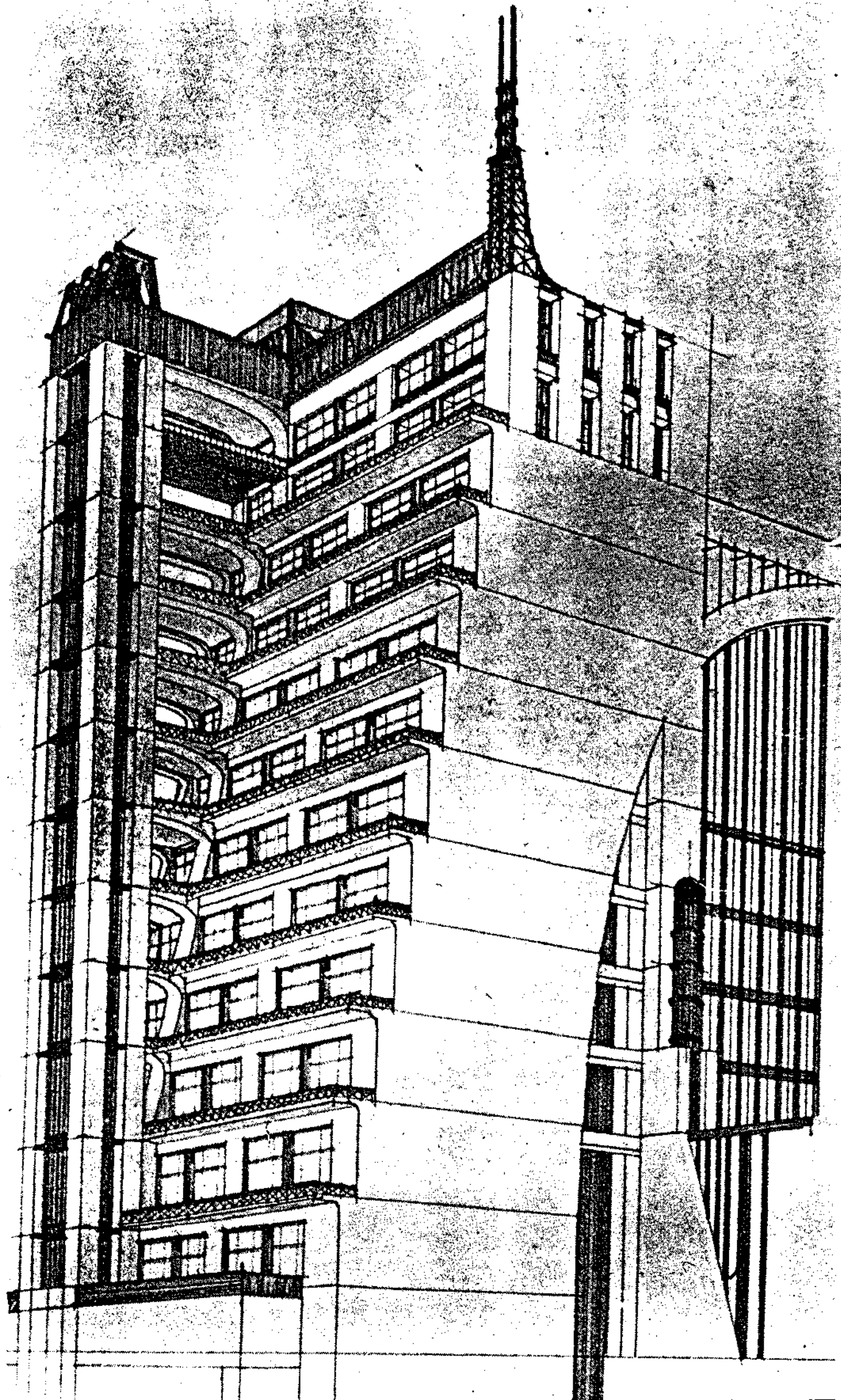




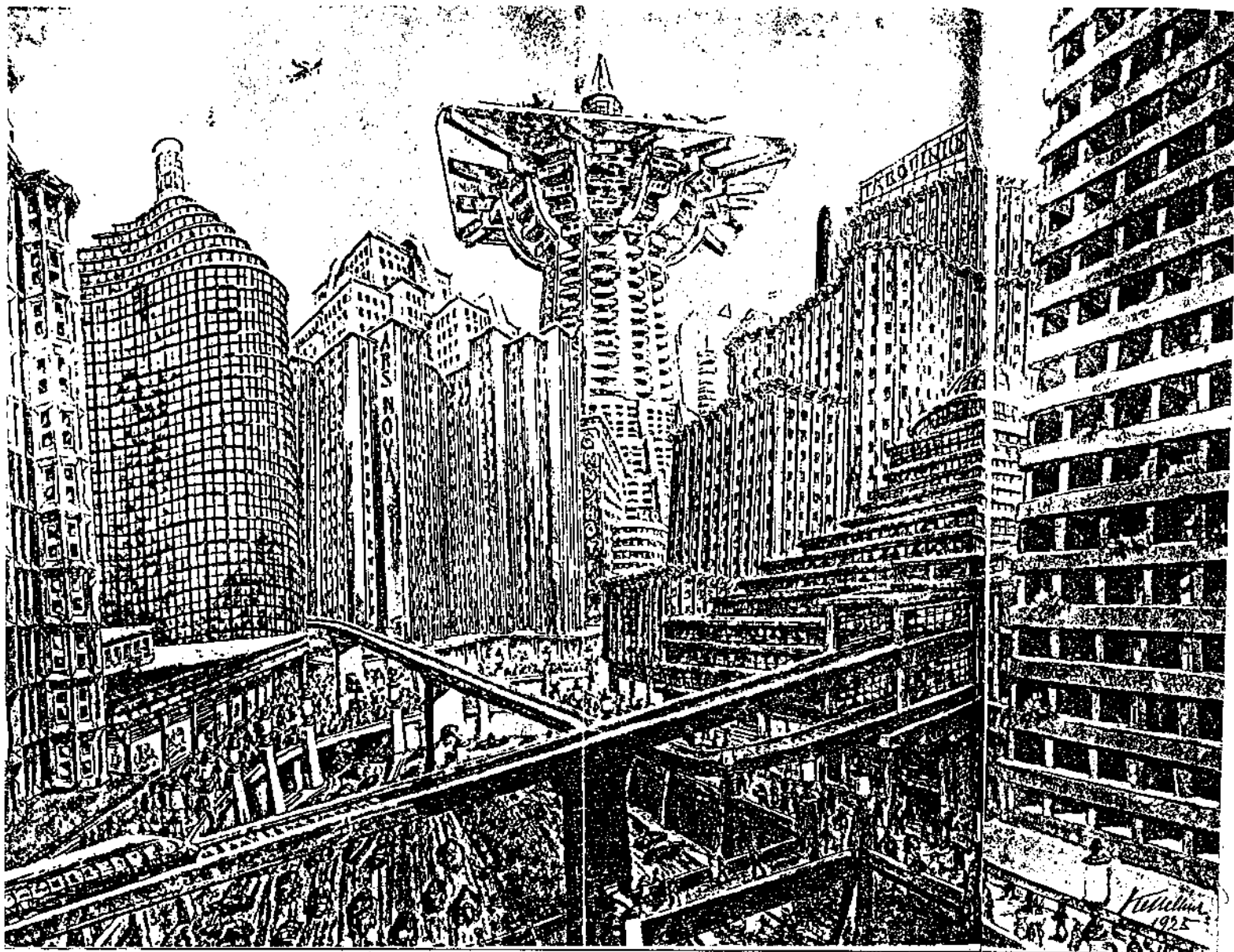
"Os Nieblungos I : A Morte de Siegfried"  
Direção de Fritz Lang, 1923.



Facade de verre courbé de verre, projeté par Hans Van der Boegh, Bremen, 1917-1921.



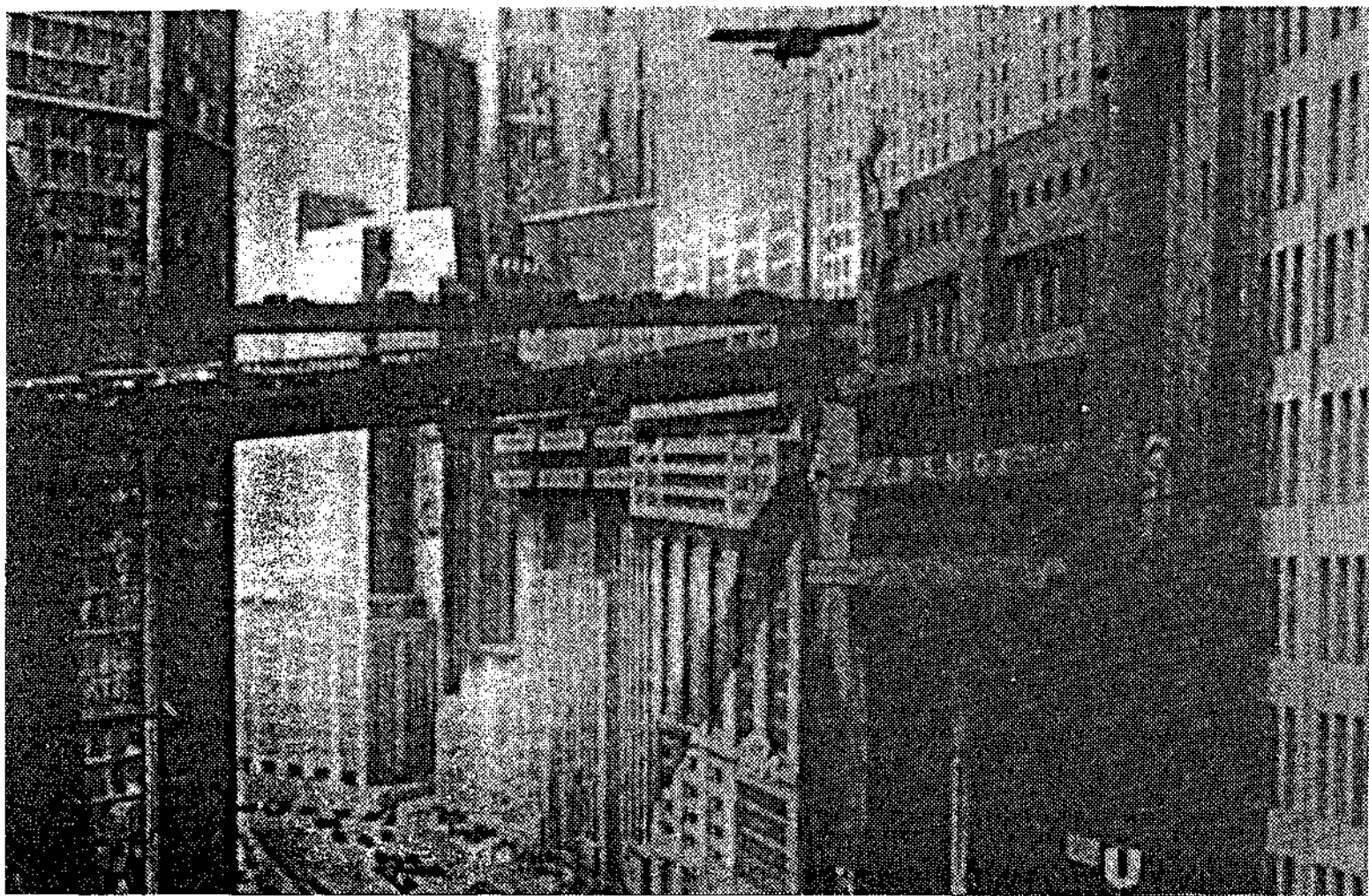
Projeto de prédio ajardinado com elevador externo  
por Antonio Sant'Elia, Italia, 1914.



Esboço para "Metrópolis",  
Direção de Fritz Lang, 1927.

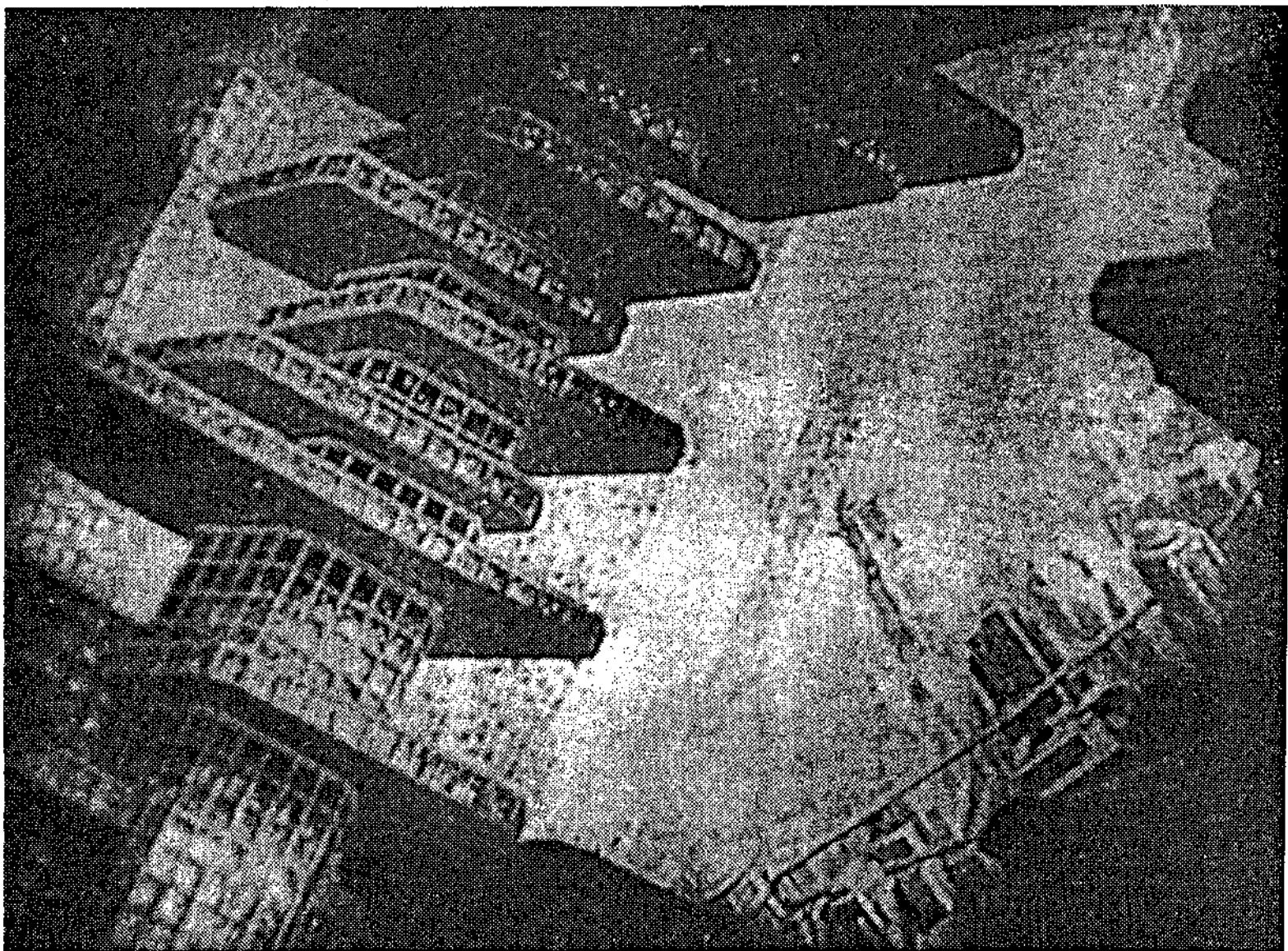


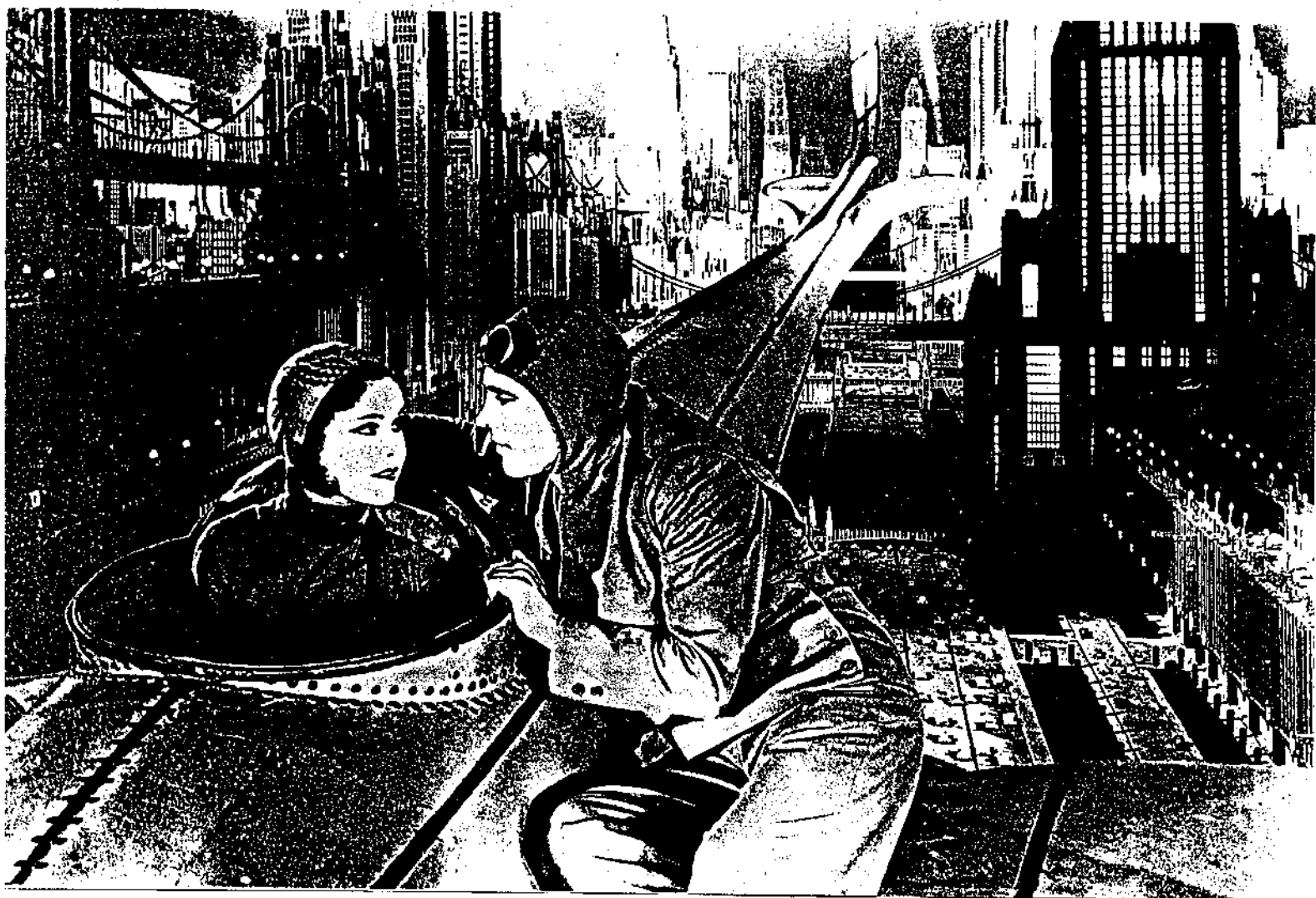
"Metropolis"  
Direção de Fritz Lang, 1927.

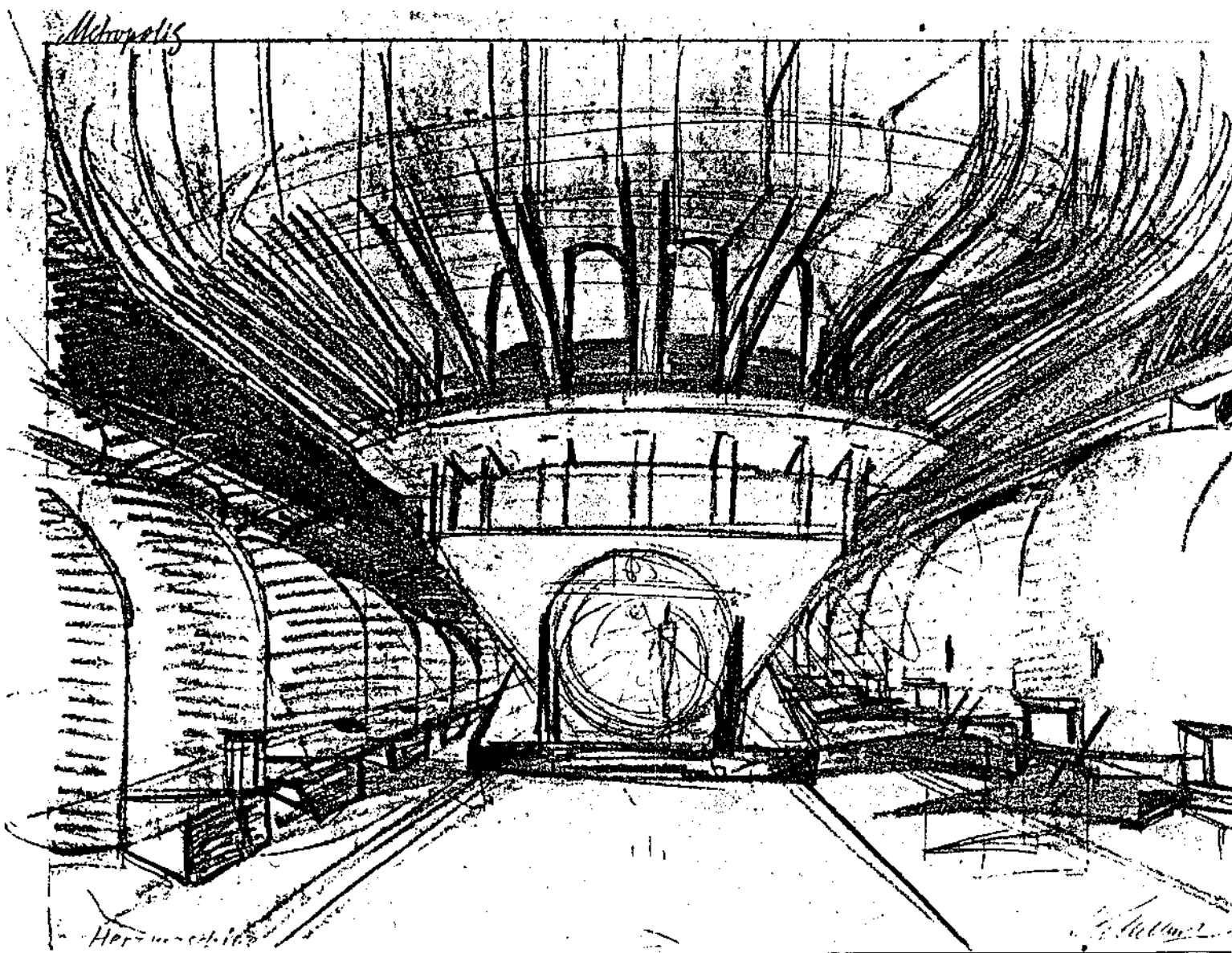


"Metropolis"  
Direção de Fritz Lang, 1927.

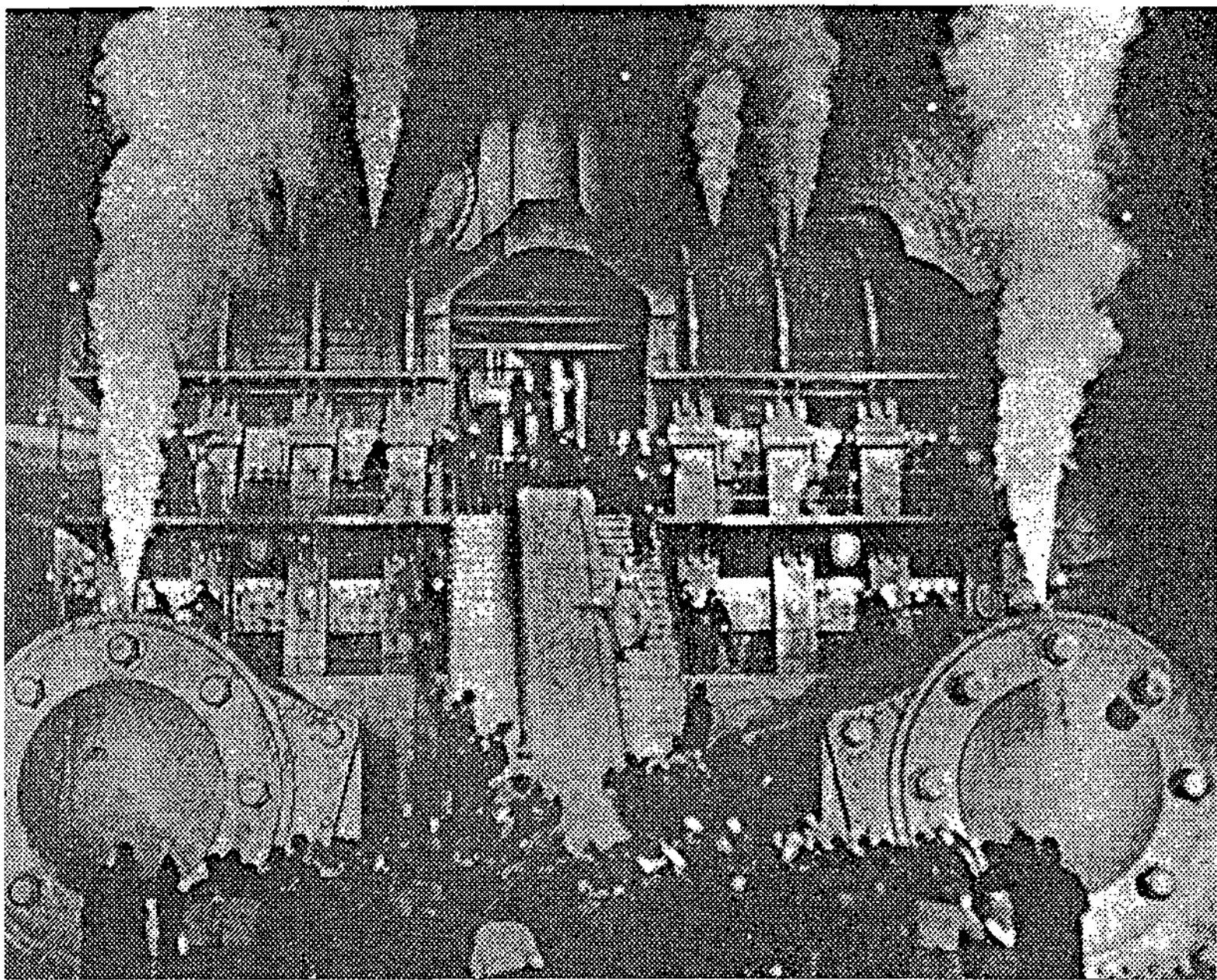




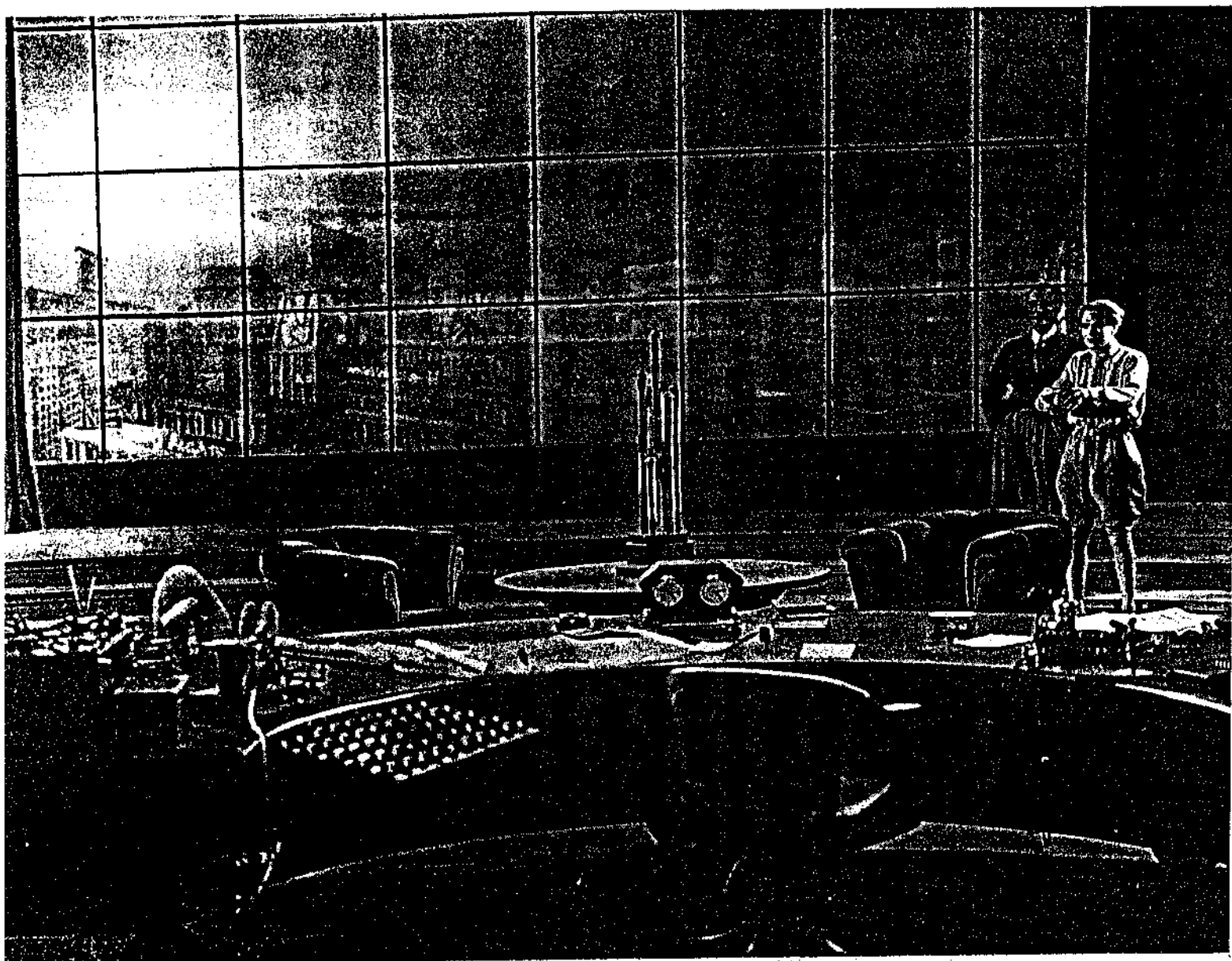




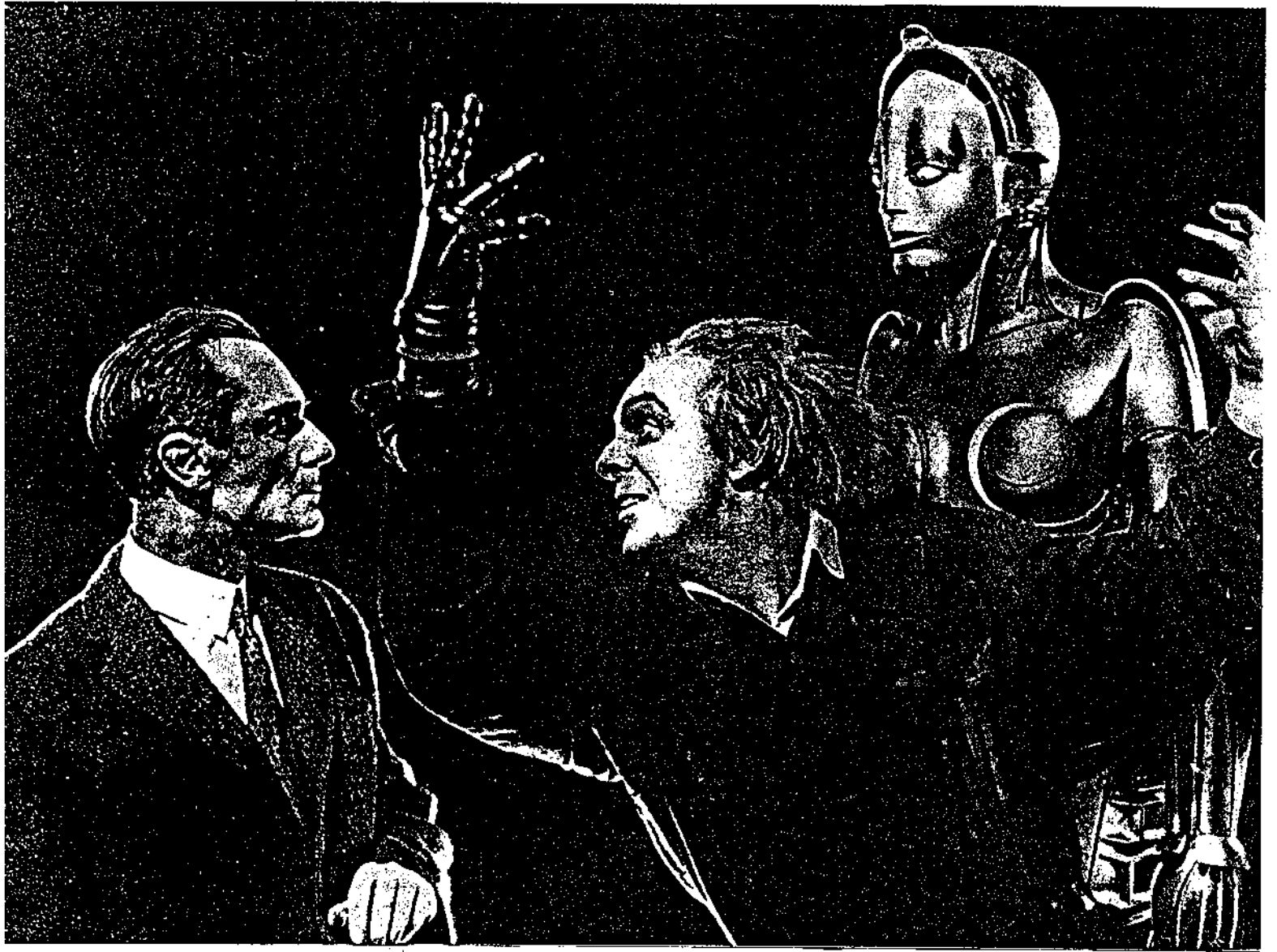
Esboço para "Metrópolis"  
Direção de Fritz Lang, 1927.



"Metrópolis"  
Direção de Fritz Lang, 1927.



"Metópolis"  
Direção de Fritz Lang, 1927.



"Metropolis"  
Direção de Fritz Lang, 1927.



Foto do livro "Le Décor Moderne au Cinéma"  
de Robert Mallet-Stevens, França, 1928 .



"Le Vertige"  
Directores de Arte: Robert Harlet-Stevens,  
Lucien Aquettand, André Lucart e  
Robert e Sonia Delaunay. França, 1926.





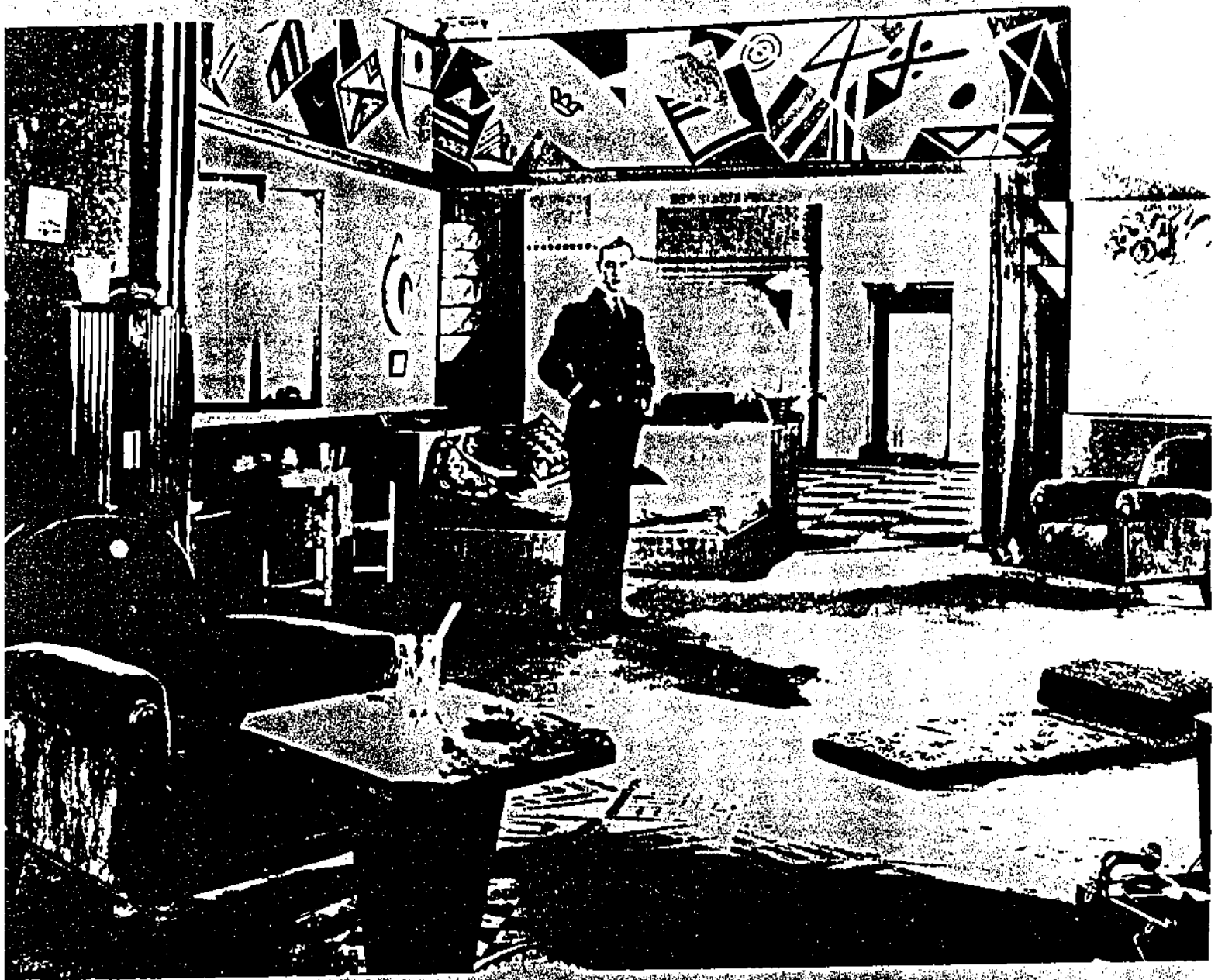
Jacqueline Bachelard en "Le Vertige".



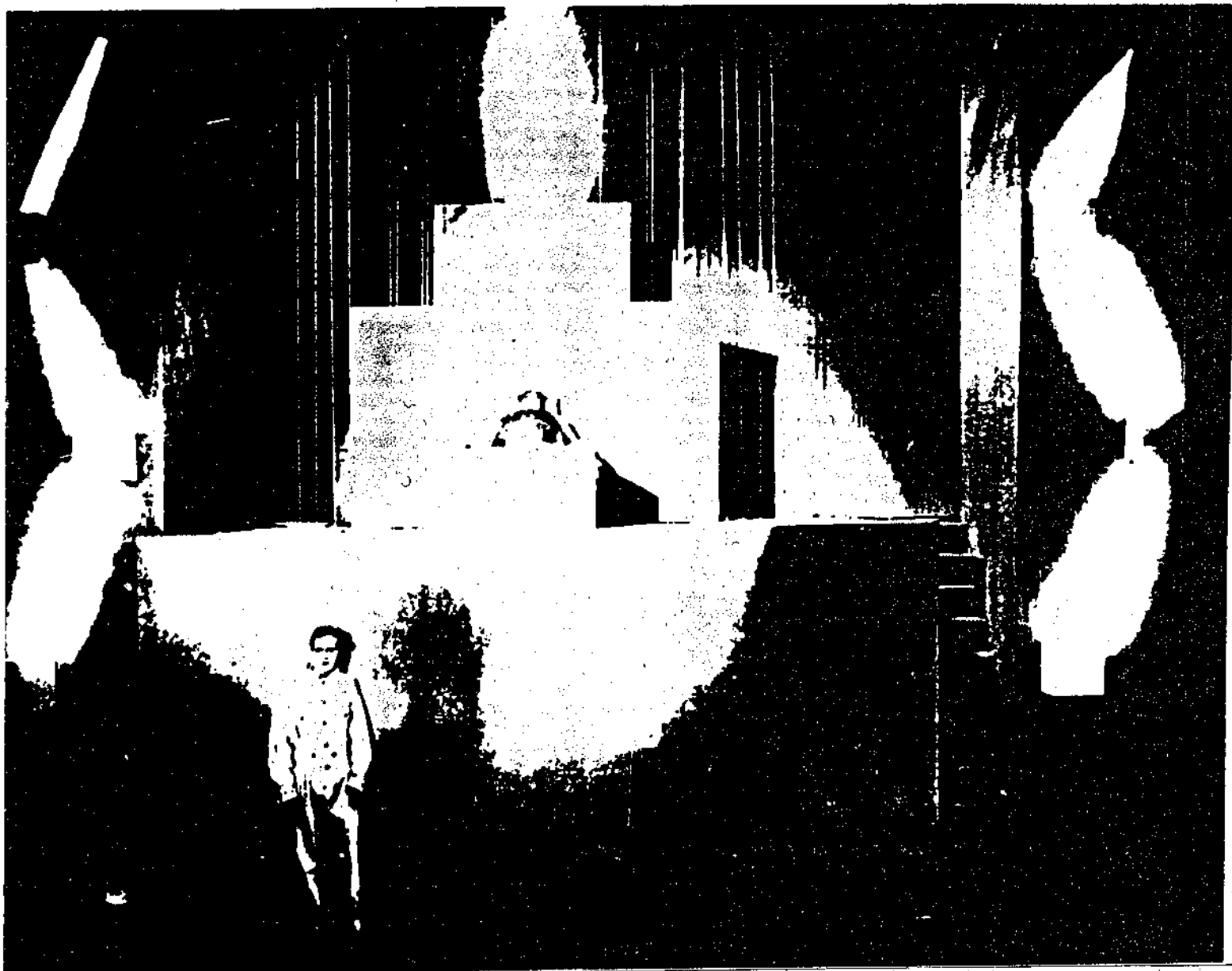






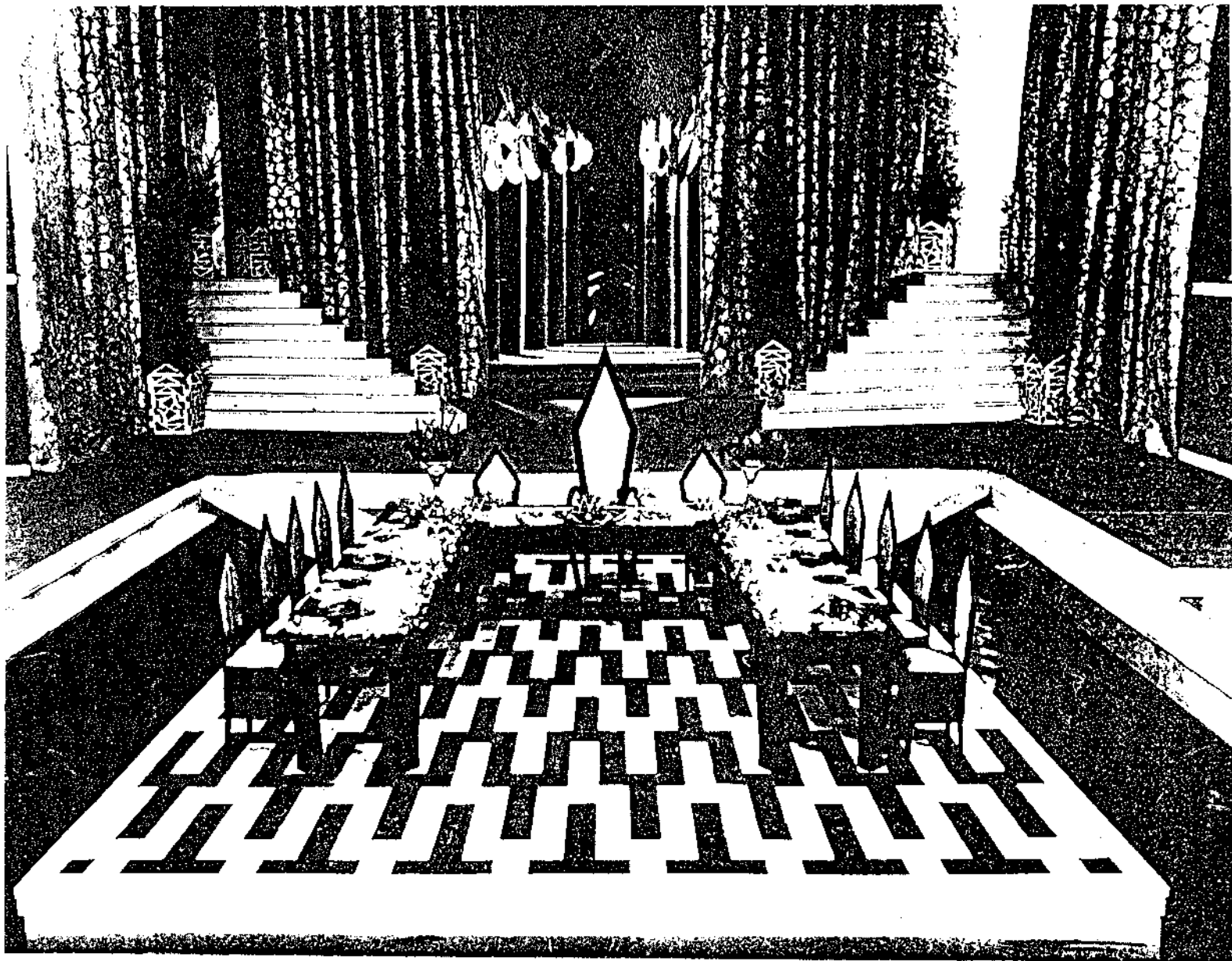




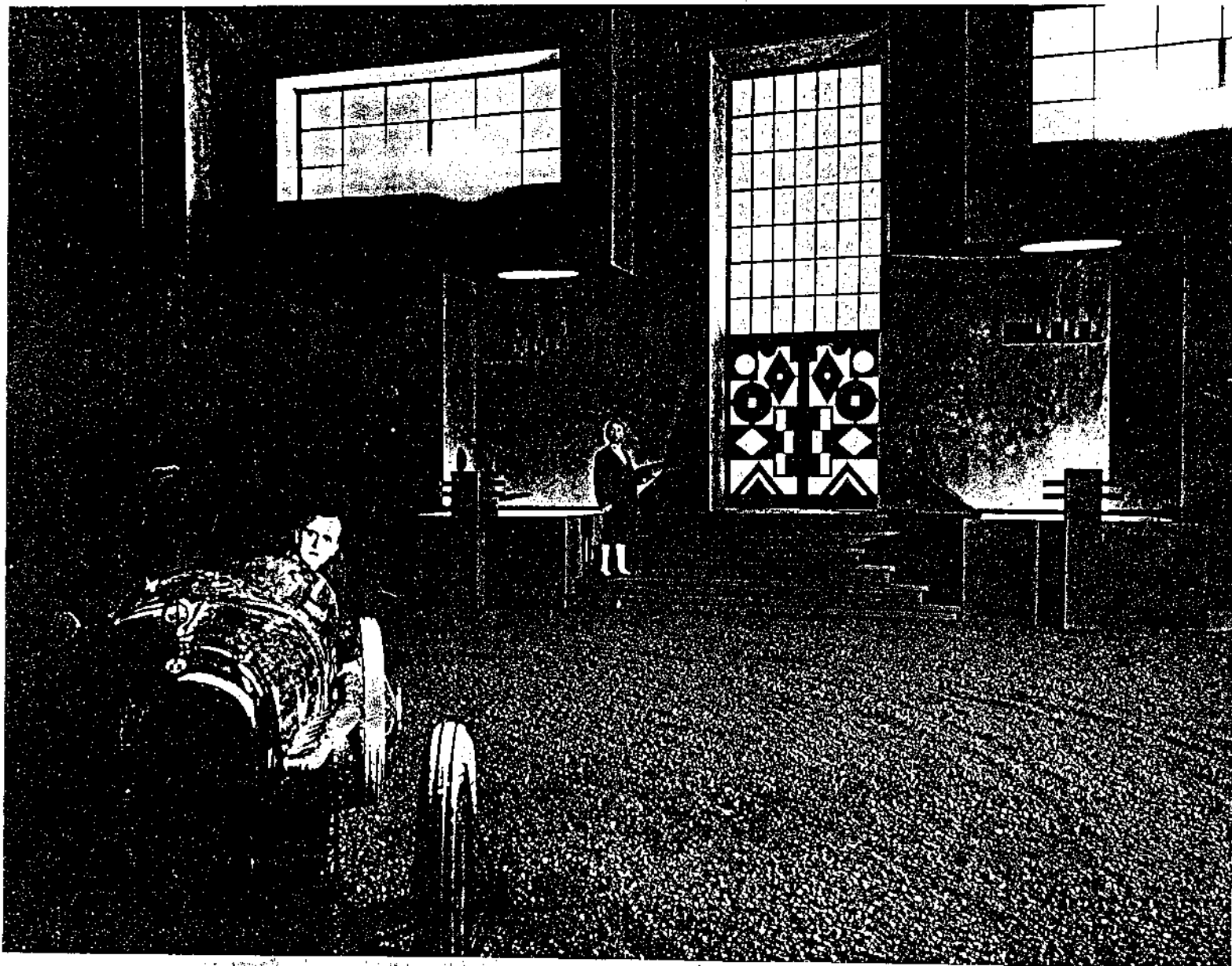


"L'Inhumaine", Diretor: Marcel L'Herbier  
Diretores de Arte: Robert Mallet-Stevens,  
Fernand Léger, Alberto Cavalcanti,  
Claude Autant-Lara. França, 1924.





"L'Intimité".  
Précédentes de la table de la table  
L'Intimité de la table de la table



"L'Inhumaine".

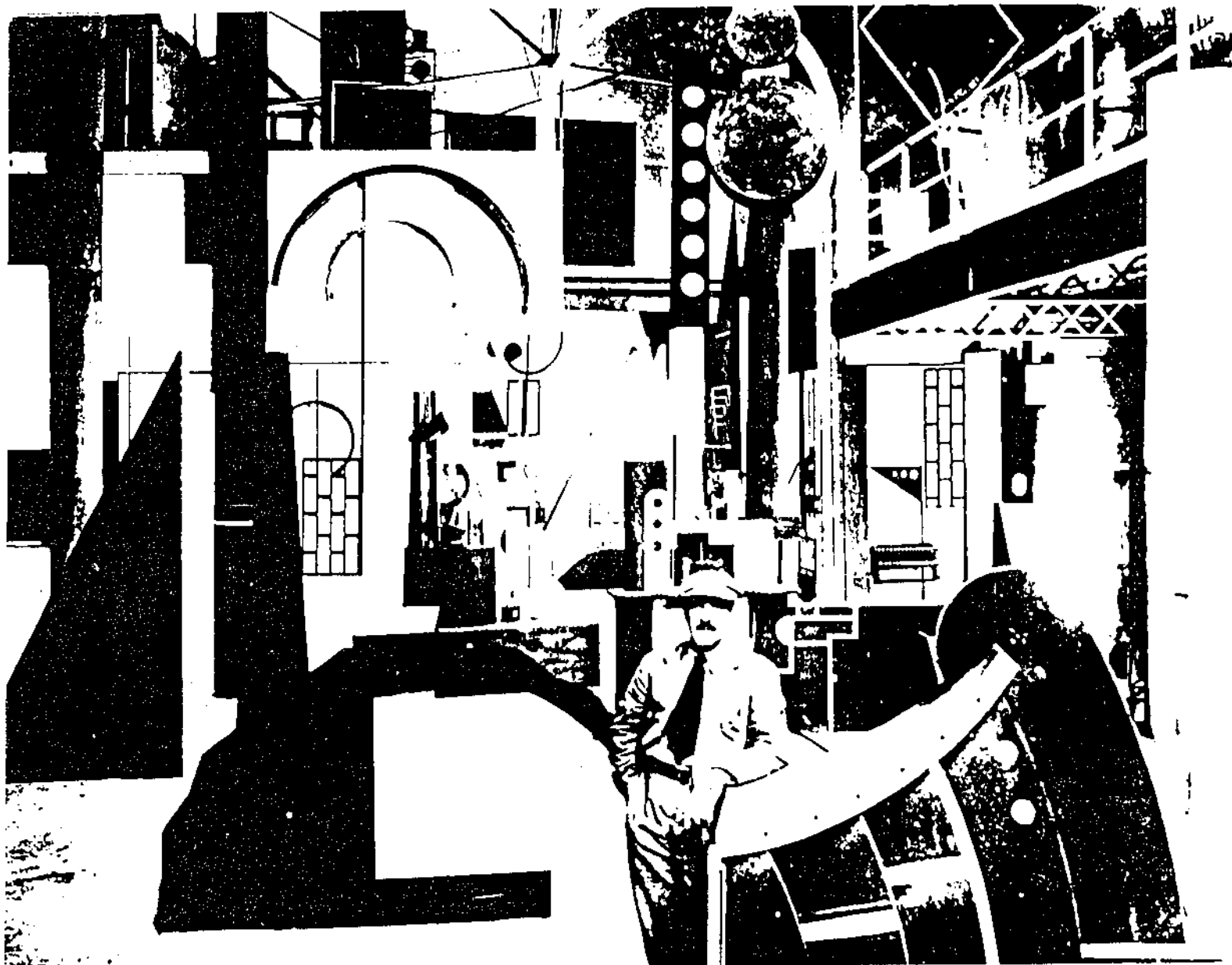
Director de arte deste cenário: :

Robert Mallet-Stevens.

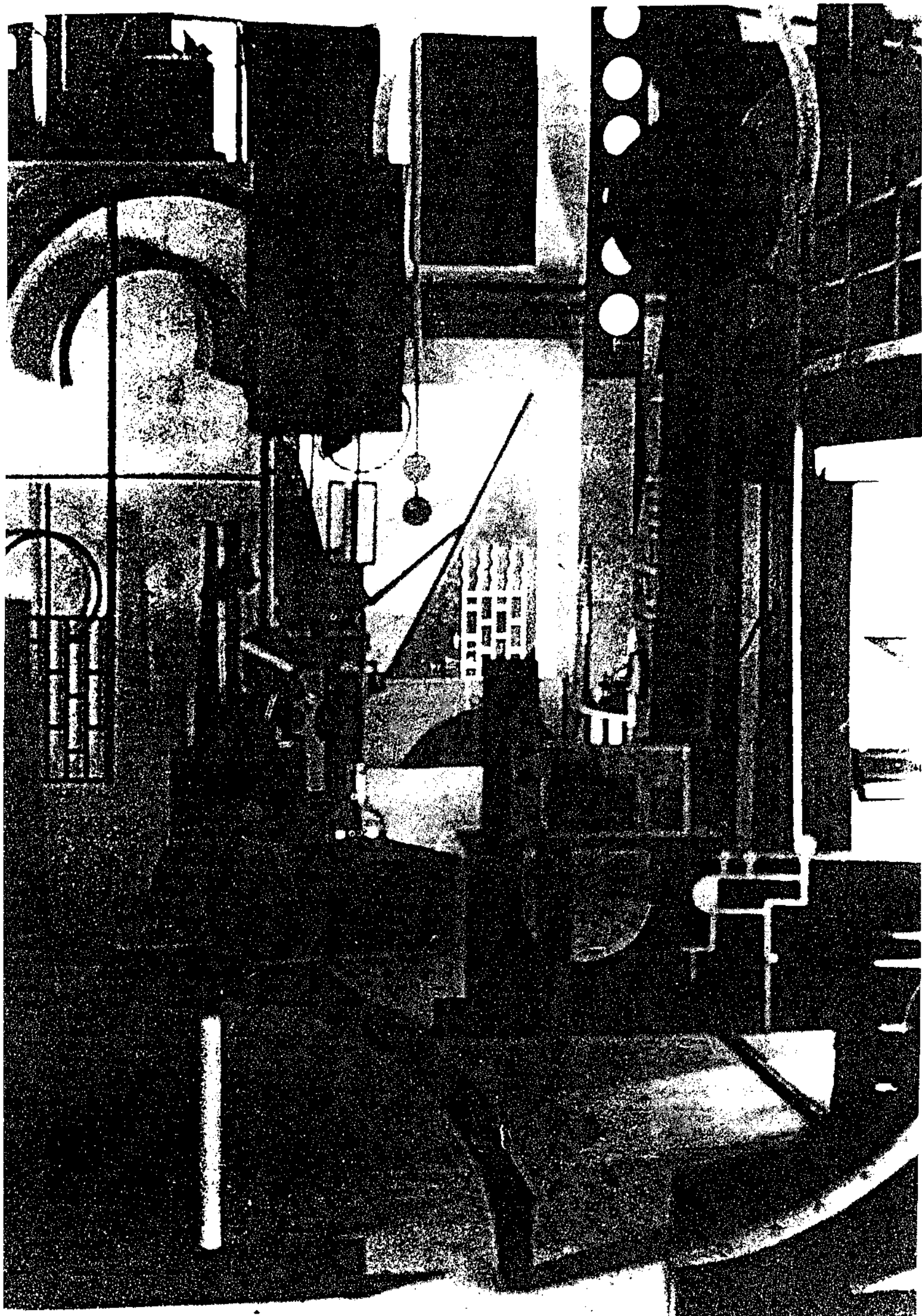
A116

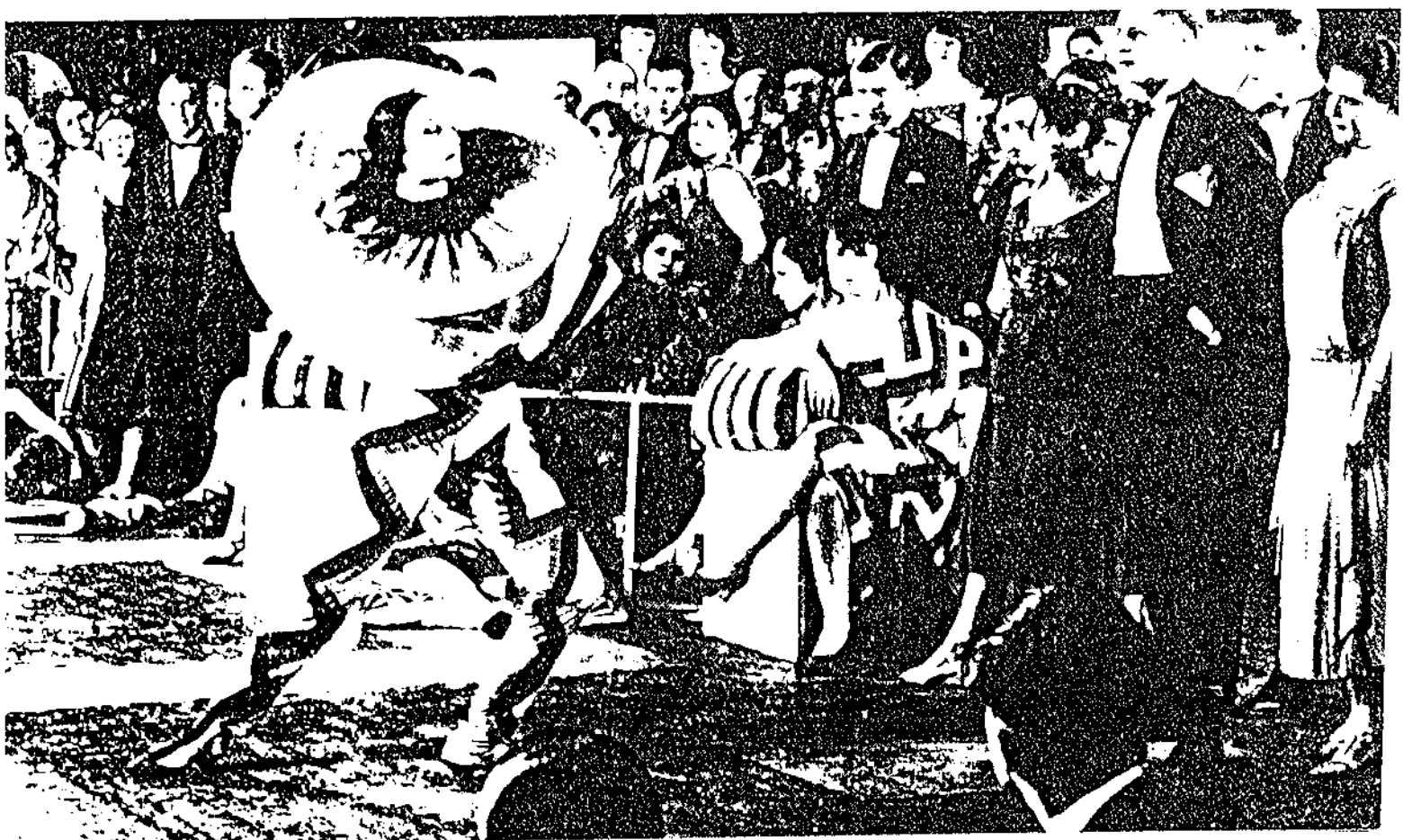


"L'Inhumaine"  
Diretor de Arte deste cenário:  
Robert Mallet-Stevens.

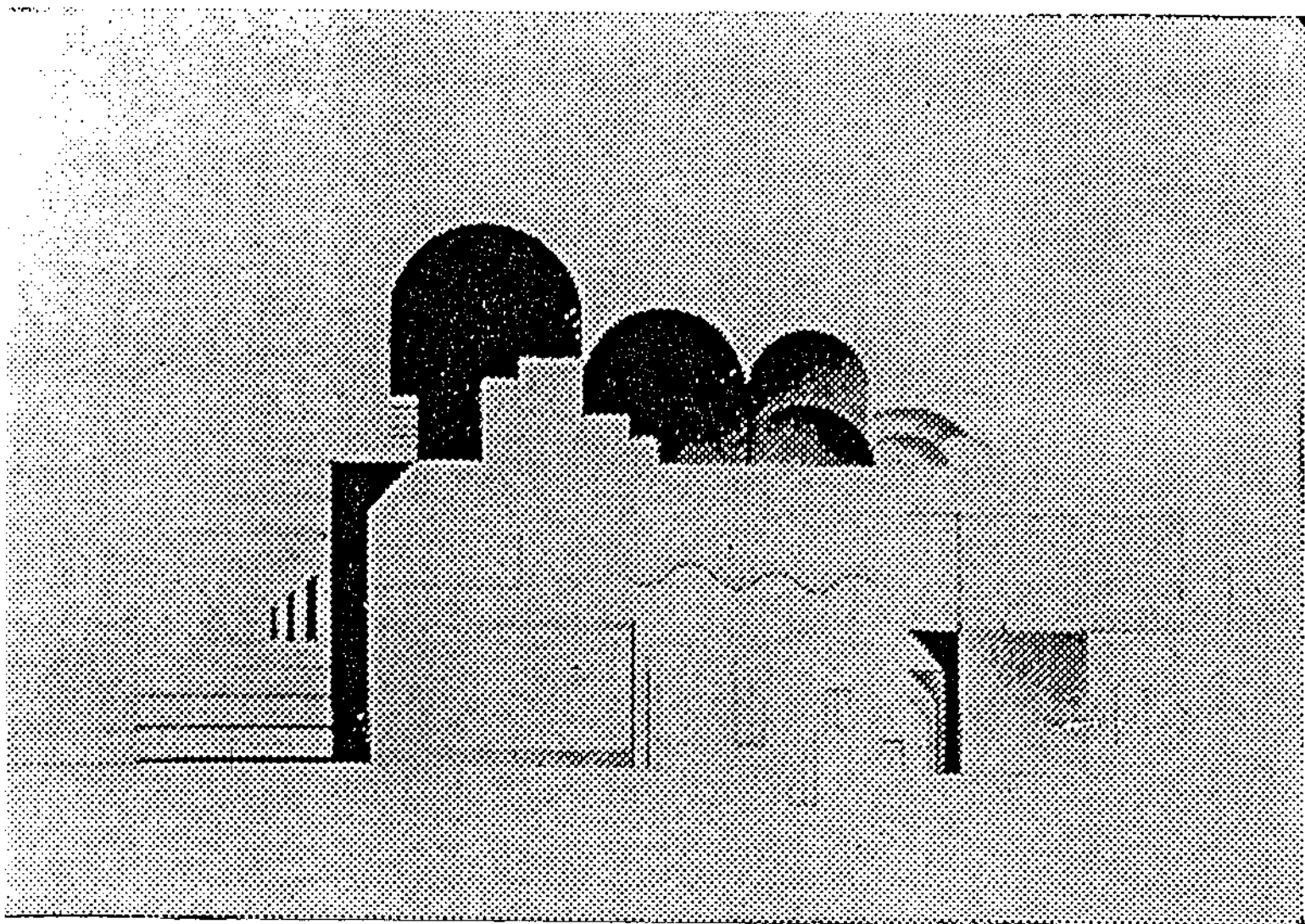


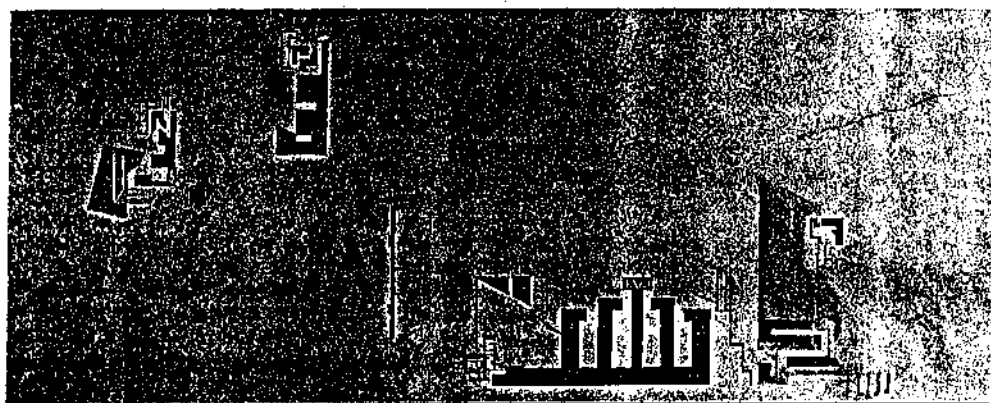
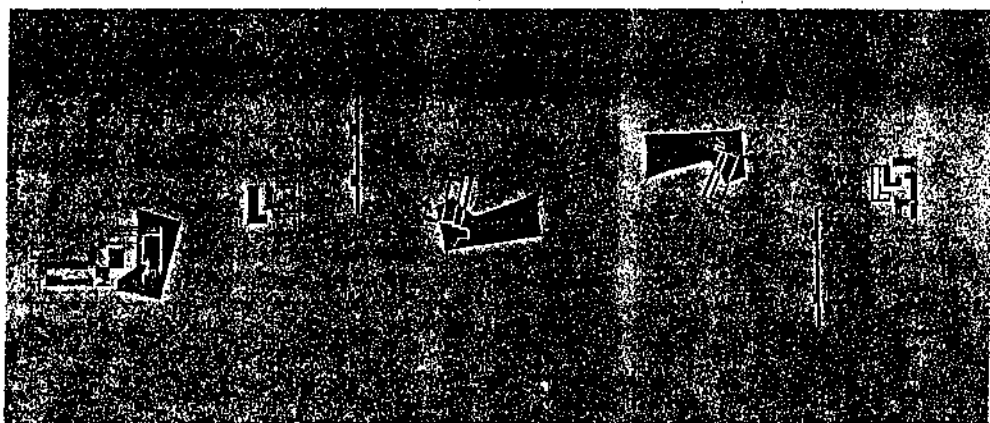
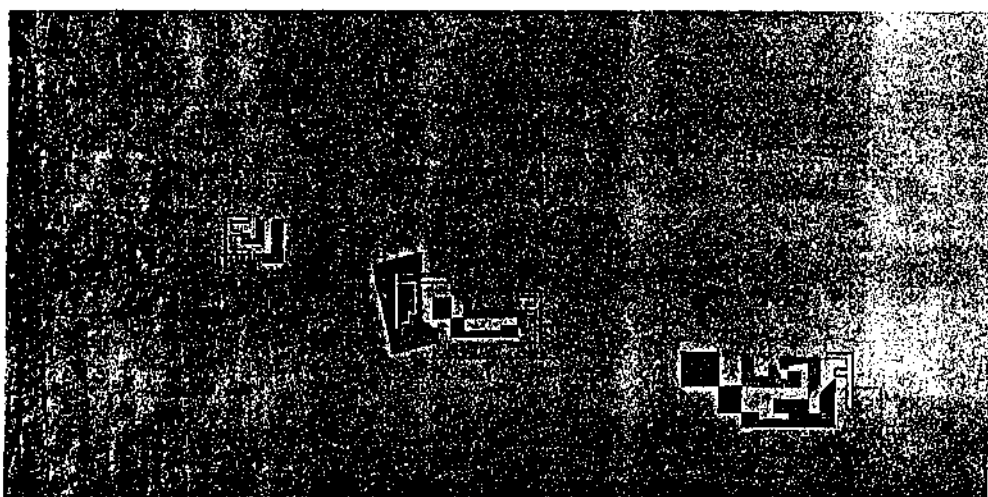
O artista plástico Fernand Léger posa em frente ao cenário por ele produzido no filme "L'Inhumaine".





"The Little Tugboat" Directed by René Le Somptier.  
Decorated by the artist Robert Le Somptier Defautrey, 1926.







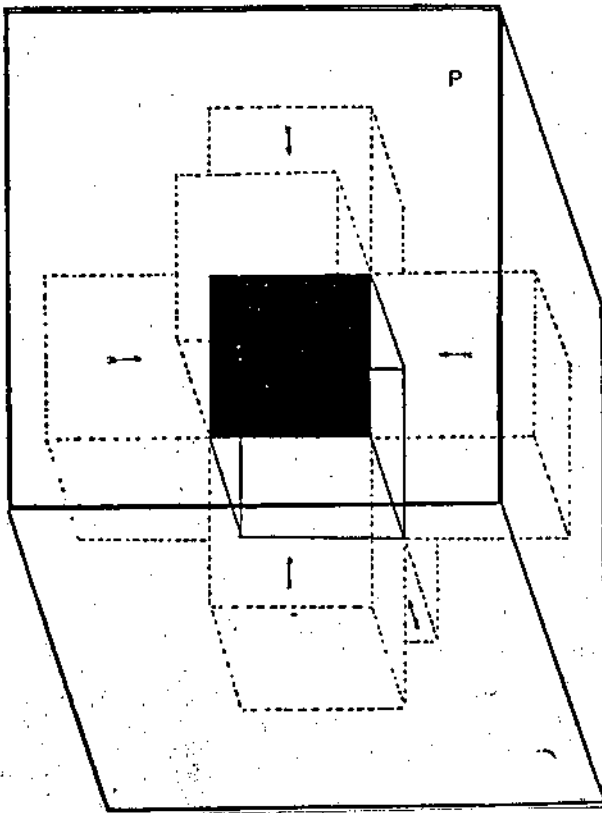
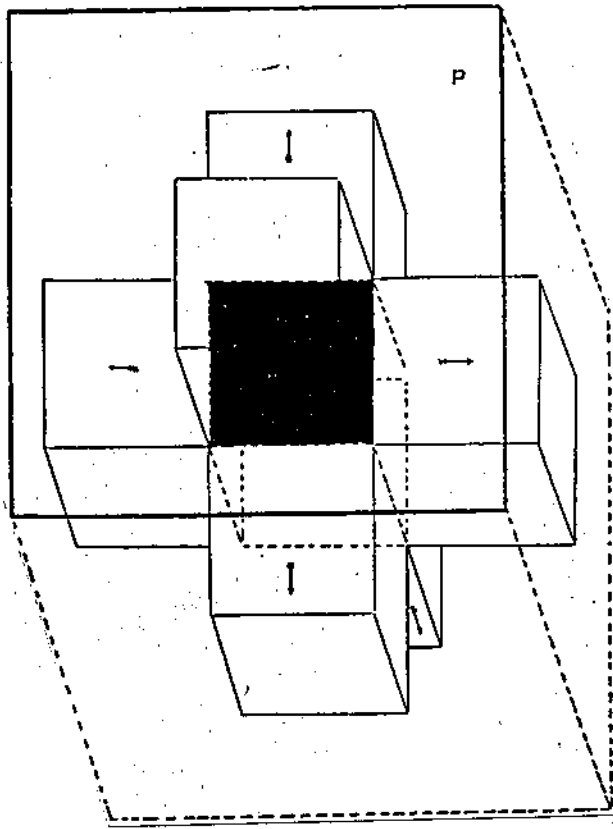
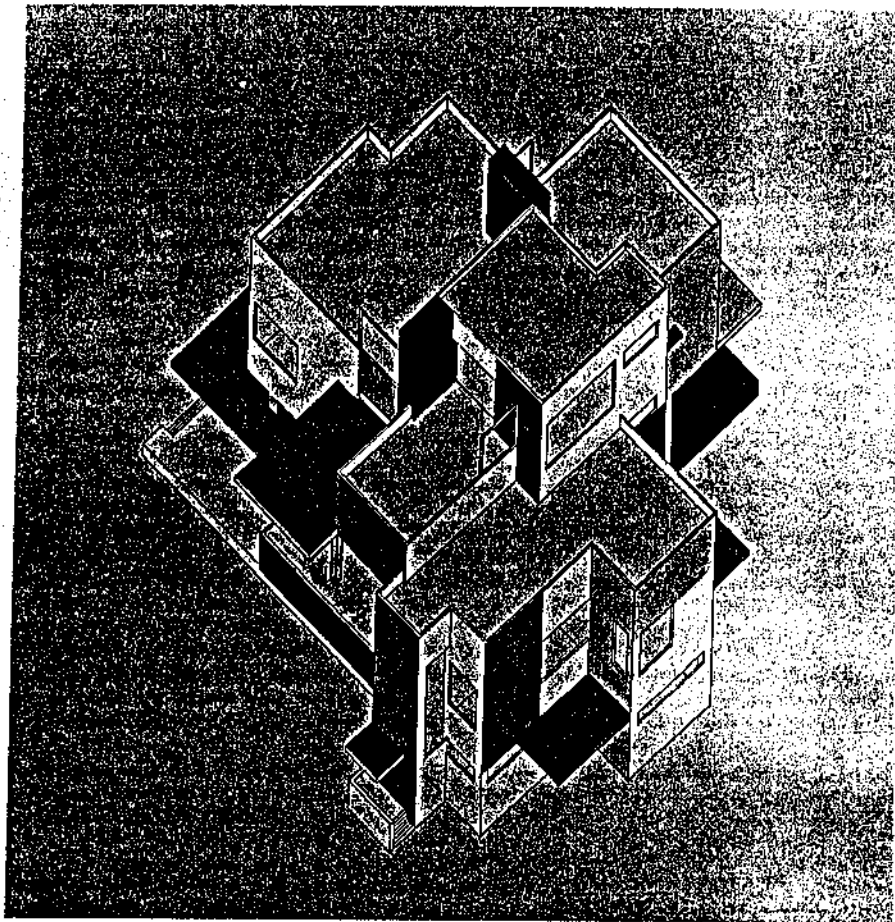
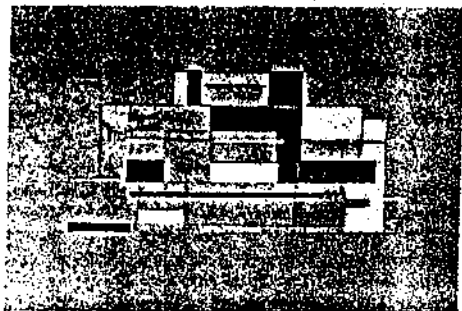
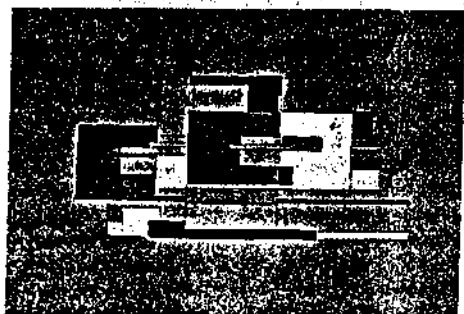
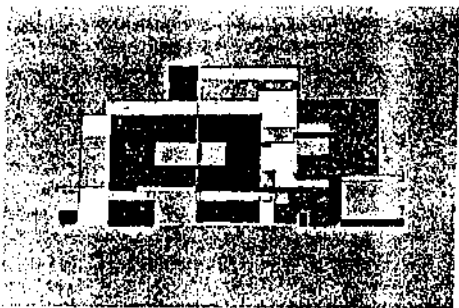
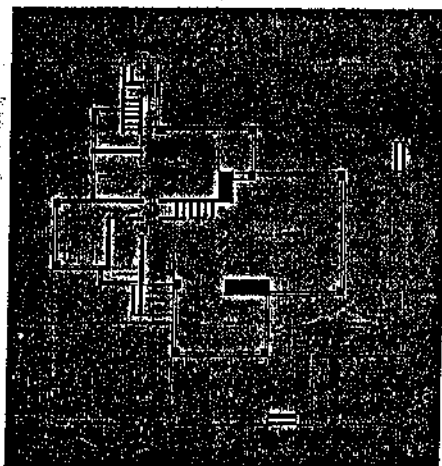
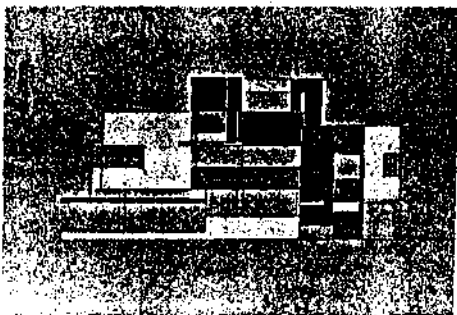
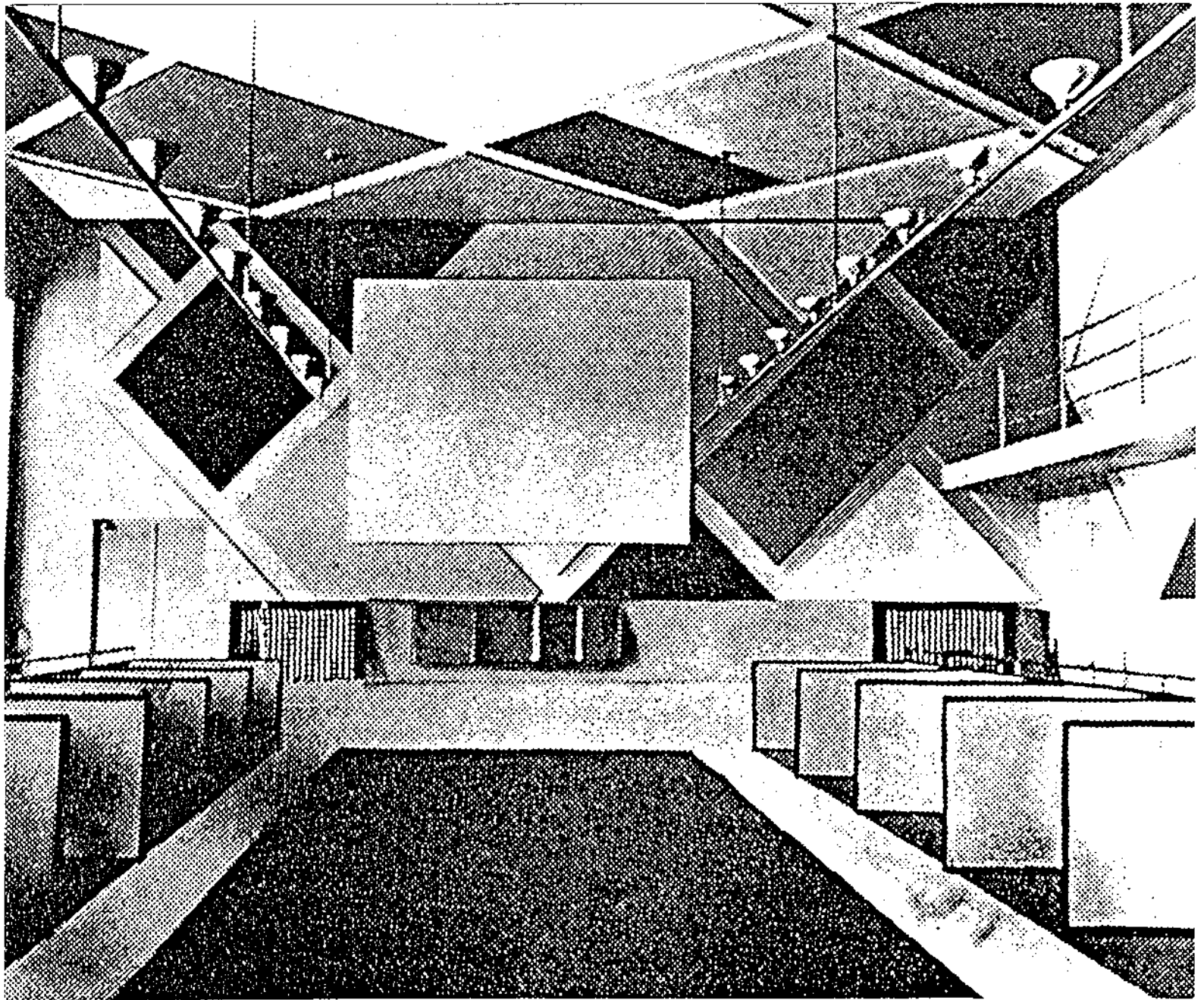
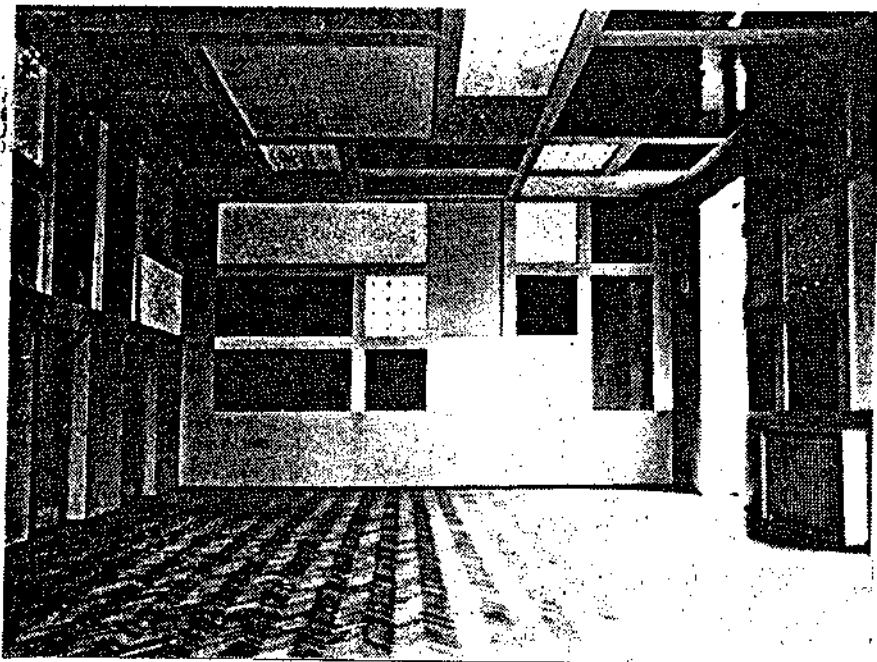
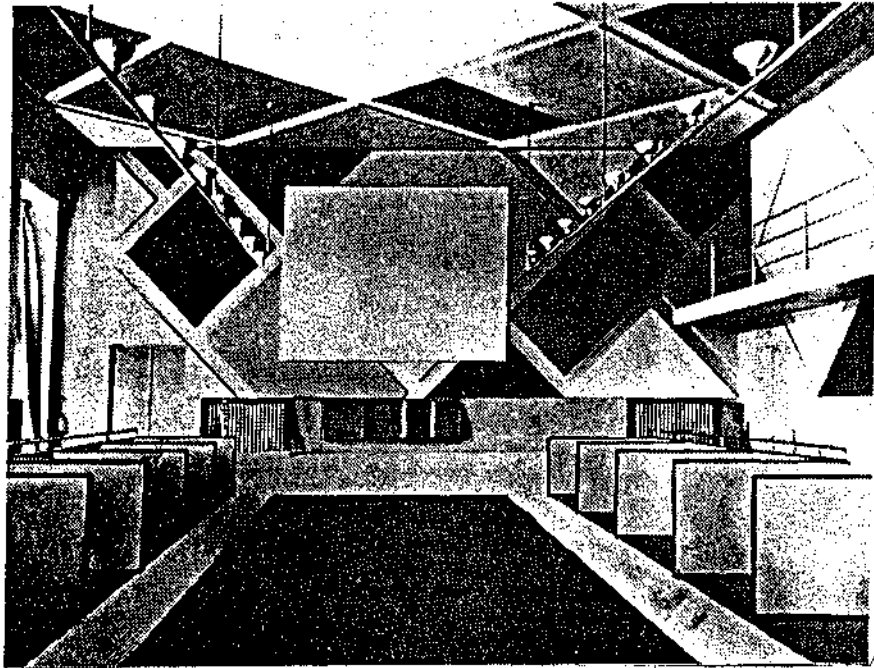


Diagrama de uma projeção espacial tridimensional, chamado de "Filmcontinuum" por Theo van Doesburg, 1929.

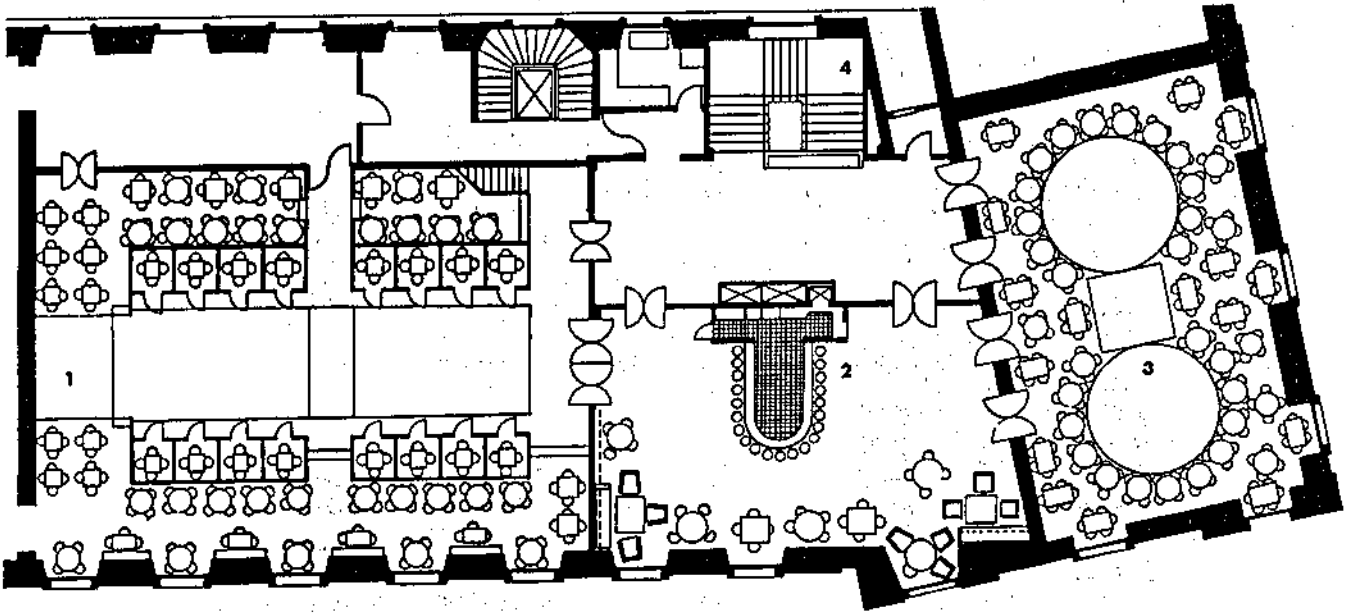


Projeto de "Casas Particulares", realizados por Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg, Holanda, 1922 e 1923.



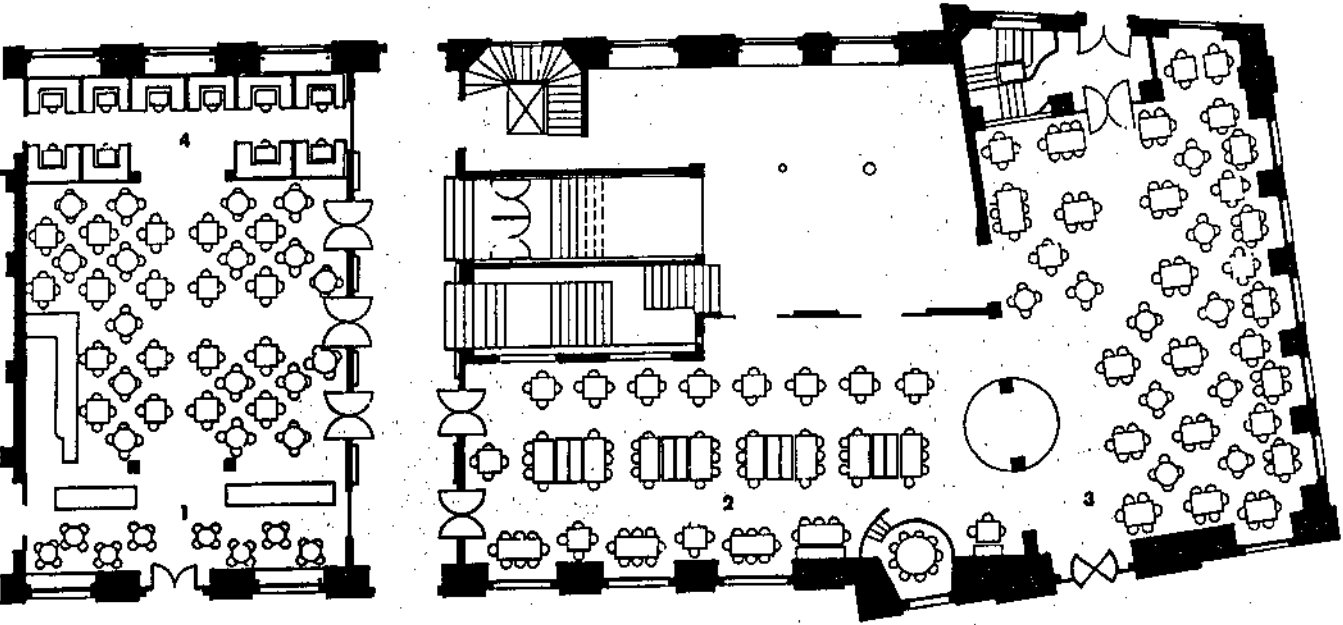


Sala de projeções e pista de dança, Café L'Aubette,  
Theo van Doesburg, Strasburgo, 1927 a 1928.



Planta del primer piso  
Redibujada en 1981 a partir del diseño de van  
Doesburg de 1926

- |                      |                          |
|----------------------|--------------------------|
| 1 cine-sala de baile | 3 sala de fiestas grande |
| 2 bar                | 4 escalera principal     |

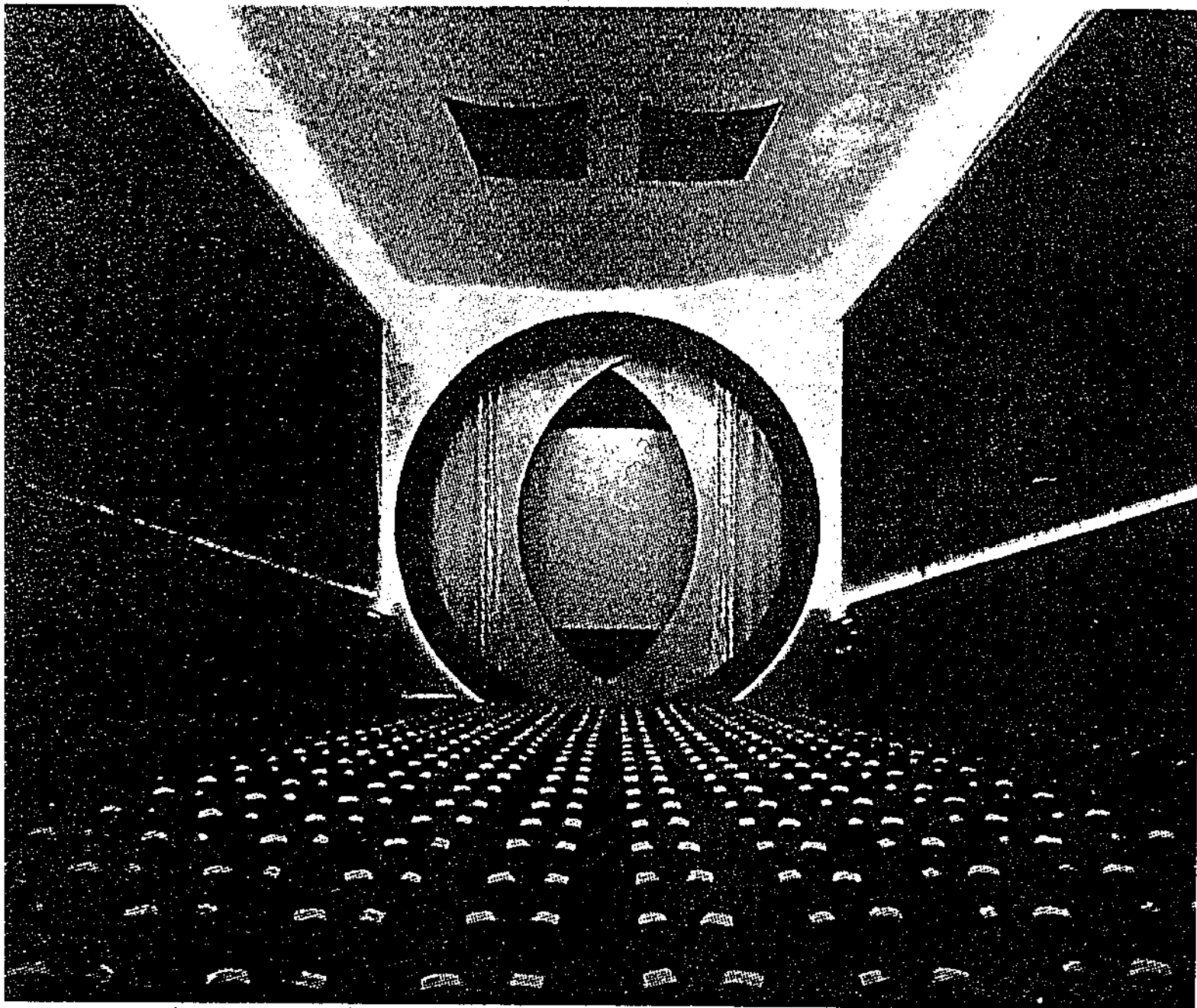


Planta del piso bajo  
Redibujada en 1981 a partir del diseño de van  
Doesburg de 1926

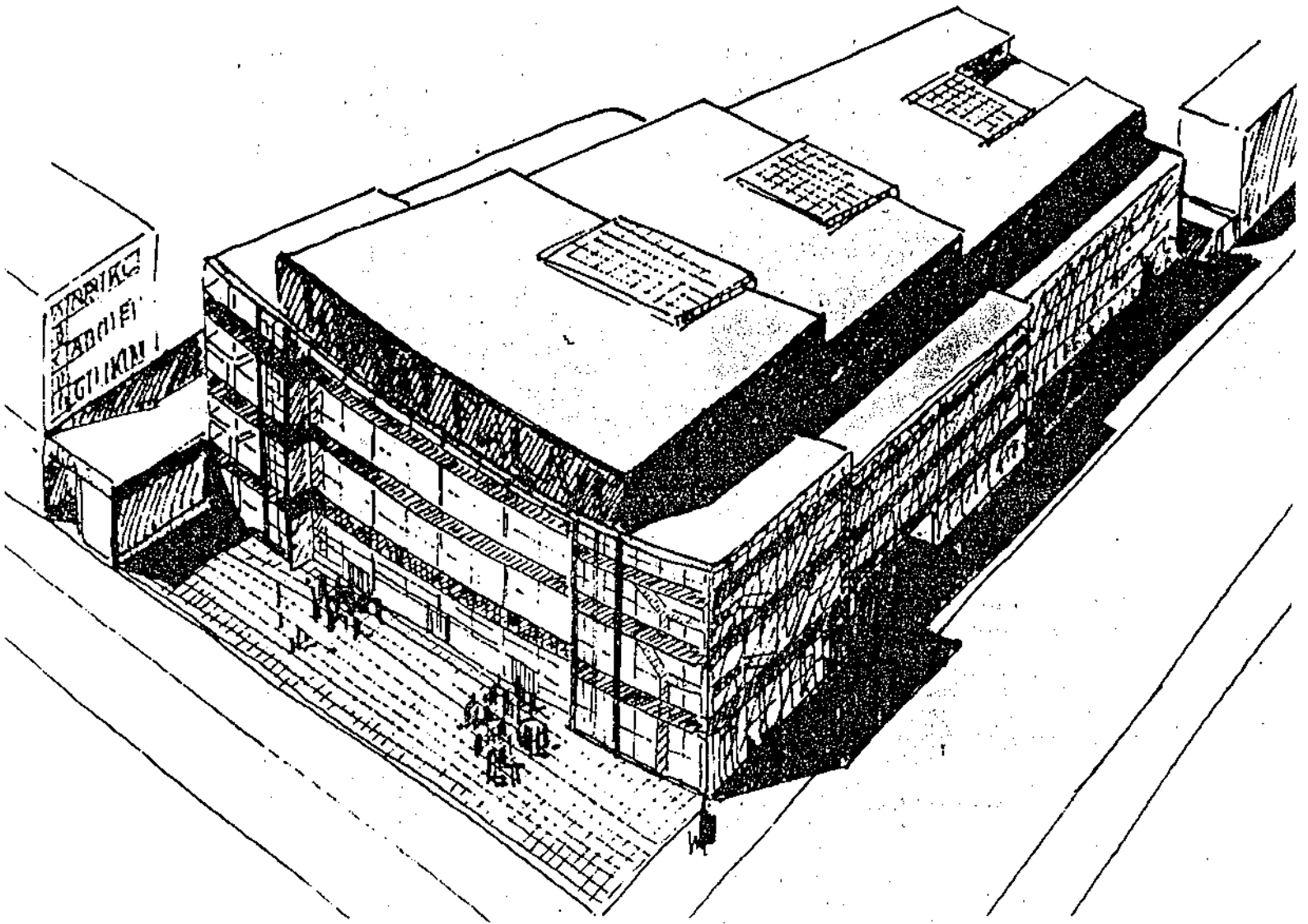
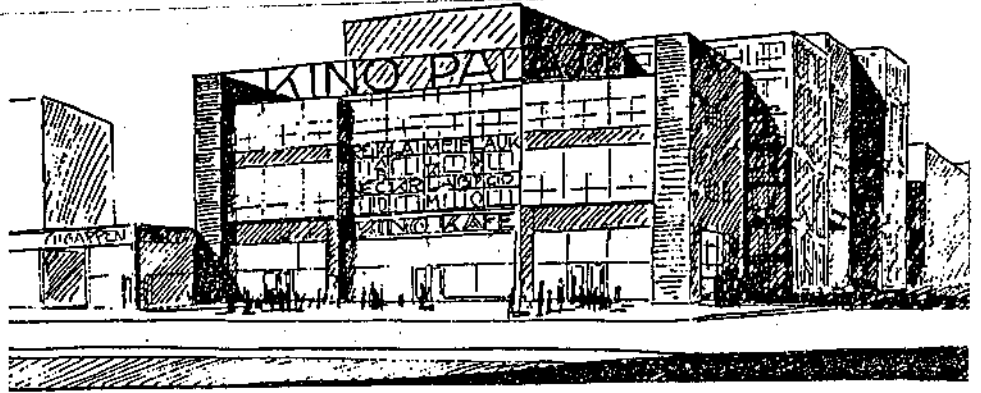
- |                  |                    |
|------------------|--------------------|
| 1 salón de té    | 3 café-restaurante |
| 2 café-brasserie | 4 bar              |



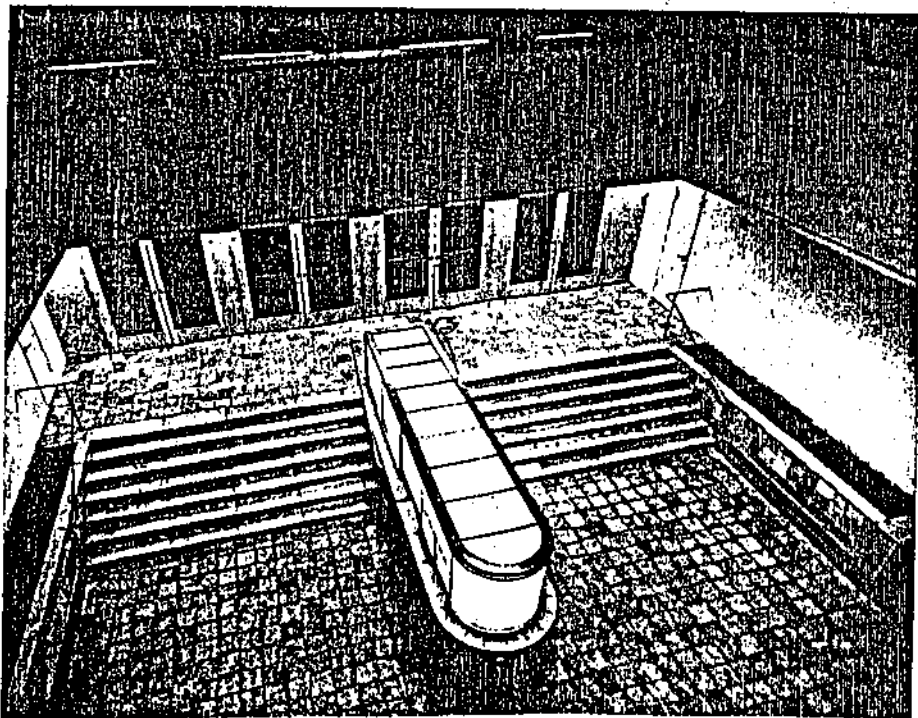
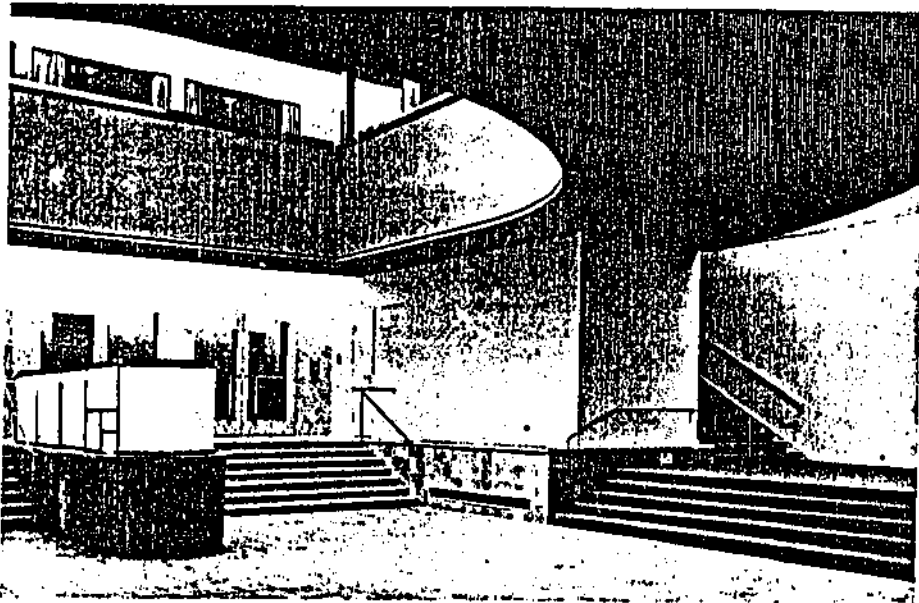
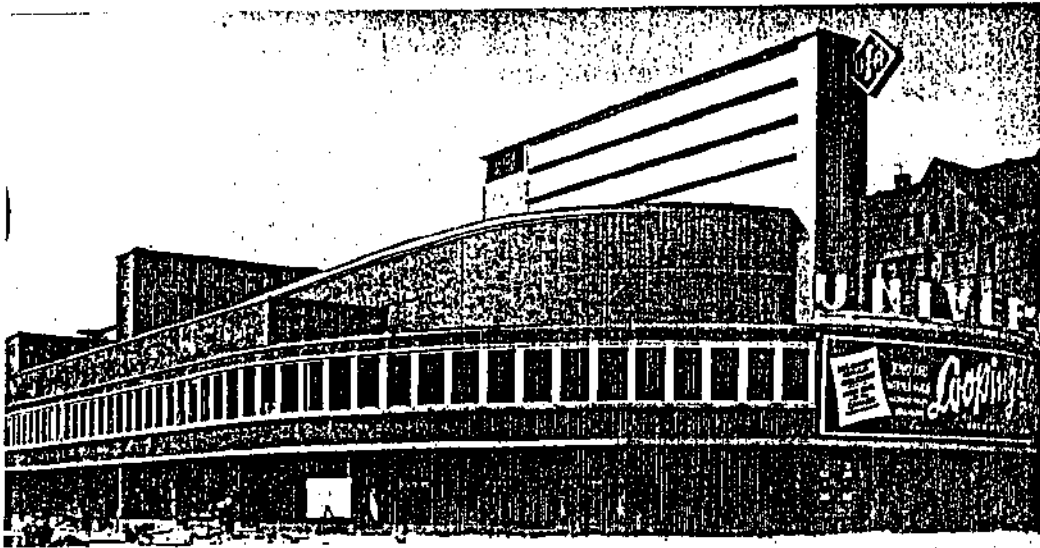
Film Guild Cinema,  
projeto do neoplasticista Friedrich Kiesler,  
New York, 1929.



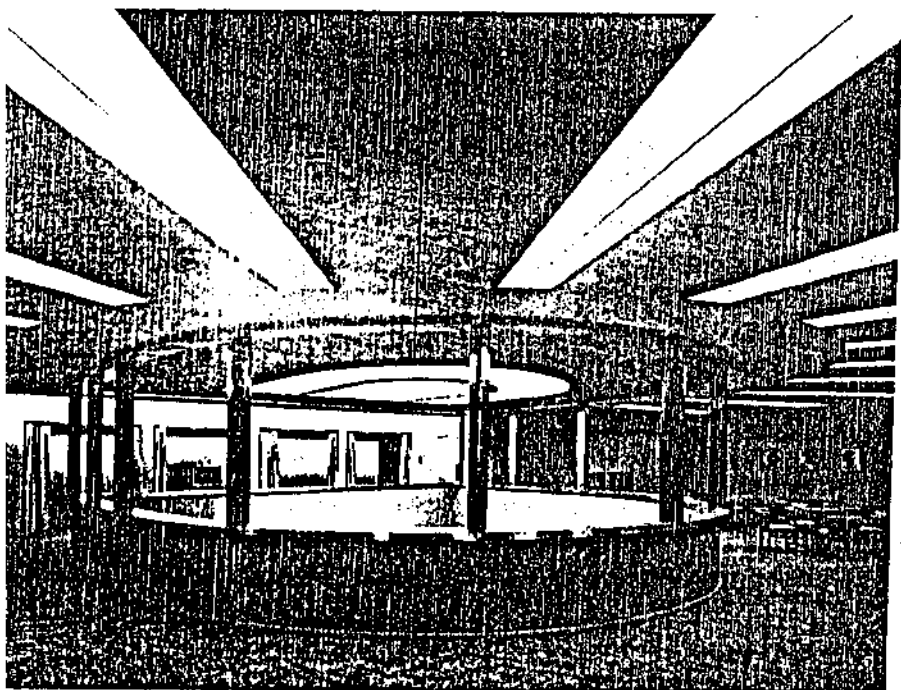
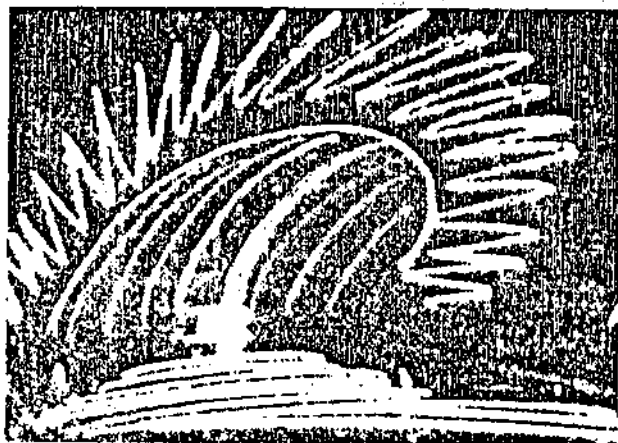
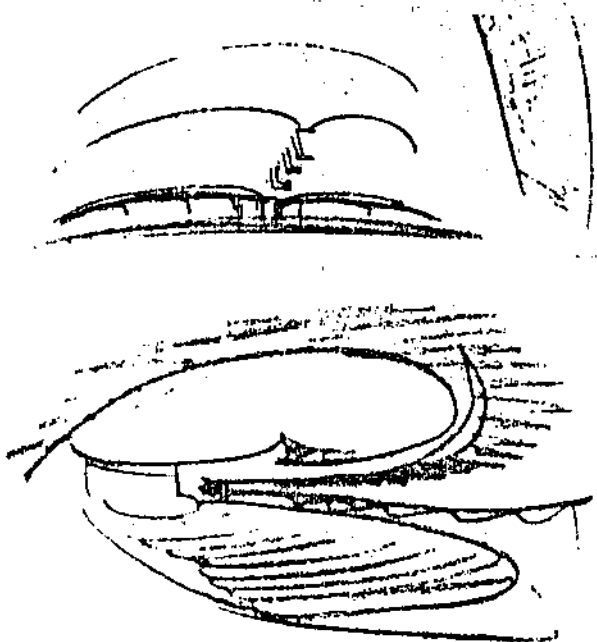
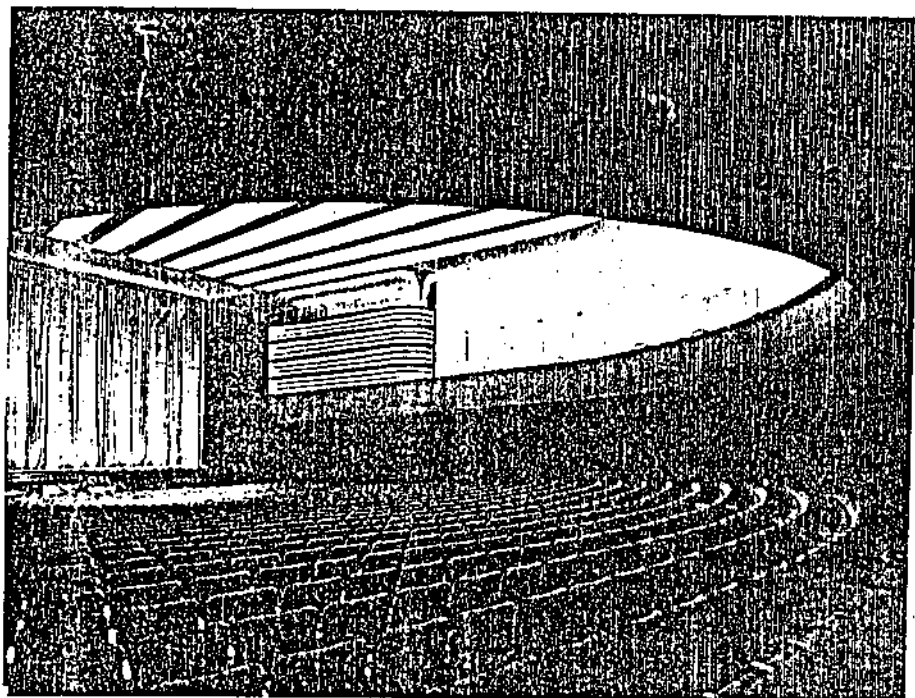
Sala de projeções do Film Guild Cinema,  
trata-se do primeiro cinema sem palco dos EUA.



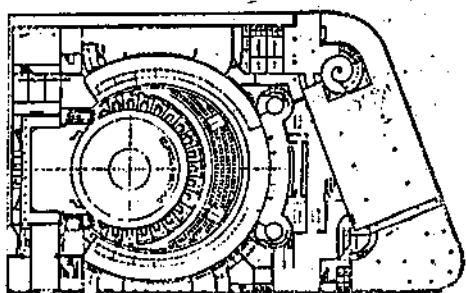
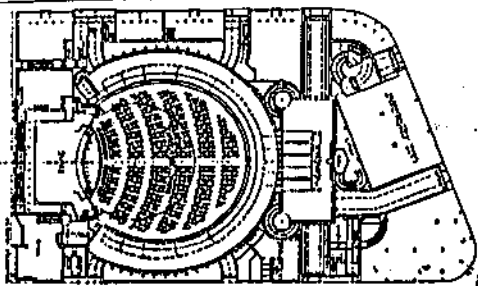
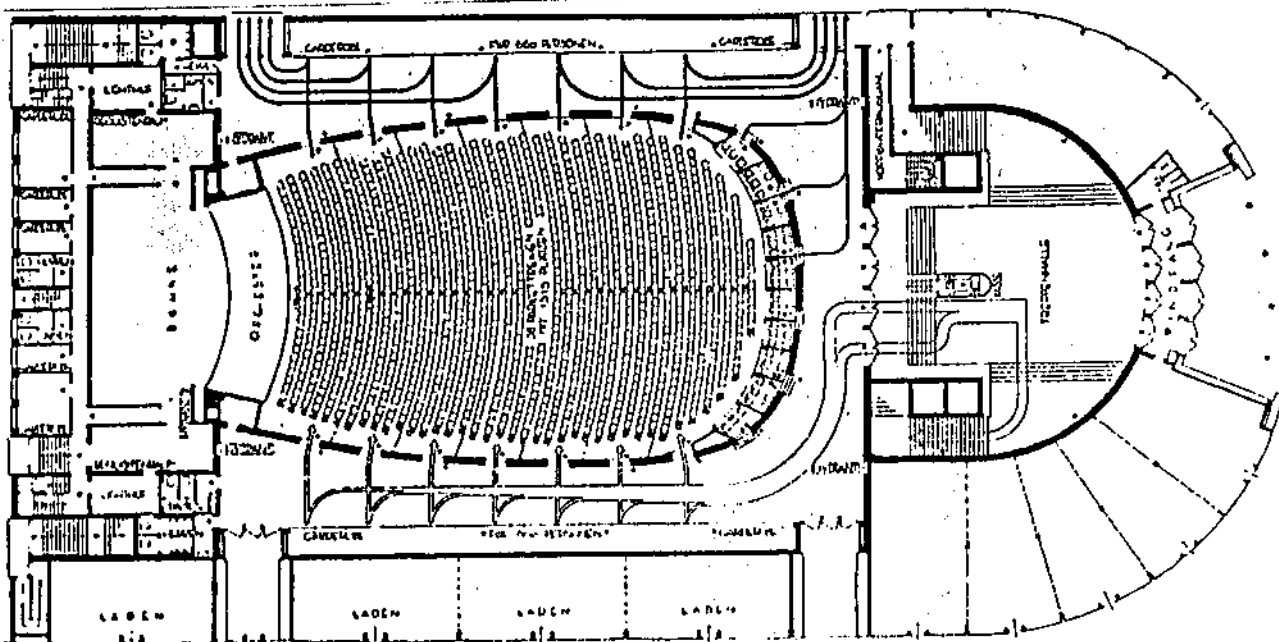




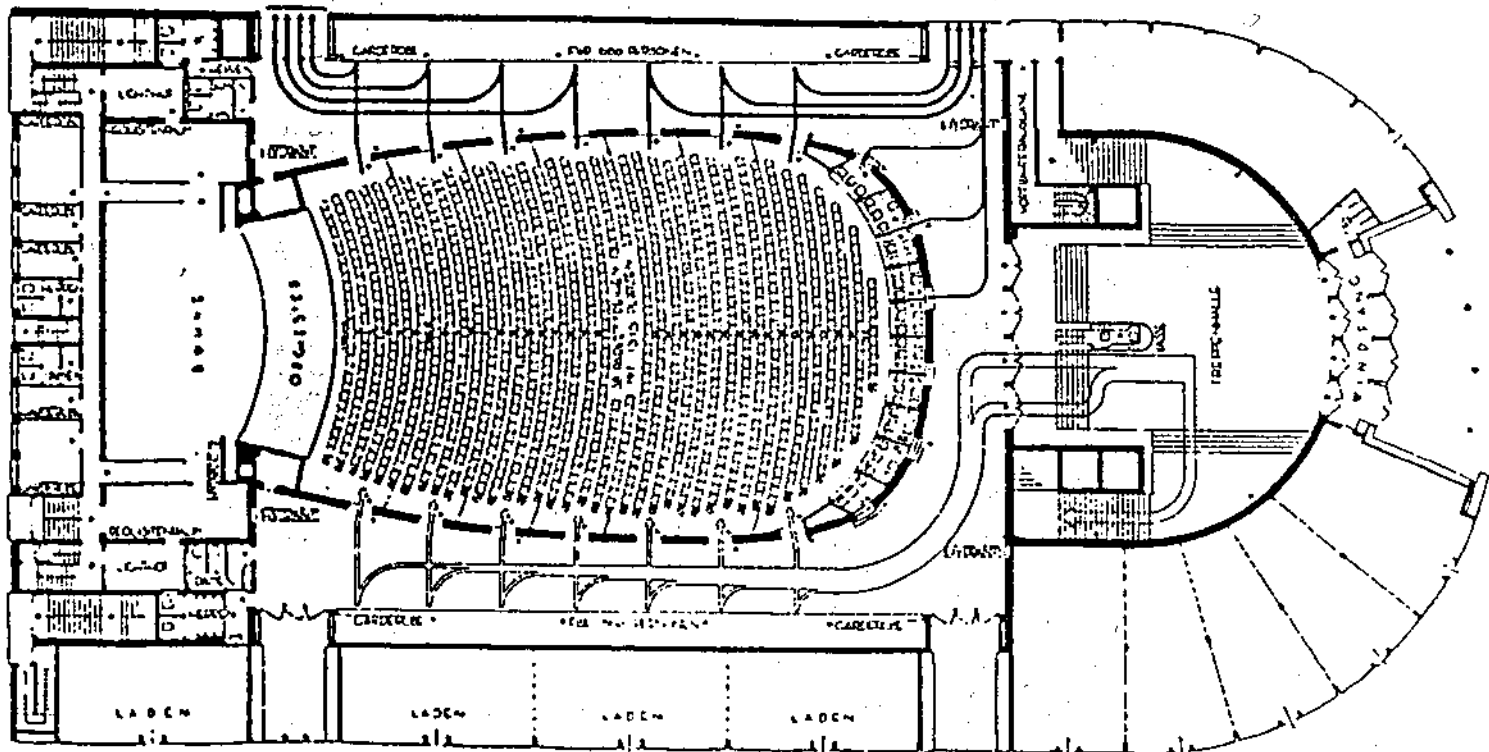
Cine Universum,  
projetado por Erich Mendelsohn, Berlin, 1926/29.

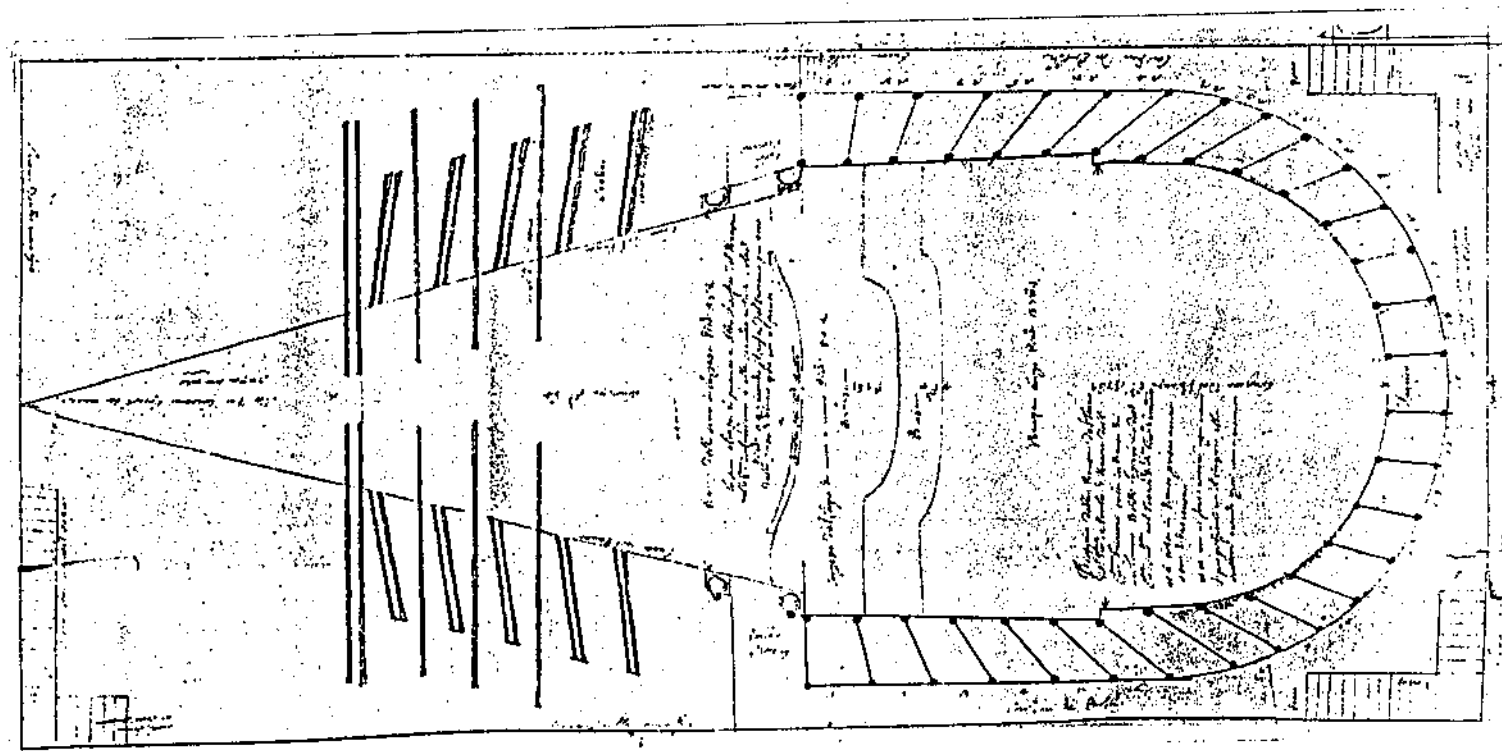
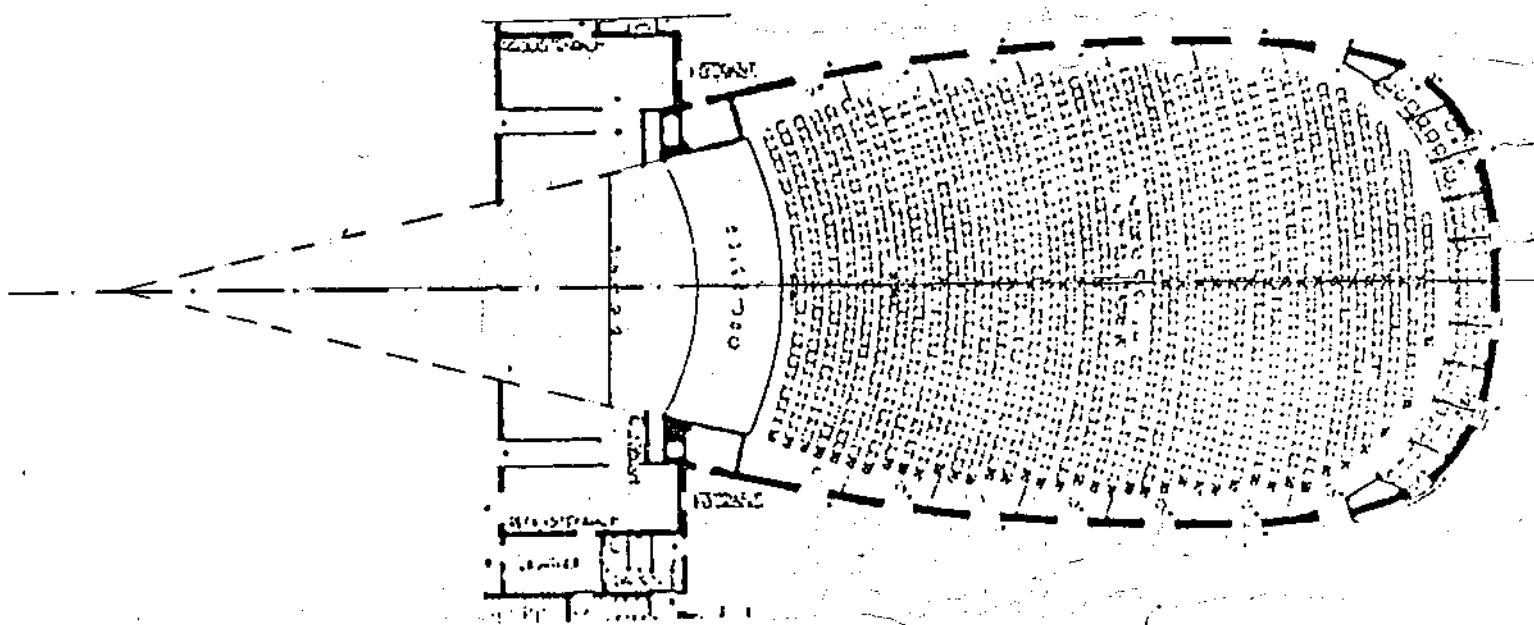


Cine Universum  
esboços e fotos do interior.

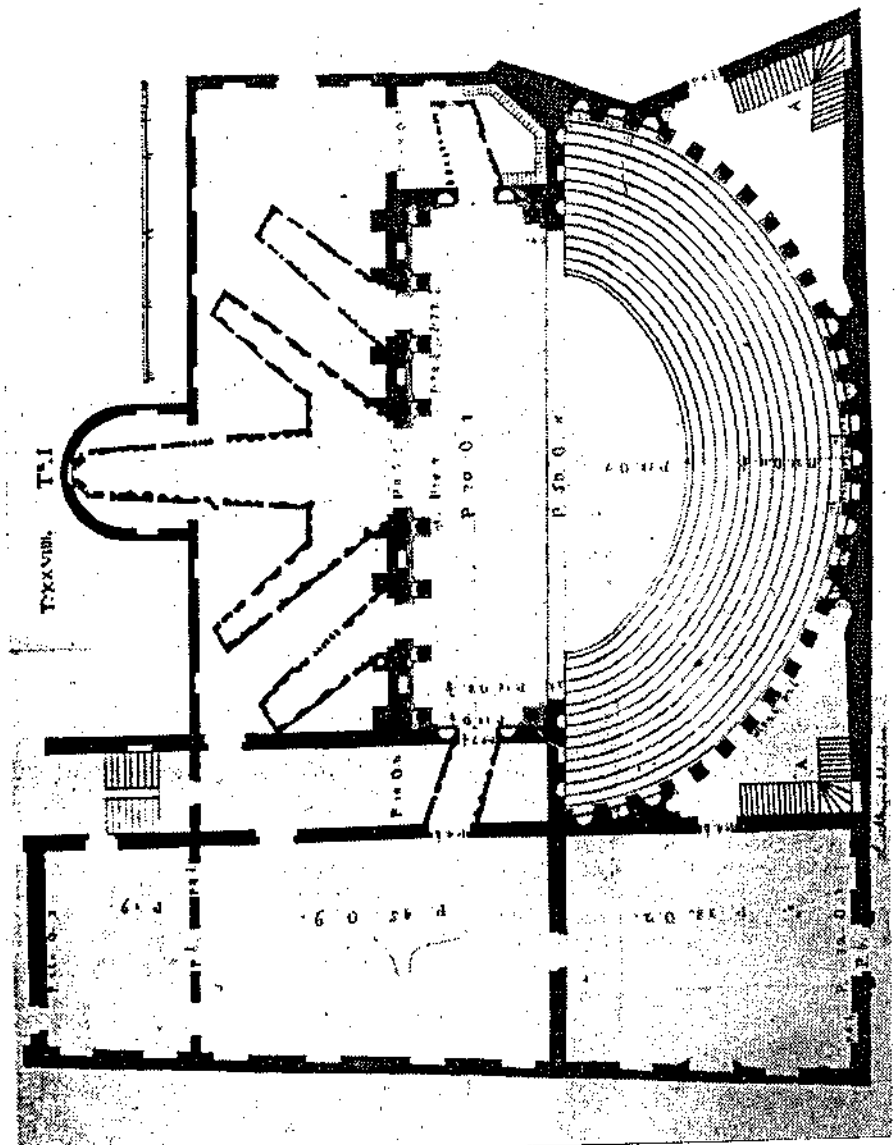
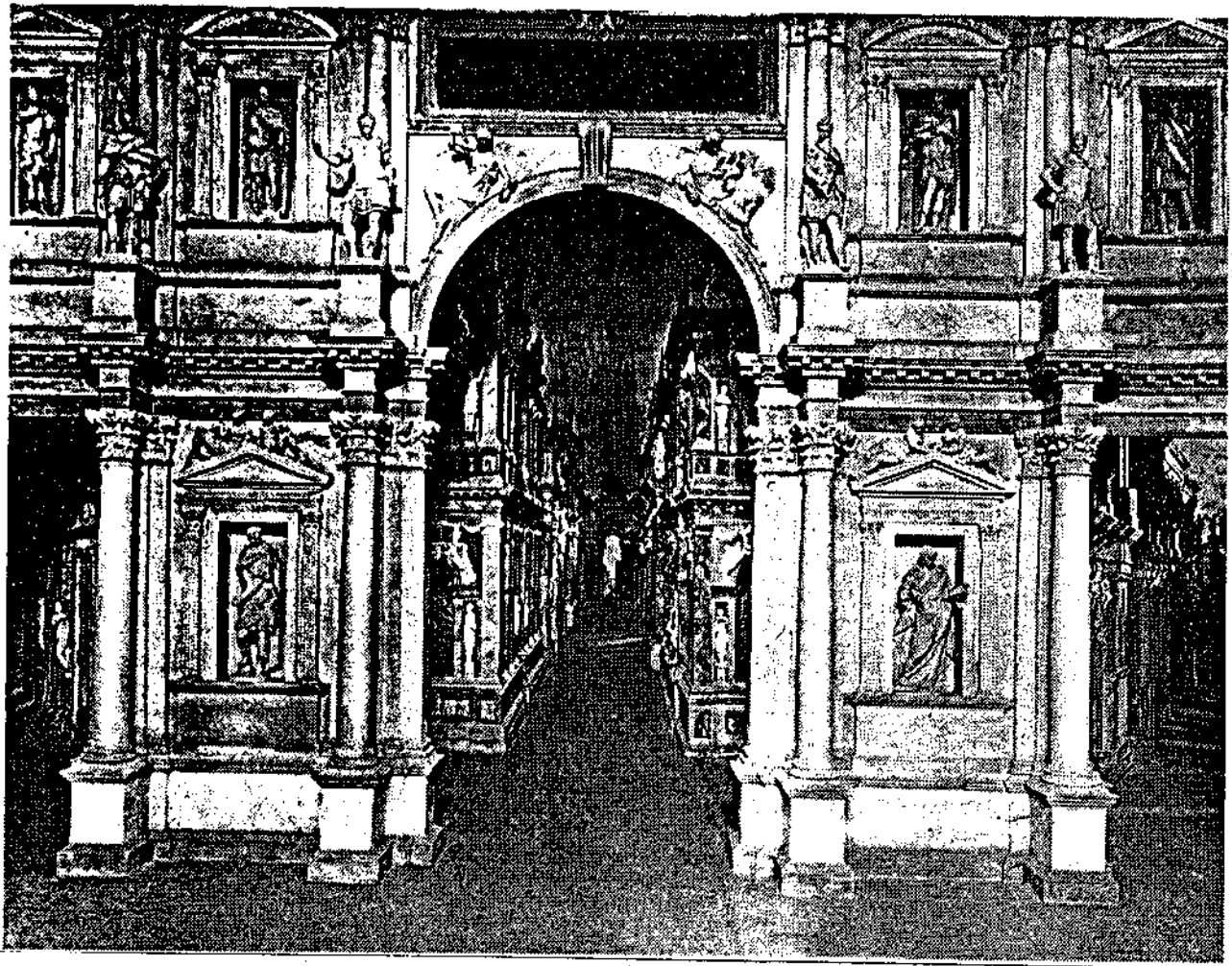


Plantas do Cine Universum e de um Cafê-teatro projetado também por Mendelsohn ao lado do cinema.

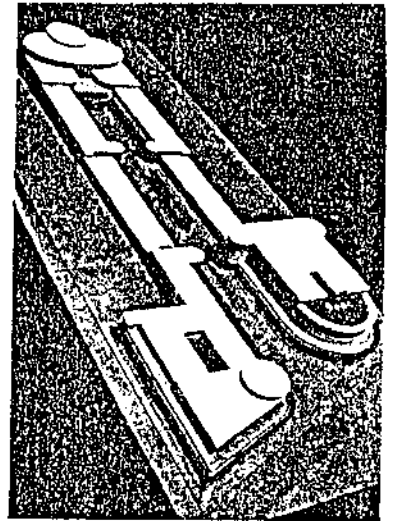
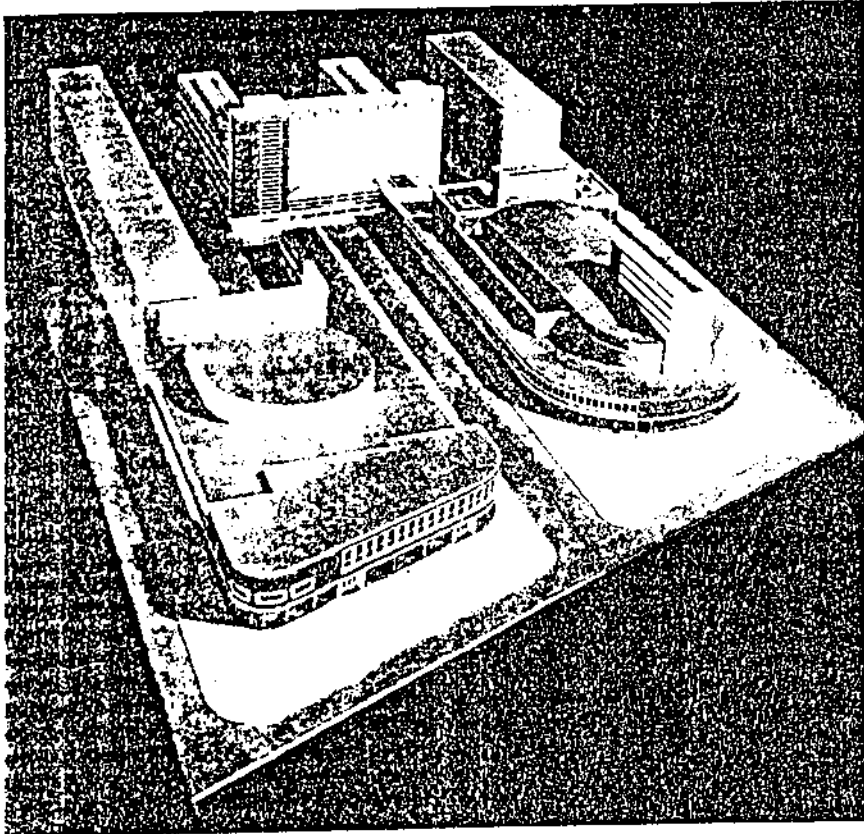




Esquema comparativo da relação platéia e espaço cinematográfico no Cine Universum, com a relação da platéia com o cenário no teatro tipo italiano.



Perspectiva criada no cenário teatral, (Palladio).



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARQUITETURA  
DE CINEMAS NA  
CIDADE DE  
SÃO PAULO

VOLUME 3

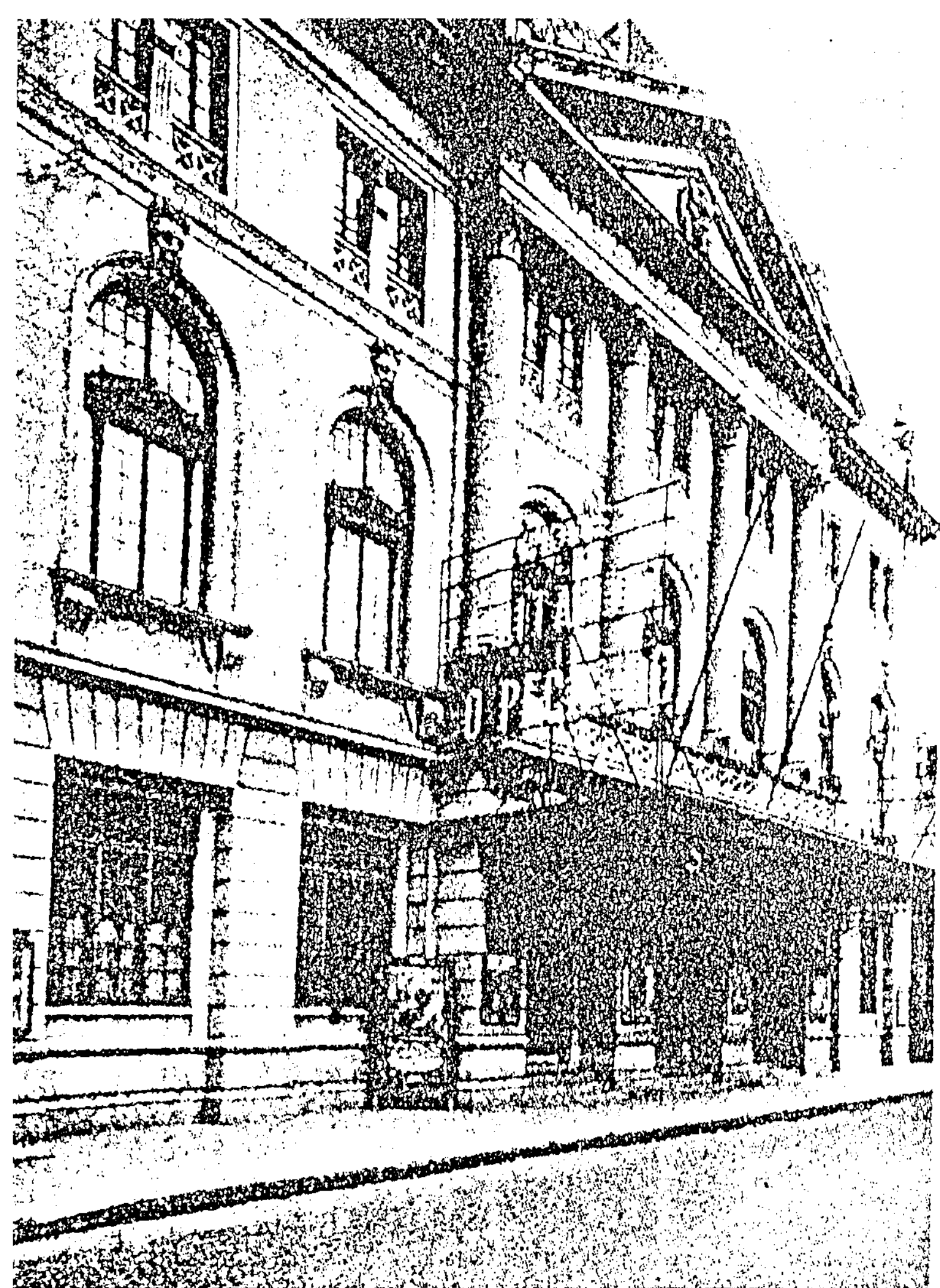
*ORIENTANDO*  
RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI

*ORIENTADOR*  
PROF. DR. EDGARD S. DE DECCA

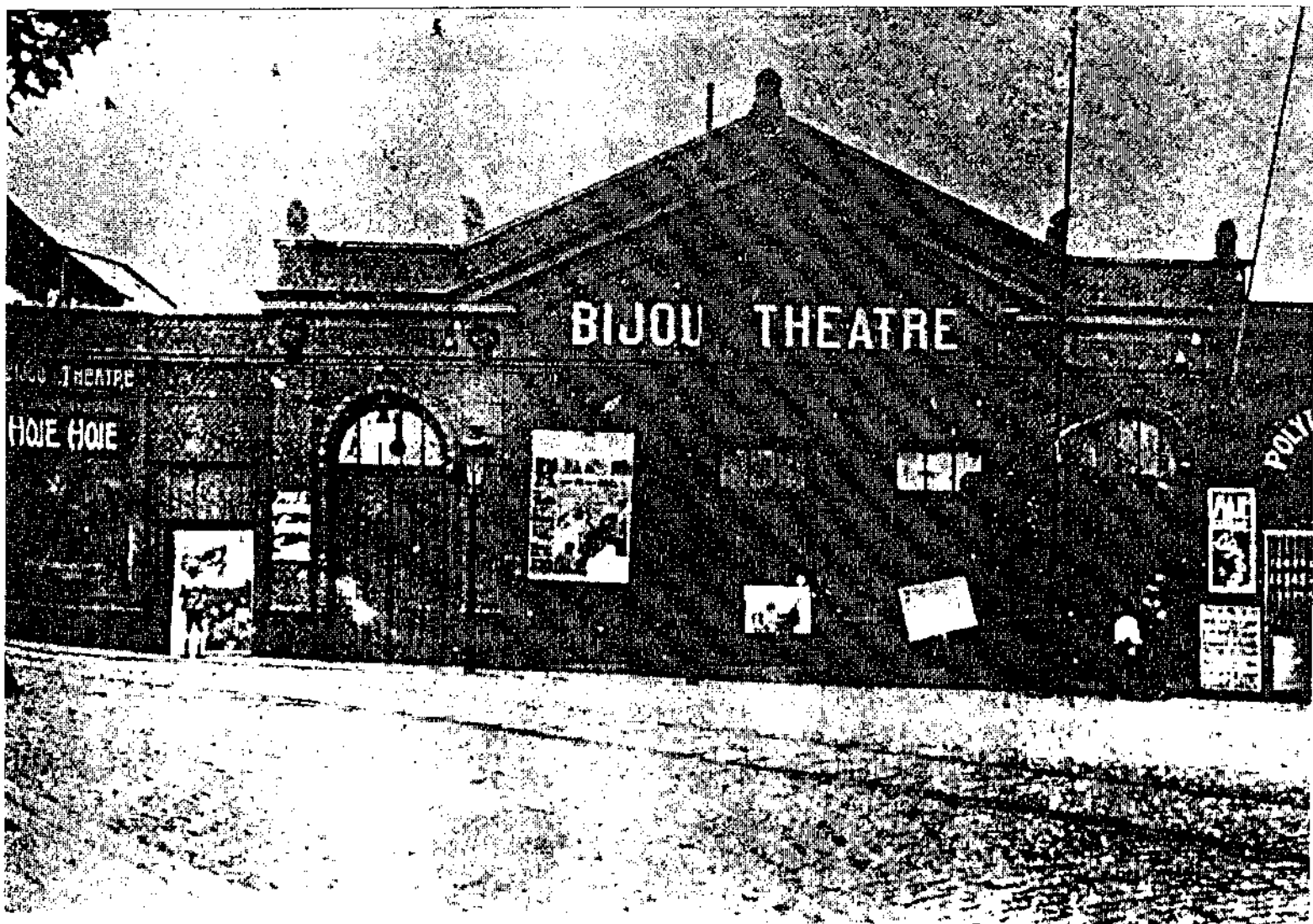
CAMPINAS, 1990

UNICA S.P.  
BIBLIOTECA CENTRAL

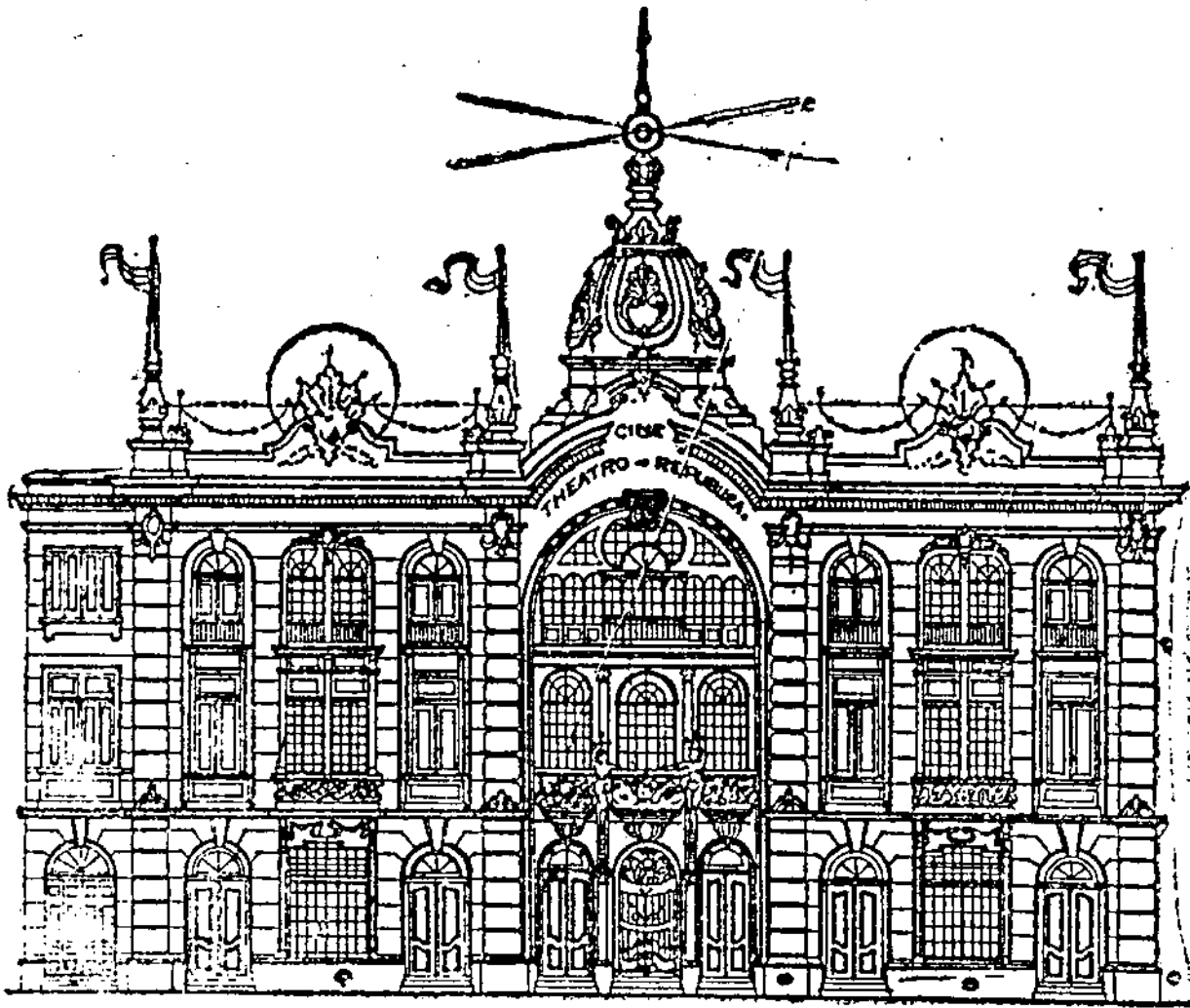




TEATRO SANT'ANNA. Travessa Boa Vista, 1900  
Arrendado para exhibiçoes de cinematógrafo em 1905



BIJOU-THEATRE, inicio da Rua São João,  
16 de novembro de 1907

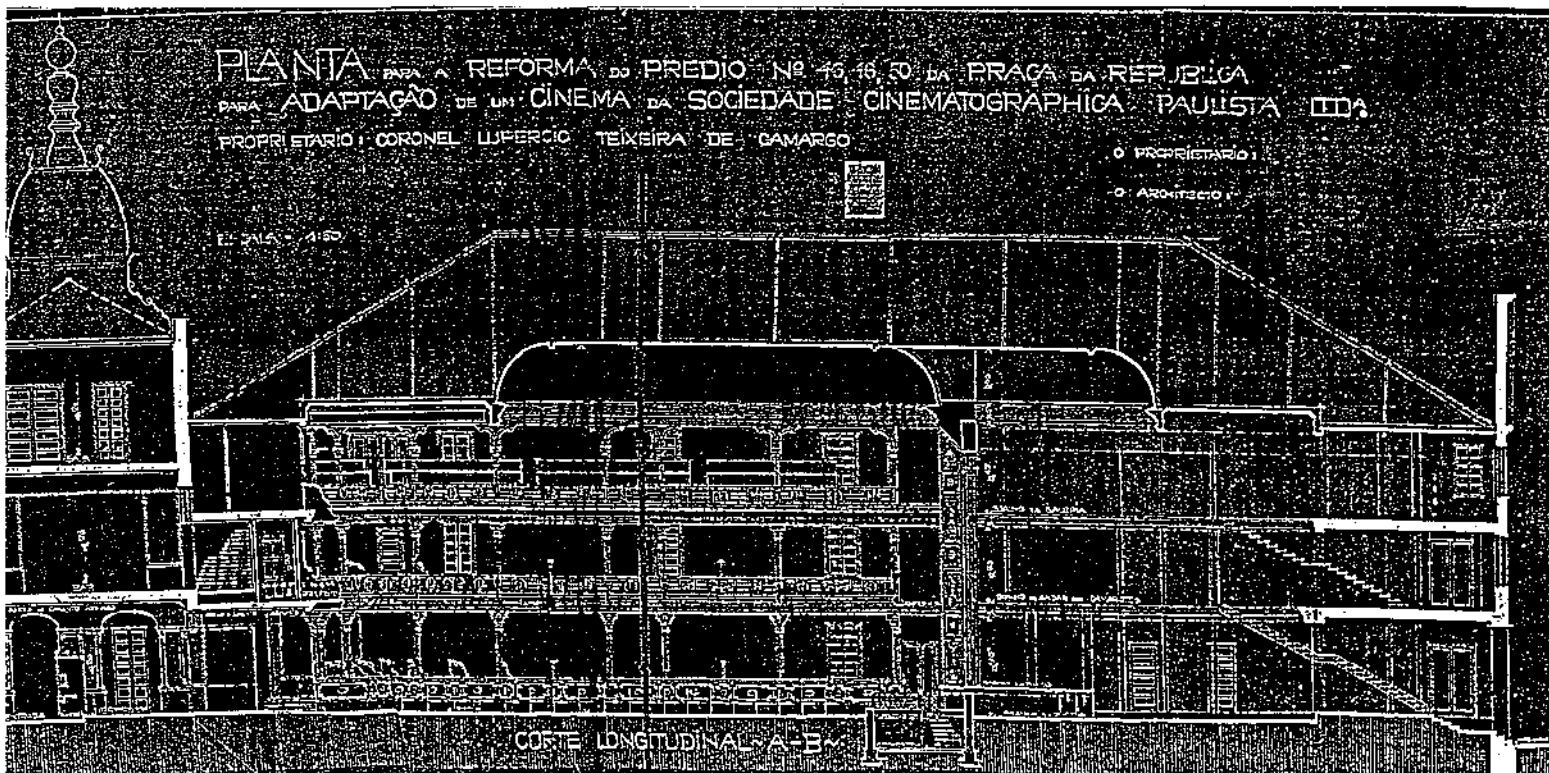


<b>OS TRÊS MOQUETEIROS</b> Romance de A. DUMAS (PAC)	<b>INAQUERANÇIA</b> O Melhor exemplo da cinematographia	<b>FRUTO PAGURINO</b> Super-produção de Paramount-Artcraft		
<b>DEZEMBRO</b>	<b>CINE-TEATRO REPUBLICA</b> O MAIOR E MAIS CONFORTAVEL DO BRASIL Praça da Republica, 44-50      Telef. Cidade, 427	<b>DEZEMBRO</b>		
<b>29</b>	<b>PRIMEIRO DIA INAUGURAL</b> Com apresentação da bella super-produção da gloriosa PARAMOUNT-ARTCRAFT, na qual tomam parte Glorie Swanson, Thomas Meighan, Babe Denala, Lila Lee e Theodor Roberts, intitulada:	<b>29</b>		
<b>QUINTA-FEIRA</b>		<b>QUINTA-FEIRA</b>		
<b>MACHO &amp; FEMEA</b> (DE FIDALGA A ESCRAVA)				
<b>DEZEMBRO</b>	<b>AVISO:</b> Achando-se esgotado as localidades do theatro para os dois escaes inaugurais, accionam-se encommendas para os restantes dias e os primeiros do segundo dia inaugural e para as mesmas localidades de MARTIN e SOIR de terceiro dia inaugural, com o mesmo programma e mais Kubel clayon em ROSA DEPORADADA, no ultimo.	<b>DEZEMBRO</b>		
<b>29</b>	<table border="0"> <tr> <td>Preços para os tres dias de MACHO &amp; FEMEA no Cine Theatro Republica</td> <td>                 Frias . . . . . 12500                  Camaretas . . . . . 12500                  Poltronas . . . . . 5500                  Balcones . . . . . 5500                  (Inclusive imposto)             </td> </tr> </table>	Preços para os tres dias de MACHO & FEMEA no Cine Theatro Republica	Frias . . . . . 12500 Camaretas . . . . . 12500 Poltronas . . . . . 5500 Balcones . . . . . 5500 (Inclusive imposto)	<b>29</b>
Preços para os tres dias de MACHO & FEMEA no Cine Theatro Republica	Frias . . . . . 12500 Camaretas . . . . . 12500 Poltronas . . . . . 5500 Balcones . . . . . 5500 (Inclusive imposto)			
<b>QUINTA-FEIRA</b>		<b>QUINTA-FEIRA</b>		
A seguir: Escola primarosa    Xopais das tempestades    O escravo do dever    A ENFERMEIRA ENGENHOSA Wallace Reid                    Norma Tallmudge                    Buck Jones                    Betty Miller Minnie				

PLANTA PARA A REFORMA DO PREDIO Nº 46, 50 DA PRAÇA DA REPUBLICA  
PARA ADAPTAÇÃO DE UM CINEMA DA SOCIEDADE CINEMATOGRAFICA PAULISTA LDA.  
PROPRIETARIO: CORONEL LUPERCIO TEIXEIRA DE CAMARGO

O PROPRIETARIO:  
O ARQUITECTO:

ESCALA: 1:50



CORTE LONGITUDINAL A-B

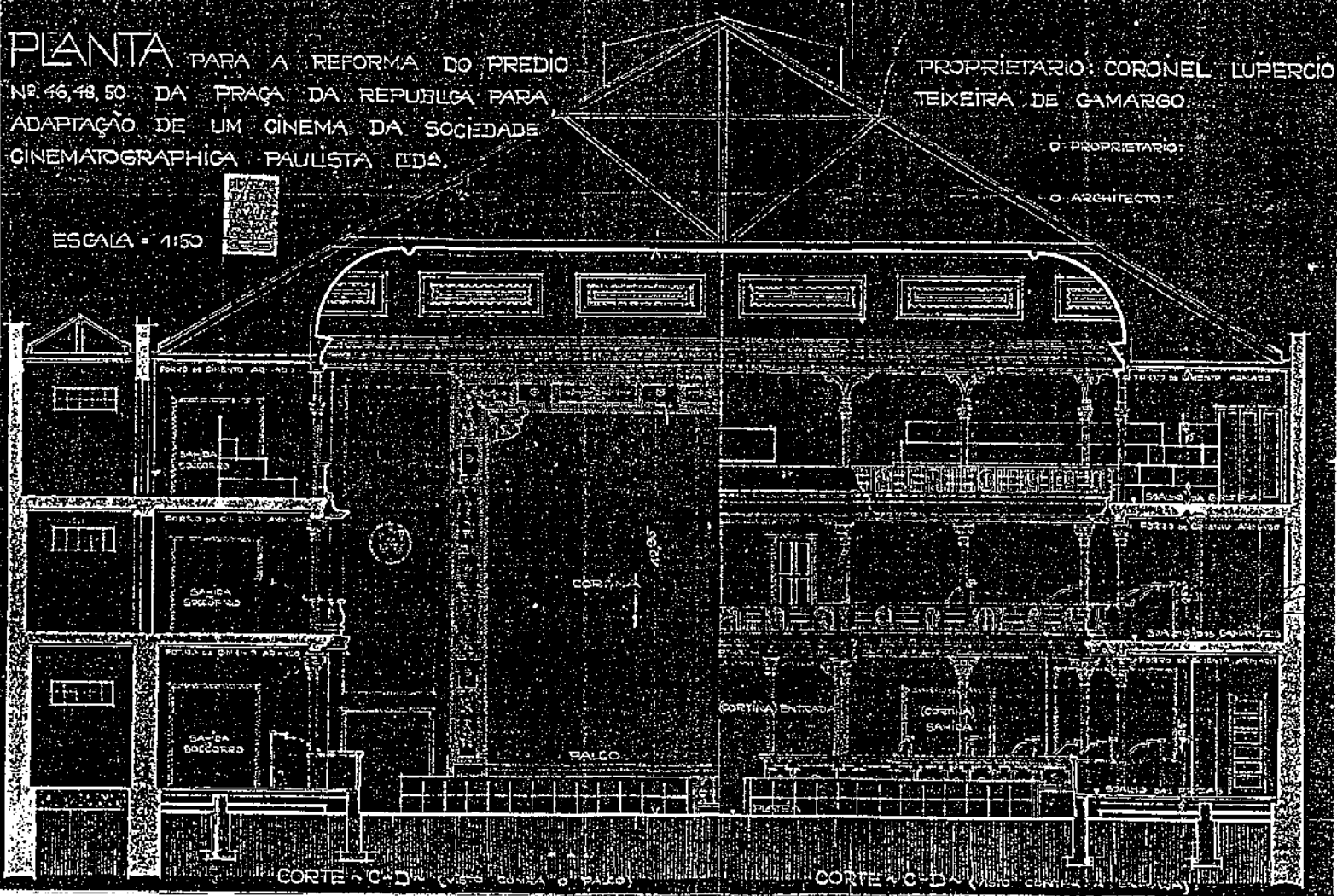
PLANTA PARA A REFORMA DO PREDIO  
 Nº 46, 48, 50. DA PRAÇA DA REPUBLICA PARA  
 ADAPTAÇÃO DE UM CINEMA DA SOCIEDADE  
 CINEMATOGRAFICA PAULISTA LDA.

PROPRIETARIO: CORONEL LUPERCIO  
 TEIXEIRA DE GAMARGO.

O PROPRIETARIO:

O ARCHITECTO:

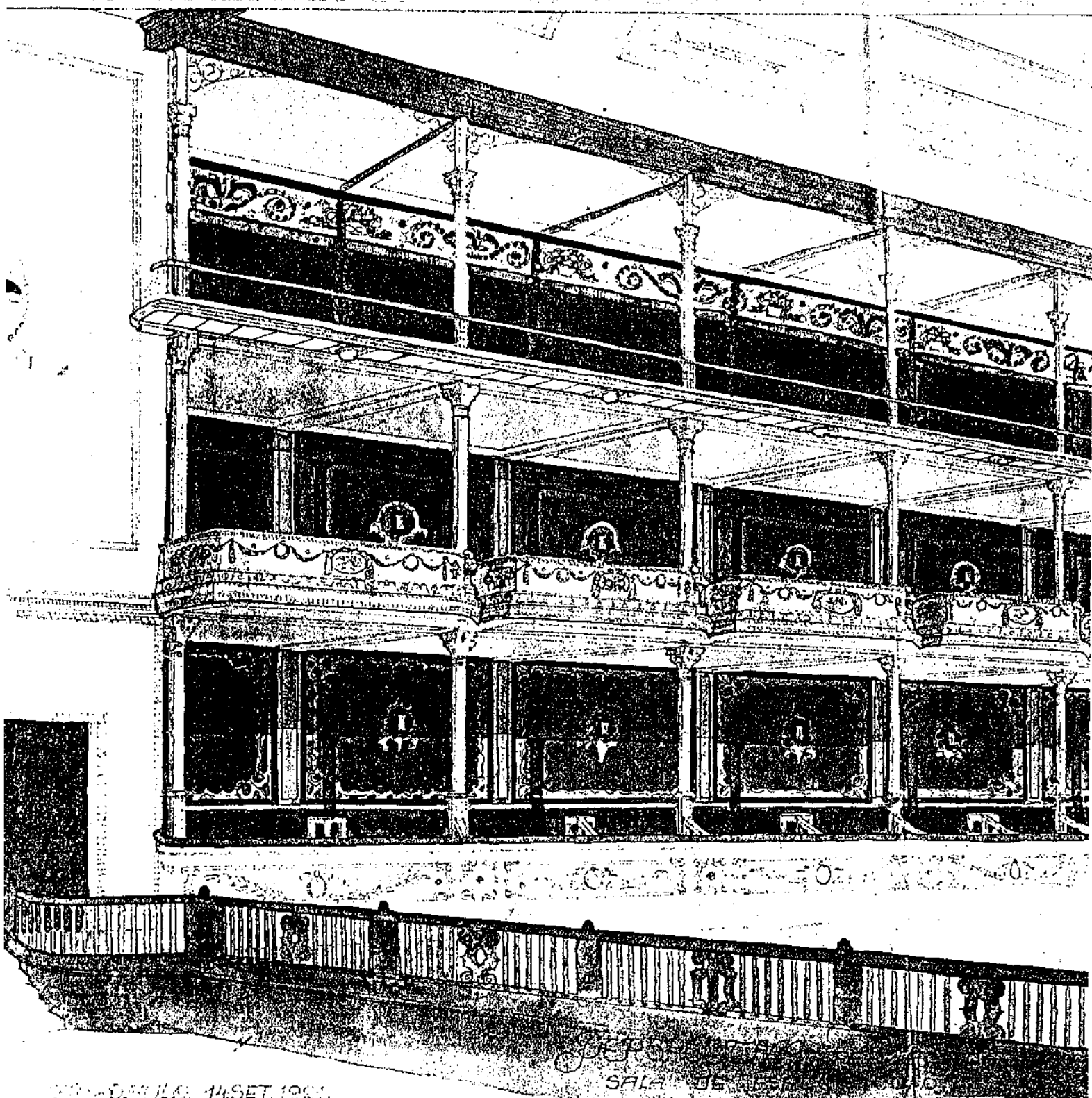
ESCALA = 1:50



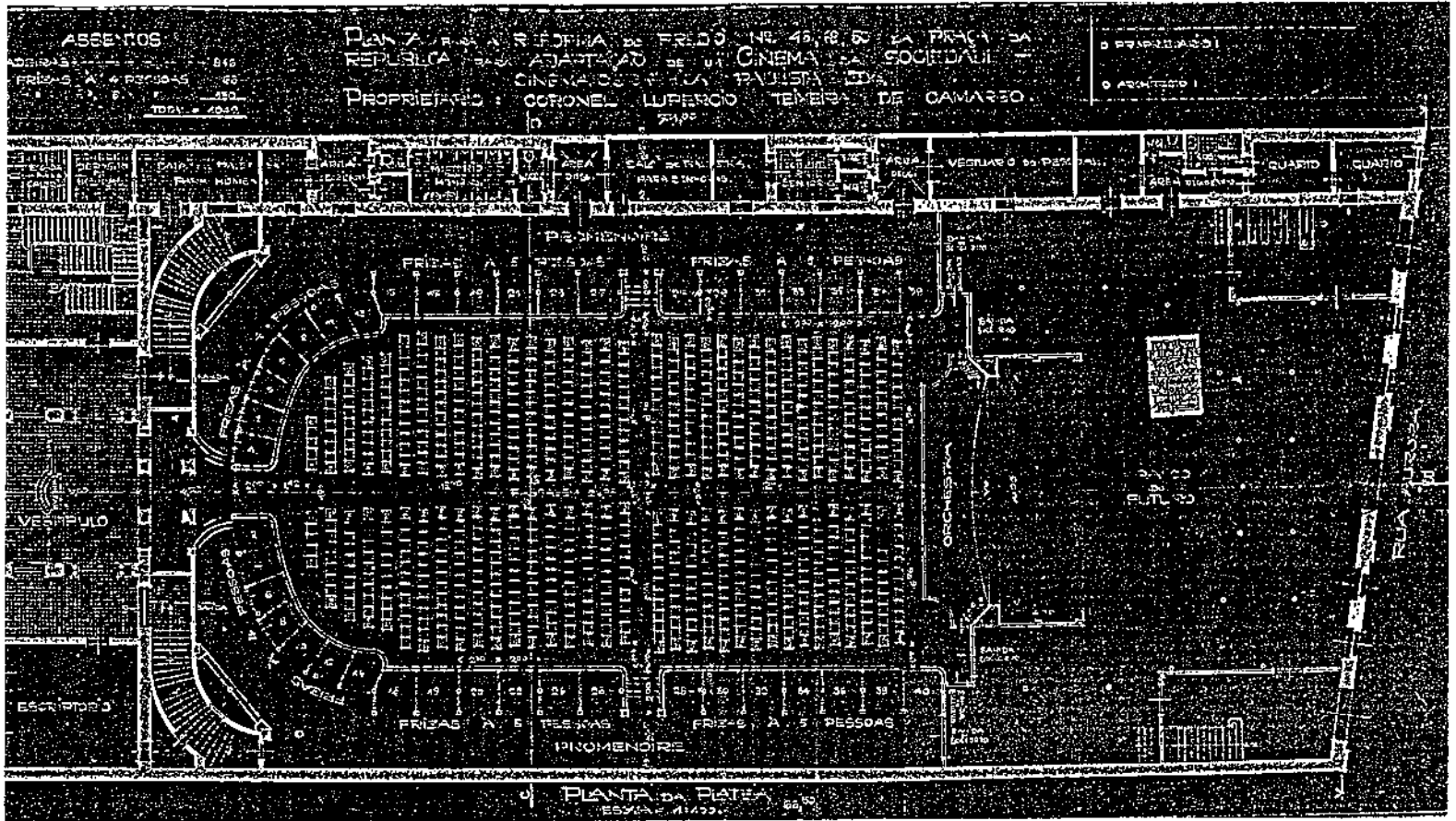
CORTE A-C-D (VISTA EM VISTA DO PALCO)

CORTE A-C-D (VISTA CENTRAL DA SALA)

CINE TEATRO REPUBLICA. Corte transversal



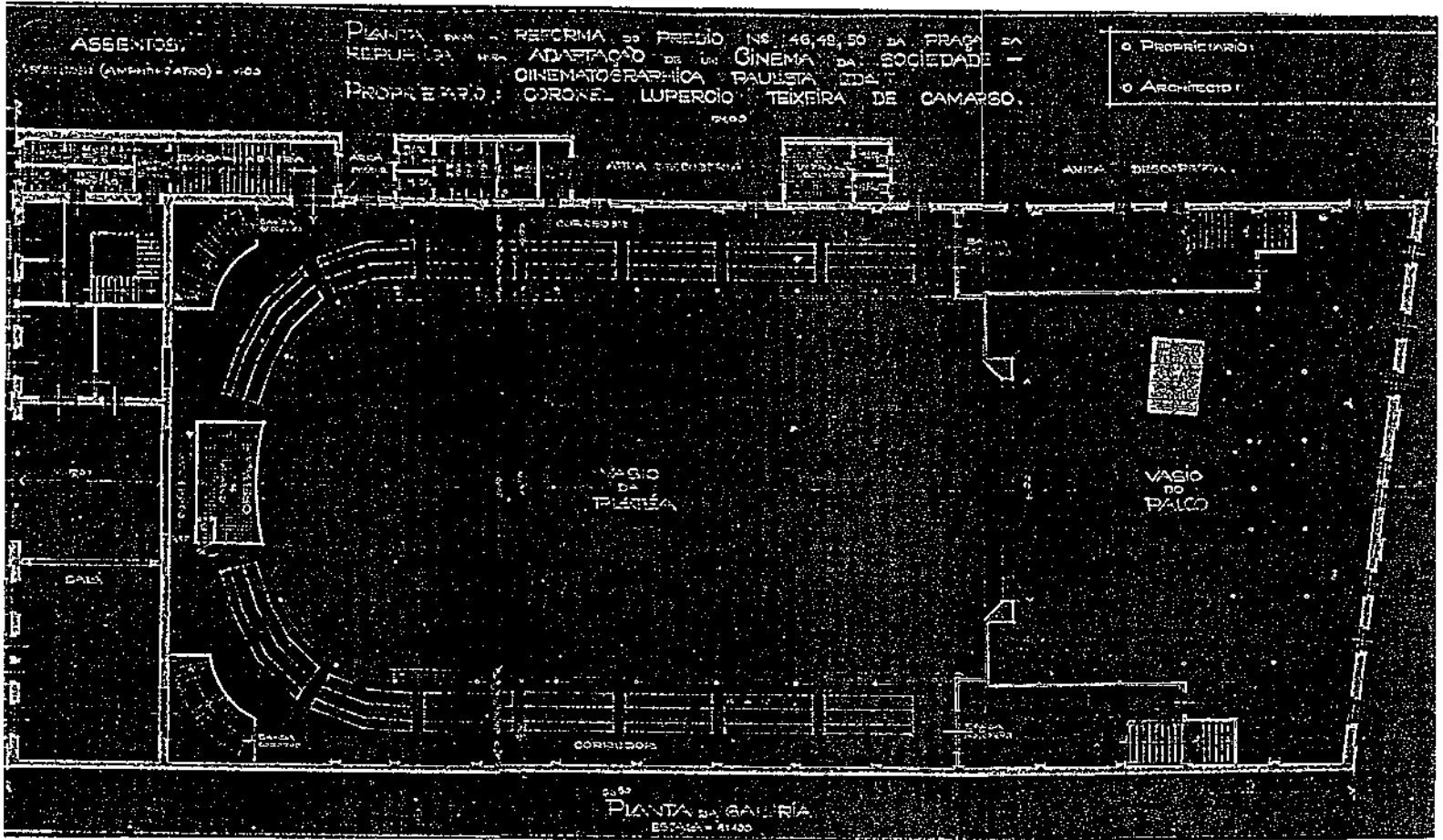
CINE TEATRO REPUBLICA, Vista dos camarotes e balcões,  
Cópia de aquarela do autor, as paredes ao fundo são  
vermelhas, e os ornatos, dourados.



CINE TEATRO REPUBLICA, Planta do térreo, platéia.

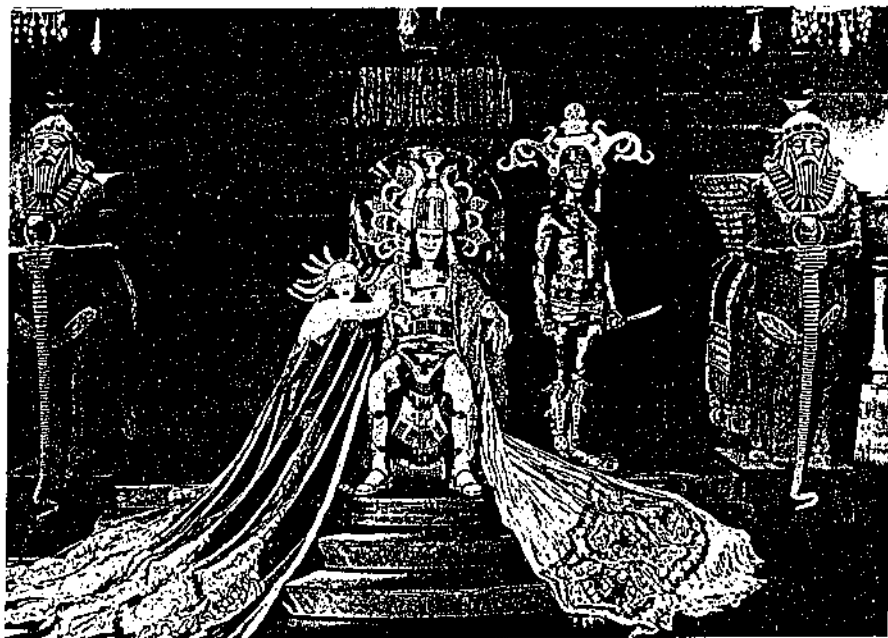






CINE TEATRO REPUBLICA, Planta do 2o. Pavimento, balcões.

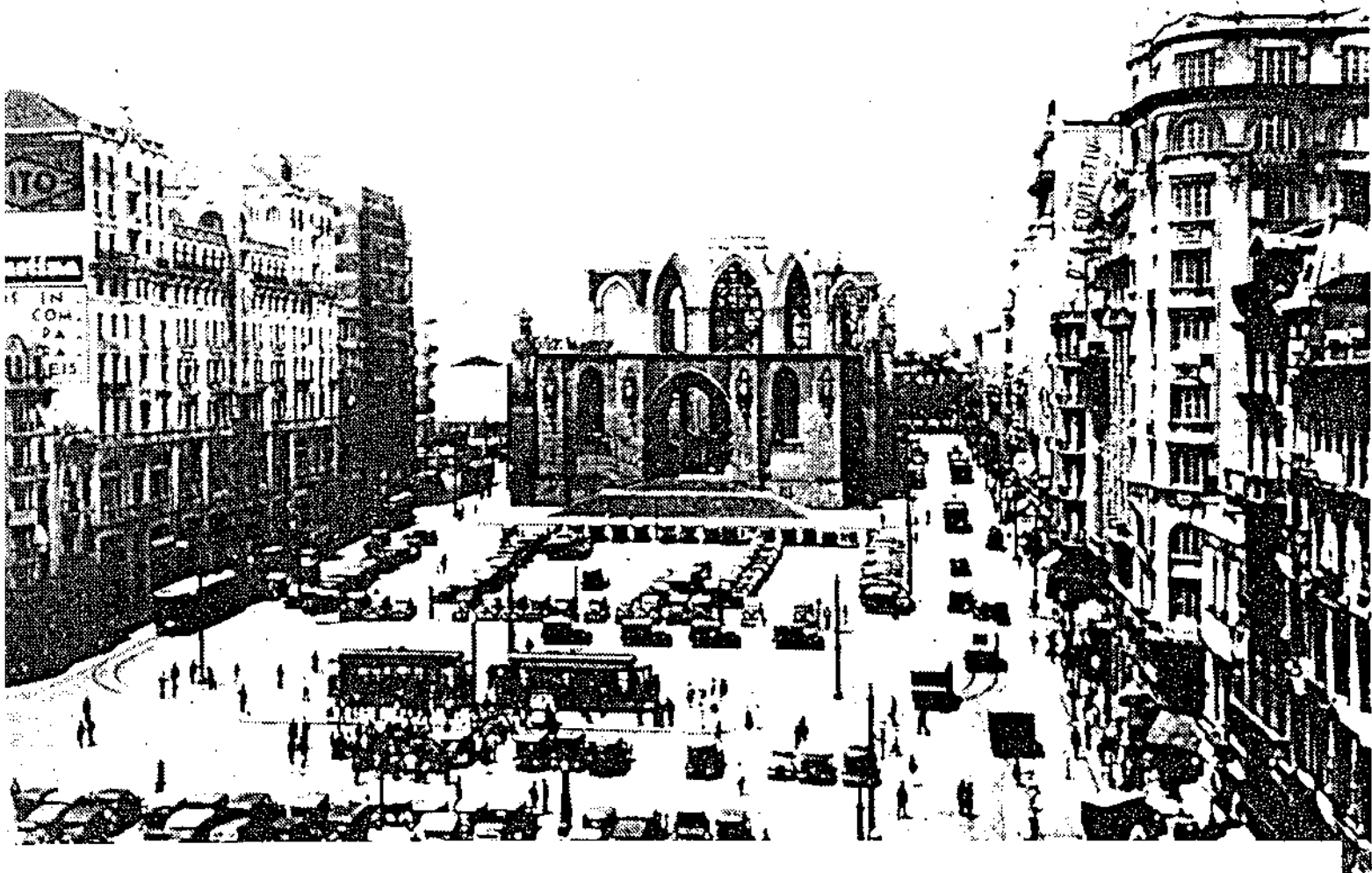
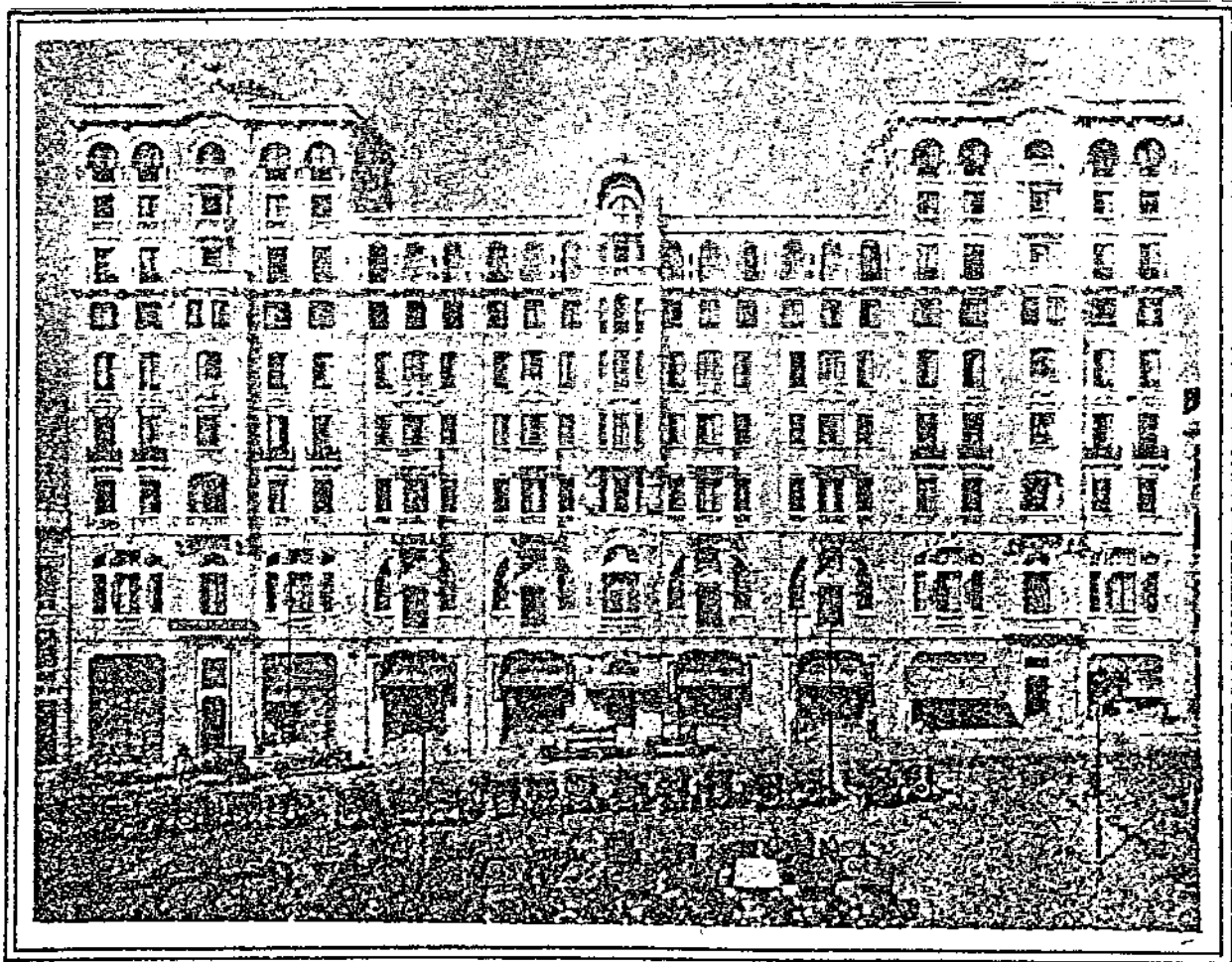
OS TRES MOQUETINOS		INTOLEMANCIA	FRUTO FACILIAS								
Remanes de R. SUMAS (PAE)		Contador-membro do cinematographico	Super-produção de Paramount-Artcraft								
DEZEMBRO	<b>CINE-THEATRO REPUBLICA</b>			DEZEMBRO							
	O MAIOR E MAIS CONFORTAVEL DO BRASIL.										
	Praça da Republica, 66-70										
	Teleph. Cidade, 877										
<b>29</b>	<b>PRIMEIRO DIA INAUGURAL</b>			<b>29</b>							
QUINTA-FEIRA	Com apresentação de bella super-produção de gloriosa PARAMOUNT-ARTCRAFT, na qual tomam parte Glorie Swanson, Thomas Meighan, Bobé Daniels, Lila Lee e Theodor Roberts, intitulada:			QUINTA-FEIRA							
<b>MACHO &amp; FEMEA</b>											
(DE FIDALGA A ESCRAVA)											
DEZEMBRO	AVISO: Recomendamos assentos de logeas do Theatro para as duas sessões inaugurais, secretamente encerradas para as restantes frisas e como rito de segredo dia inaugural e para as mesmas localidades de MANTIRE e OIRATE de terçeira dia inaugural, com o mesmo programma e anjo Ethel Clayton em ROSA DESFONADA, no ultimo.			DEZEMBRO							
<b>29</b>	<b>Preços para os tres dias de MACHO &amp; FEMEA no Cine-Theatro Republica</b>			<b>29</b>							
QUINTA-FEIRA		<table border="0"> <tr> <td>Primeira . . . . .</td> <td>12500</td> </tr> <tr> <td>Camareira . . . . .</td> <td>12500</td> </tr> <tr> <td>Poltrona . . . . .</td> <td>2500</td> </tr> <tr> <td>Galeries . . . . .</td> <td>500</td> </tr> </table>	Primeira . . . . .	12500	Camareira . . . . .	12500	Poltrona . . . . .	2500	Galeries . . . . .	500	QUINTA-FEIRA
Primeira . . . . .	12500										
Camareira . . . . .	12500										
Poltrona . . . . .	2500										
Galeries . . . . .	500										
(Inclusive imposto)											
A seguir: Escola primorosa Kopal das tempestades O escravo do dever A ENFERMEIRA ENBENGUSA											
Walter Reis          Norma Tolmado          Ruth Vance          Mary Miller pintor											



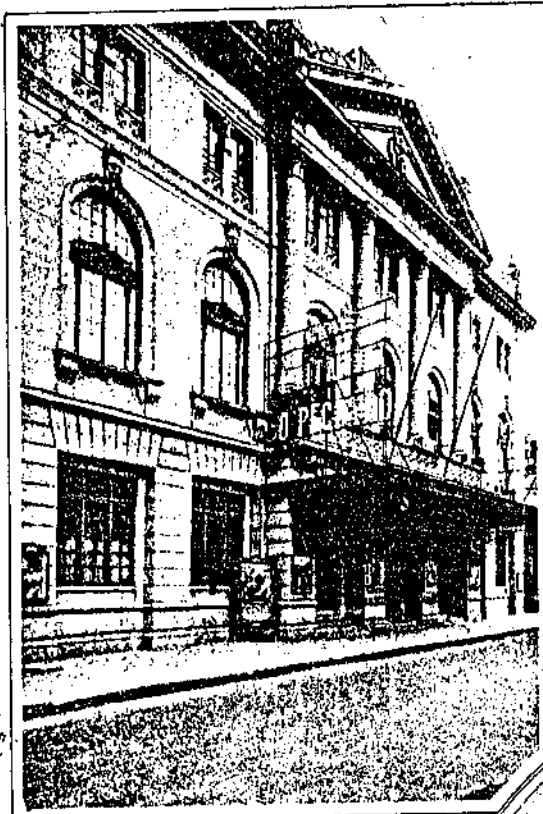
Annúncio no jornal "O Estado de São Paulo", 29/12/1921.  
Foto do filme "Macho e Fêmea" de Cecil B. De Mile.



Foto do filme "Macho e Fêmea",  
cena do 10. banho de banheira no cinema.

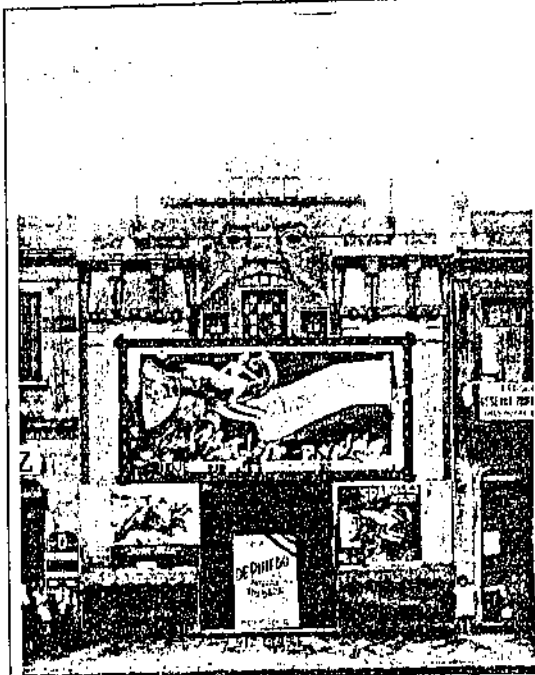


CINE SANTA HELENÁ, Praça da Sé.



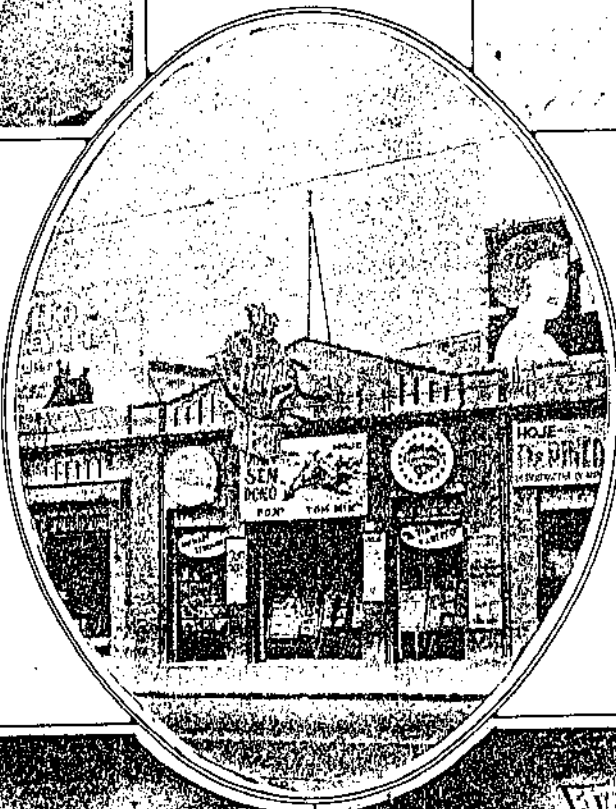
## CINEMAS E CINEMATOGRAFISTAS

Tres dos cinemas que a empresa Serrador explora em São Paulo, o Royal e o Braz Polytheama. Contém o primeiro 900 poltronas, 30 frisas, 30 camarotes e 200 balcões; o outro, 32 frisas, 46 camarotes, 1.200 poltronas, 500 balcões e 1.000 geruas. O Sant'Anna tem 600 poltronas, 32 frisas, 32 camarotes e 400 balcões.



Depois que a Paramount provou a vantagem de possuir um "team" de comedia, com Raymond Hatton e Wallace Beery, todas as outras companhias estão procurando fazer o mesmo. Agora mesmo a M. G. M. anunciou que pretende filmar uma serie de comedias de longa metragem co-estreladas por Karl Dane, o impagavel Jack de "The Big Parade", e George K. Arthur. Por falar em "teams" de comedia — Ford Sterling substituiu Raymond Hatton como companheiro de Wallace Beery. Hatton brigou com a alta administração da Paramount...

Realmente interessantes são as importancias dos seguros de vida de varias das mais conhecidas figuras da tela. Aqui vão algumas para curiosidade dos leitores: Jesse Lasky, dois milhões de dollares; Will Hays, Gloria Swanson e John Barrymore, dois, tambem, cada um; Norma Talmadge, um milhão e um quarto; e Eric Von Stroheim, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, Constance Talmadge,

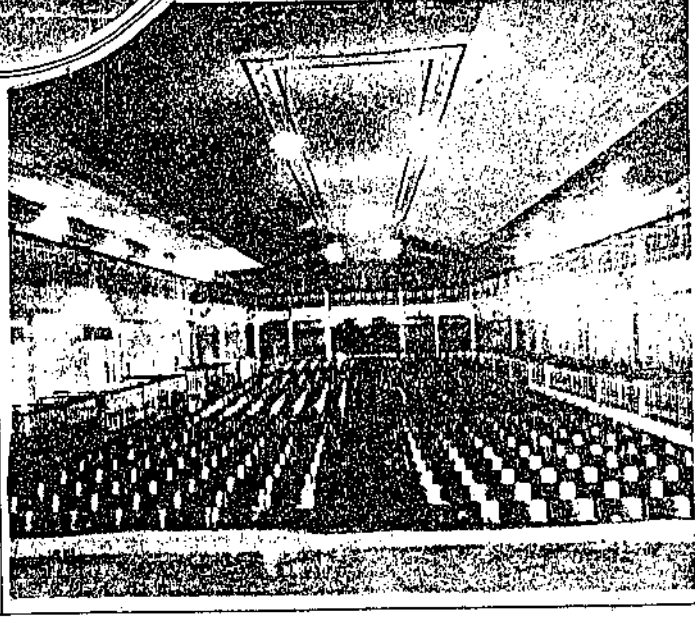
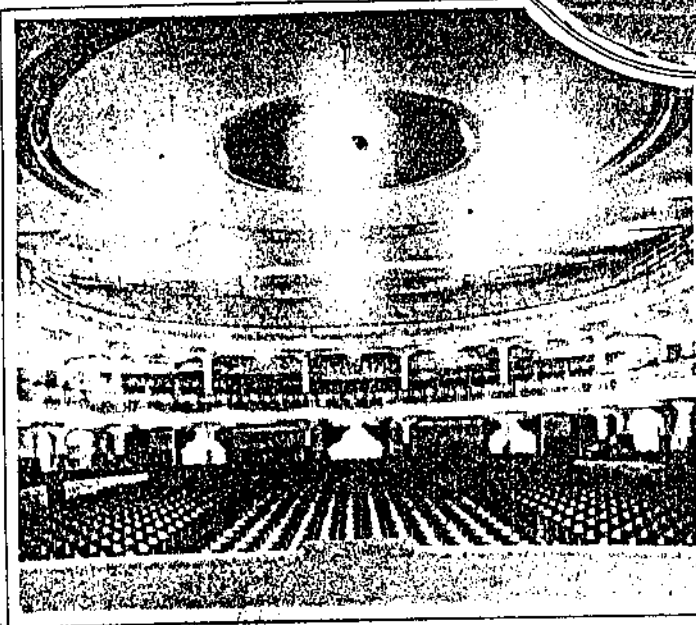


Will Rogers, June Mathis e Mary Pickford, um milhão cada um. Depois da morte de Valentino muitas estrellas augmentaram os seus seguros.

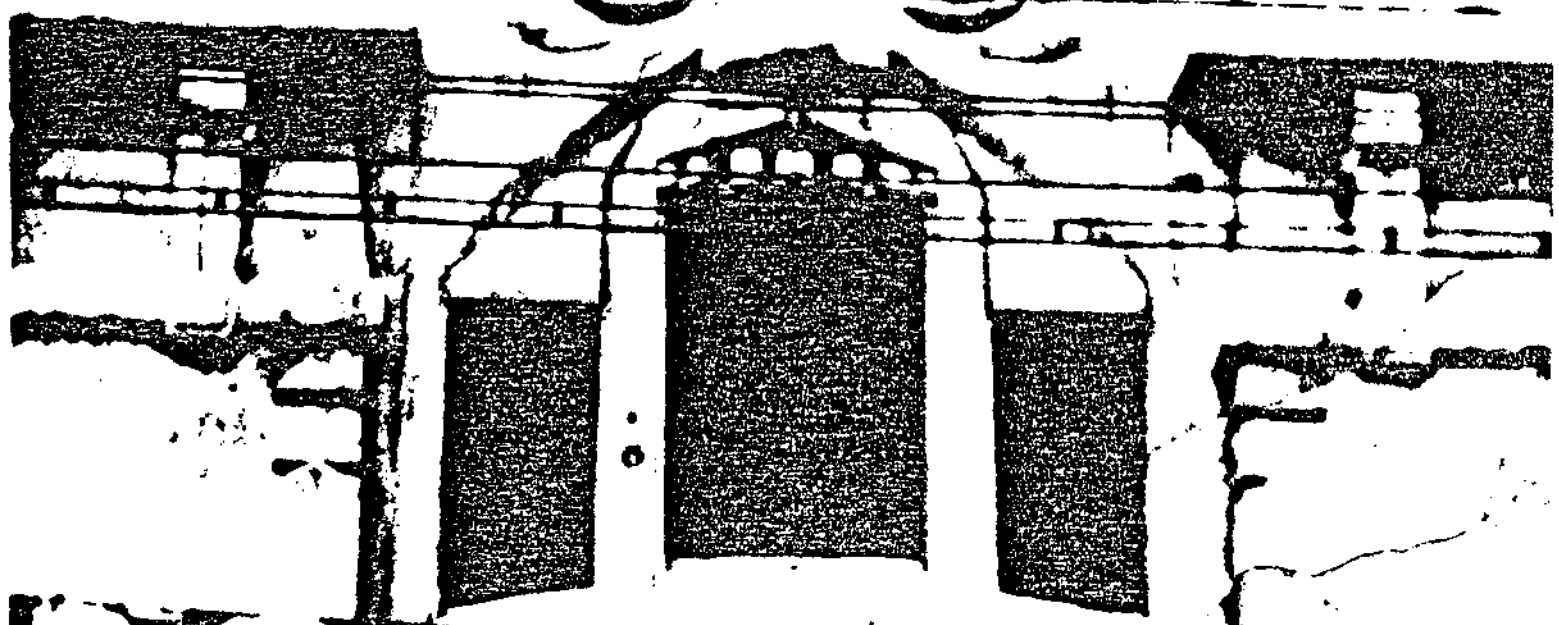
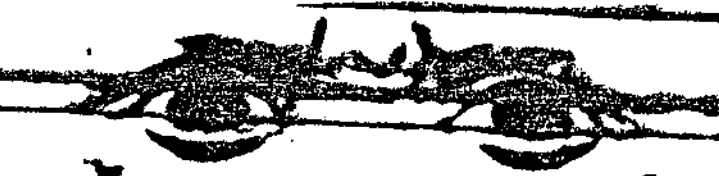
Os jovens que ainda sonham deixar as suas casas para procurar fama em Hollywood, devem mudar de idéa — Fred Beaton, presidente do Bureau de Extras, declarou que em vista de só poder dar trabalho diario a setecentos dos dezuito mil "extras" registados no seu escriptorio, resolveu não mais aceitar para o futuro novos aspirantes ao trabalho cinematographico.

Eleanor Boardman acaba de renovar por longo prazo seu contracto com a Metro Goldwyn.

Ricardo Cortez não renovou seu contracto com a Paramount.



METRO-GOLDWYN-MAYER — BEN-HUR — Na actual temporada cinematographica do Theatro Casino.



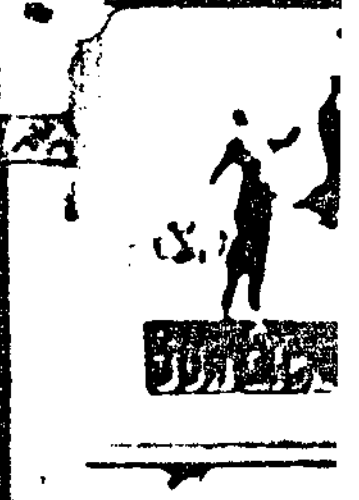
LIBRARY

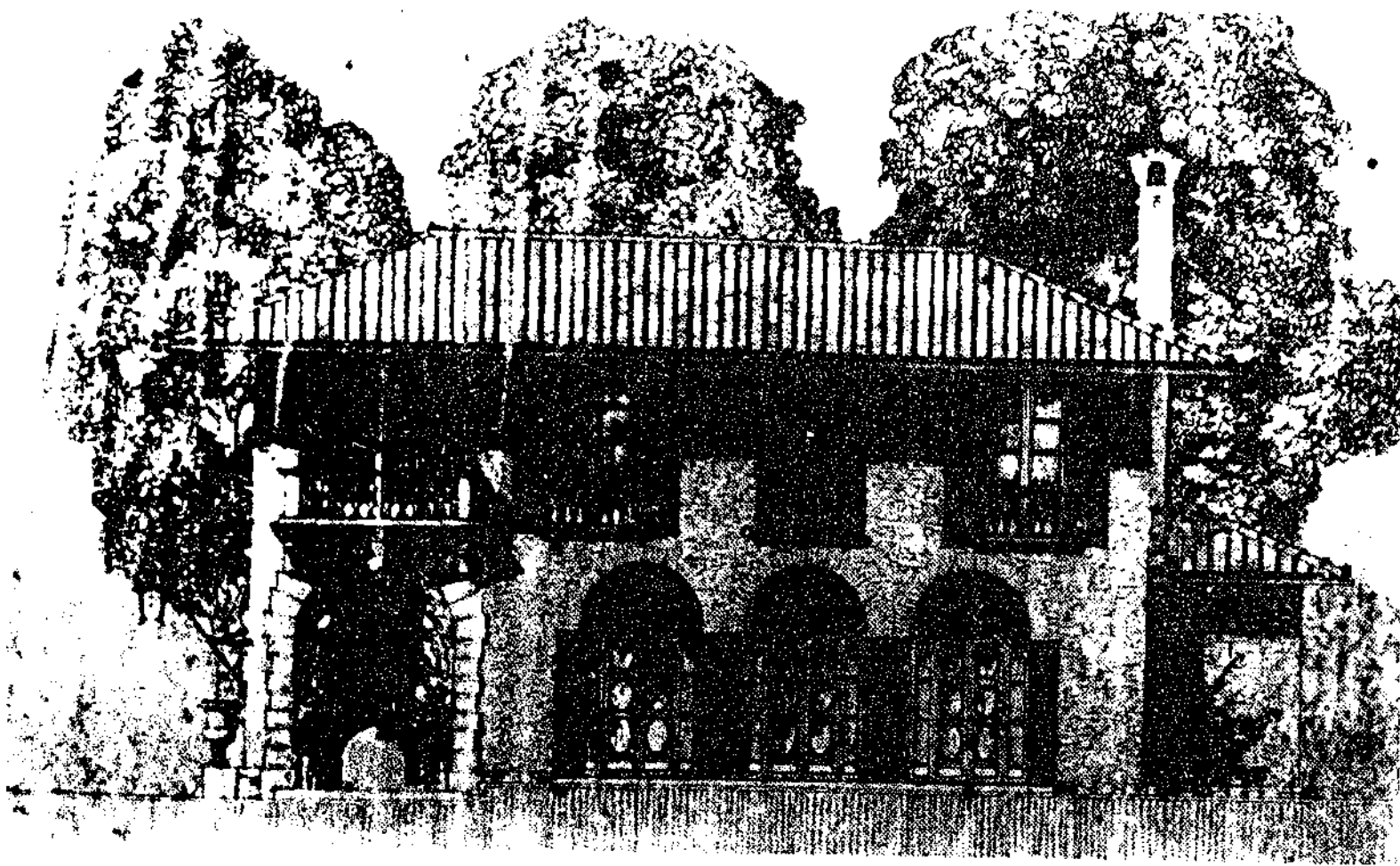
POLYTHEAMA



JE

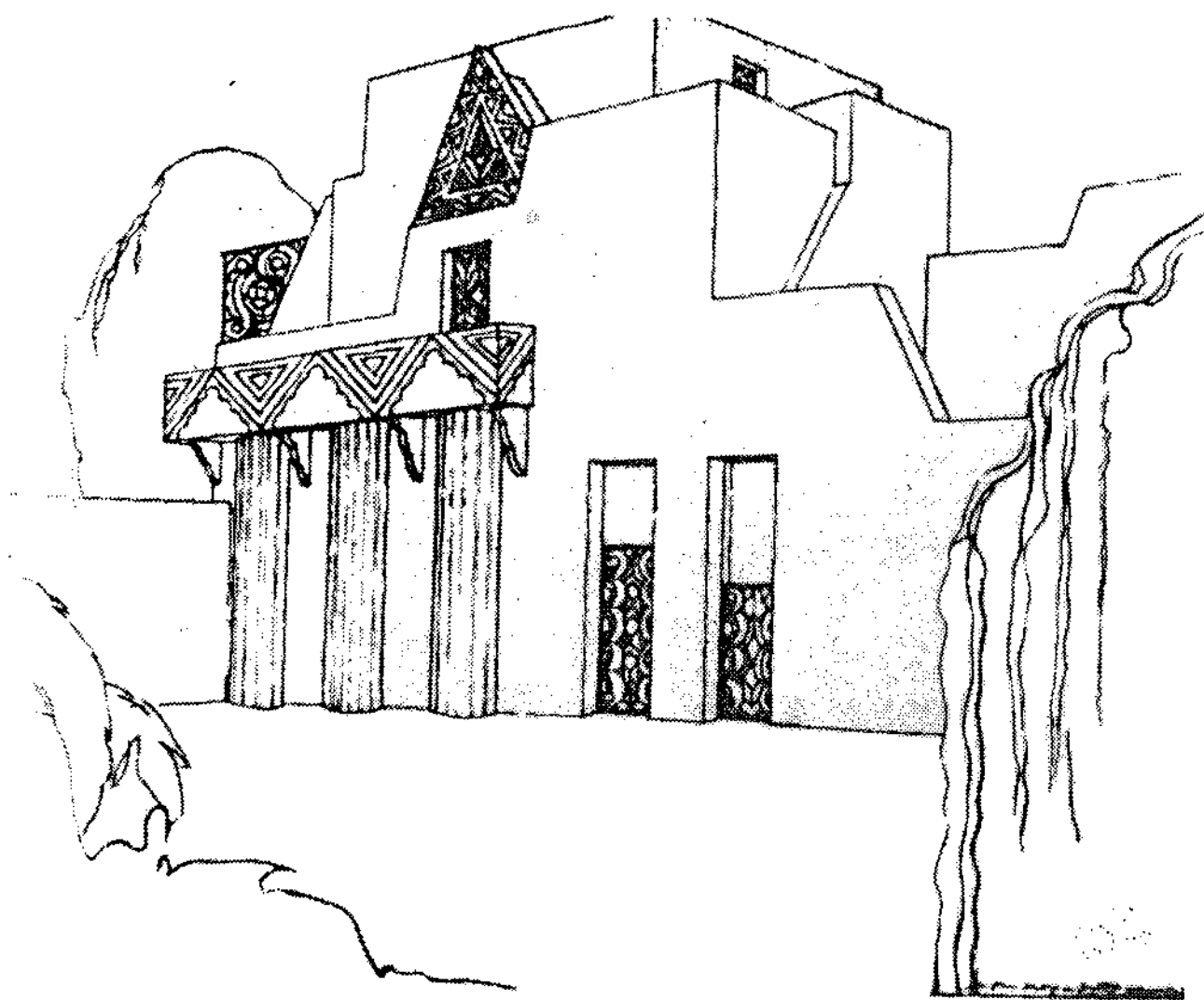
HO





*Georg Przyrembel, Taperinha na Praia Grande, 1922. Estilo colonial bastante afrancesado. Przyrembel foi um dos dois arquitetos presentes à Semana de 22, São Paulo.*

Projeto de Georg Przyrembel, arquiteto que participou da "Semana de 22"



Projeto de Antonio Moya (1926), arquiteto que participou da "Semana de 22"



# ODEON

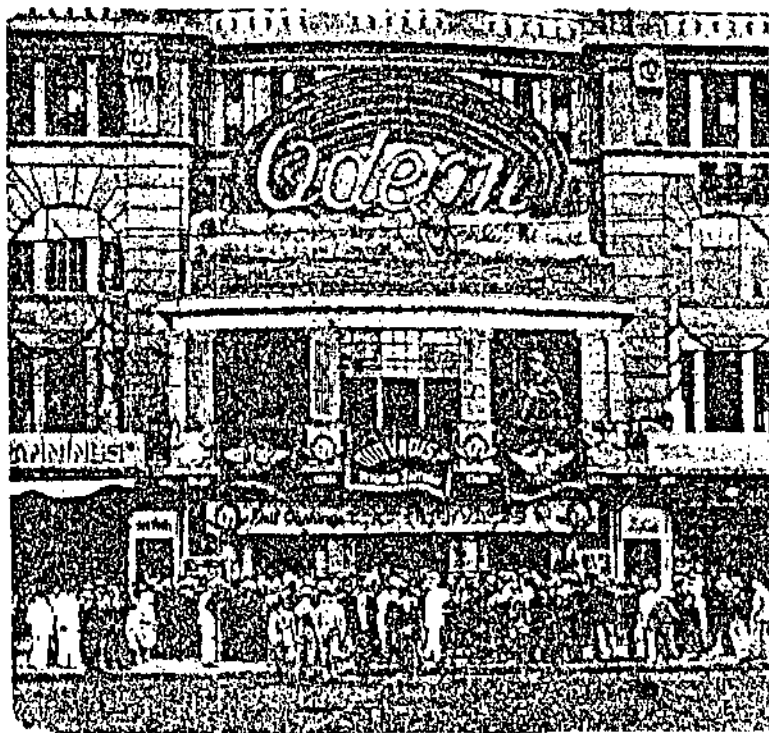
CINEMA  
TEATRO  
MUSEU  
BIBLIOTECA



1.º QUINZENA DE OUTUBRO

Rua da Consolação

SOCIEDADE ANONYMA EMPREZA SERRADOR



**AMANHÃ ~ INAUGURAÇÃO ~ AMANHÃ**  
O MAIOR CENTRO DE DIVERSÕES DA AMÉRICA DO SUL

# ODEON

Quinta-feira  
**O MAGNO DIA**  
**11**  
DE OUTUBR

Cinemas - Theatros - Atrações - Confeitaria - Sorveteria - Dancing Bar



A sua alma, a sua vida, o seu corpo, todo o seu ser, respira-se na dança que ella amou até a morte... e como LILY DAMITA sabe sustentar esse papel...

**SALA VERMELHA**

Terá tudo de elegante, chique e elevado, oferecendo os filmes e as novidades do cinema e das atrações.

PROGRAMMA INAUGURAL:

ESTREARÁ A  
**SALA VERMELHA**  
LILY DAMITA, EM  
**LYRIO DE GRANADA**  
— Imp. para menores —  
PROGRAMMA SERRADOR

ESTREARÁ A  
**SALA AZUL**  
FLORENCE VIDOR, EM  
**QUARTETTO DE AMOR**  
Da PARAMOUNT

A alegria em 5 enormes saídas hantadas de luz, e chelos de musica.  
PREÇOS MESACIONALMENTE REDUZIDOS

**SALA AZUL**

será o prolongamento discreto, distinto e chite que assignada a elegancia da Sala Vermelha.

**FLORENCE VIDOR**

A ornel... do cine... ma, na sua alta co... media para a  
PARAMOUNT



Na displencia de um luxa partizone, elle, dentre tantos admiradores, se deixa prender por aquelle que a tomou por simples galanteio.

Foto da fachada do Cine Odeon e anúncio de inauguração

O Genio do Mal na sua obra perturbadora das almas

# Cinema S. Bento

Rua S. Bento, 37

## Hoje-Inauguração-Hoje

HORARIO DAS SESSOES

1.ª às 14 hs. - 2.ª às 15,50 hs. - 3.ª às 17,40 hs.  
4.ª às 19,30 hs. - 5.ª às 21,20 hs.

### MUNDO EM FO'CO

A super produção da PARAMOUNT

# TRISTEZAS DE SATANAZ

com ADOLPHE MENJOU, RICARDO CORTEZ,  
CAROL DEMPSTER e LYA DE PUTTI.

Preços: Poltronas . . . 3\$000

Film proibido para menores



atan, expulso do Céu, traz a Tentação para o Mundo!



CINE S. BENTO

12. 11. 1938

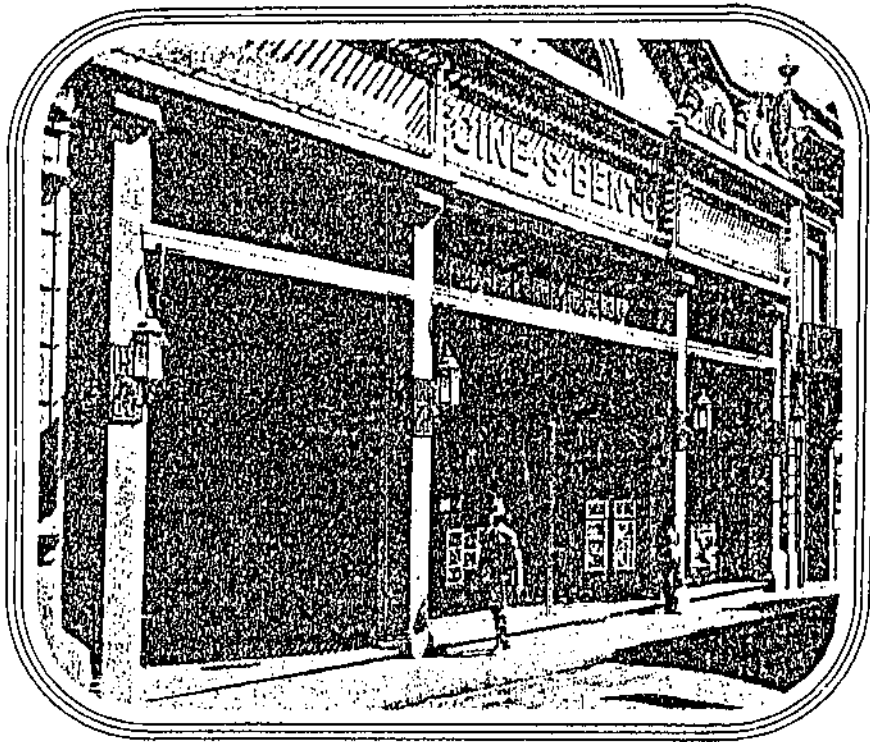
12. 11. 1938

12. 11. 1938

# Cinearte

## CINE S. BENTO NA CAPITAL PAULISTA

No dia 10 do corrente inaugurou-se a nova casa de diversões com que a conhecida Imagem Distribuidora Cinematographica do Brasil, num louvel esforço de desenvolver os seus negócios



instalação atrahiu a curiosidade dos amantes dos bons "films" e particularmente, da Sociedade elegante de S. Paulo que o sagrou a casa de sua preferencia e sympathia. O novo Cinema

ASPECTO DA FAÇADA DA RUA S. BENTO

CHAMADA PARA A INAUGURAÇÃO DO CINE S. BENTO

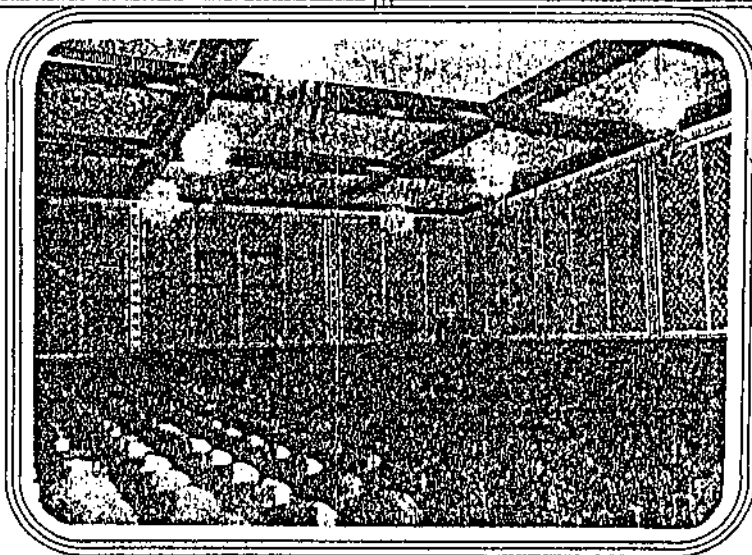


GRUPO DA CERIMONIA INAUGURAL VENDO-SE AOS SEUS DIRECTORES E CONVIDADOS

Aspecto da inauguração inicial da importante casa de diversões que abriu suas portas a sociedade paulista em 10 de Setembro corrente.

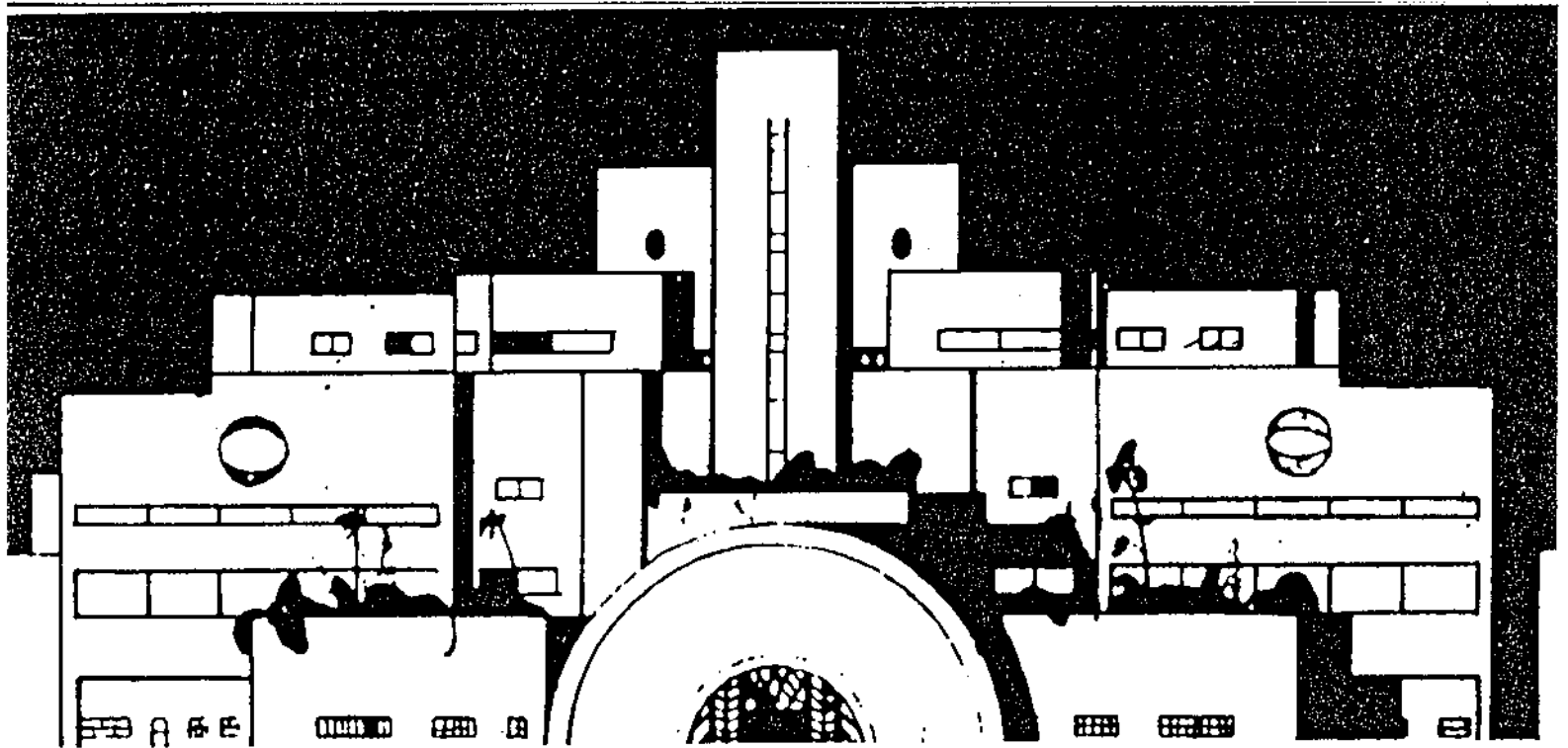
em servindo ao publico, resolveu entrar a Paulicéa.

Situado bem no coração da cidade, o Cine S. Bento desde os primeiros dias de sua



SALA DE PROJECCAO

Paulistano está lujosamente montado e dispõe de todos os requisitos modernos indispensaveis a um estabelecimento do seu genero.



ávio de Carvalho. Projeto para Palácio do Governo, 1927



Edifício considerado por Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona como a primeira construção moderna de São Paulo. Projeto do Arqto. Júlio de Abreu Júnior, Av. Angélica, 172. Ano de construção: 1927

# Alhambra

(O CINEMA DA RUA DIREITA)

HOJE - Sabbado 21 de Julho de 1928

## ABERTURA

do melhor cinema de S. Paulo, com  
o melhor film de 1928

# A CARNE E O DIABO

**JOHN GILBERT**  
**GRETA GARBO**

**LARS HANSON**

Direcção de  
**Clarence Brown**



HORARIO: Sessões de 14, 16, 18, 20, 22 horas.

Entrada, \$1000.

(Inaproprio para senhoras).





CIAL  
ERSOS  
TASIA

EL GRAN ESTABLO





## CORRESPONDENCIA

Pequena palestra com Emil Shauer. — As suas idéas com referencia á Paramount no estrangeiro. — Sua admiração pelo Brasil. — Outras declarações. — Adolph Zukor fala com Londres pelo radio-telephone. — Adolphe

Um exemplar de CINEARTE, contendo a nossa chronica sobre a inauguração do novo Theatre Paramount, serviu-nos de "introduction card" para alguns momentos de amigosa palestra com Emil E. Shauer, director do Departamento Estrangeiro da Paramount.

Certo é que já conheciamos o director da "politica" externa da Famous-Players, mas desta vez vamos em missão especial: oferecer-lhe um exemplar de CINEARTE e ao mesmo tempo trocarmos algumas palavras sobre a Paramount e a sua função no mercado brasileiro.

— Aqui está um exemplar de CINEARTE, a mais completa publicação cinematographica do Brasil, — dissemos, á guisa de começo.

— Much obliged, disse-nos, agradecendo, Mr. Shauer.

— Como correspondente de CINEARTE, queria que nos dissesse alguma coisa sobre os futuros planos da Paramount com referencia ao Brasil...

— São os melhores possíveis, afirmamos. Os ideaes da Paramount são de congratamento universal. Mas em tudo isso, como é natural, temos as nossas vistas sempre voltadas para a Sul-America, irmã gêmea do nosso Continente, e, de preferencia, para o Brasil, onde a Paramount conta com um publico generoso e que lhe dispensa affectuoso acato.

Como é sabido, o Cinema hoje em dia está merecendo a attenção de todo o mundo. A Paramount, ha de conceder-nos a expressão, foi o mais forte elemento em tornar effectiva essa alta distincção e claro está que nos compete prezar e fortalecer essa amizade nascida, aliás, da nossa própria iniciativa. Também ha de convir que muito antes de nos termos virado para o mundo em geral, já tinhamos relações vinculadas com o Brasil, e ali está a razão da nossa preferencia. É uma questão, pois, de cavalheirismo reciproco e de velhos laços de amizade.

Mr. Shauer fala como quem conhece o Brasil...

— É o conheço, sim, pois já lá estive. Foi em 1924. — Visitei o Rio, Santos, São Paulo, a Bahia... E antes que me esqueça: vocês brasileiros têm ali no Rio, como a dar as boas-vindas aos que chegam, não uma das sete — mas a primeira maravilha do mundo! Othe, eu co-



Adolphe

Menjou



O NOVO CINEMA DA PARAMOUNT EM BROOKLIN.

Adolph Zukor, radiotelephonando para agencia Paramount em Londres.



Emil Shauer no seu escriptorio, "posa" especialmente para CINEARTE.



THE BIG PARADE — METRO-GOLDWYN-MAYER

Artigos na revista "CINEARTE", de 1927, sobre a viagem do repórter A. Gonzaga a New York.

B27

## DA AMERICA

Menjou. — O nosso primeiro "close-up" do actor. — Mais dois grandes cine-theatros em New York. — Prosperidades de 1927. — Um "plenipotenciario" cinematographico na Europa. — A produção de De Mille e a Paramount.

nheço de visu os mais velhos portos, mas á sua Guanabara não ha nada que se compare. O porto de Sydney, na Australia, é talvez o unico que nos dá uma idéa da magnificencia da entrada do Rio; mesmo assim lhe falta algo disso que parece sobrar á bahia brasileira — esse colorido, essa belleza panoramica, que embriaga os olhos, captivando-os...

— Mas, sobre o novo programma Paramount?...

— Creio que sobre o assumpto já ha pouco falou o nosso amigo, John Day, Jr., representante da Paramount no Brasil, fazendo menção ás principais produções que temos reservado para o mercado do seu paiz. Como naturalmente já sabe, "Beau Geste" é o nosso marco de gloria deste anno. Temos mais "Sorrows of Satan", "Old Ironsides", "The Wedding March", que perfazem uma especie de trilogia de primeira linha. Destas, já vimos as duas primeiras, que são magnificas, e "Beau Geste" ali está já no seu sexto mez de constante exhibição, num só theatro de New York. Ha uma outra produção da qual muito esperamos: quero referir-me ao "Hotel Imperial", com Pola Negri. — (E Emil Shauer mostrou-nos, gentilmente, telegrammas recebidos da agencia da Paramount em Berlim, despachos e cartas que davam, em summula, a critica dos melhores jornaes e revistas da capital da Alemanha, dizendo dos meritos do film e do grande successo alcançado na noite de sua estréia na patria de "Variété").

Continuando, disse-nos mais:

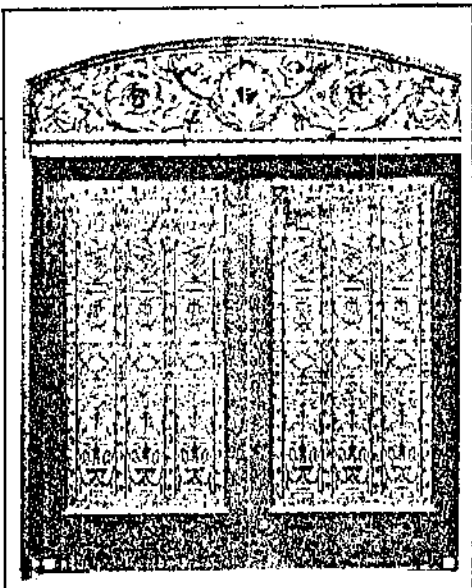
— Afóra da nossa produção, com Adolphe Menjou, Emil Jennings, Florence Vidor, Clara Box, Ricardo Cortez, os irmãos Beery, Raymond Griffith, Harold Lloyd e tantos outros nomes populares no seu paiz, acabamos agora mesmo de contractar a distribuição do programma da Producers Distributing Corporation, exclusivamente para o Brasil. Este programma include as produções de Cecil B. De Mille, o famoso creador de "Os Dez Mandamentos". Como se sabe, de ha muito se espera o "The King of Kings", que Cecil está filmando ha mais de um anno. Este é, como já podemos assegurar-lhe, um trabalho de fazer época, e, será uma das super-especies desse novo (Continúa no fim do numero)

## UM "CLOSE-UP" DO

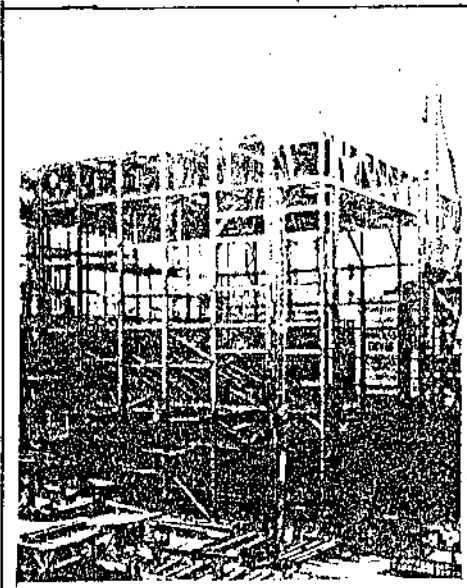
## CINEMA PARAMOUNT



O "foyer" na noite da inauguração

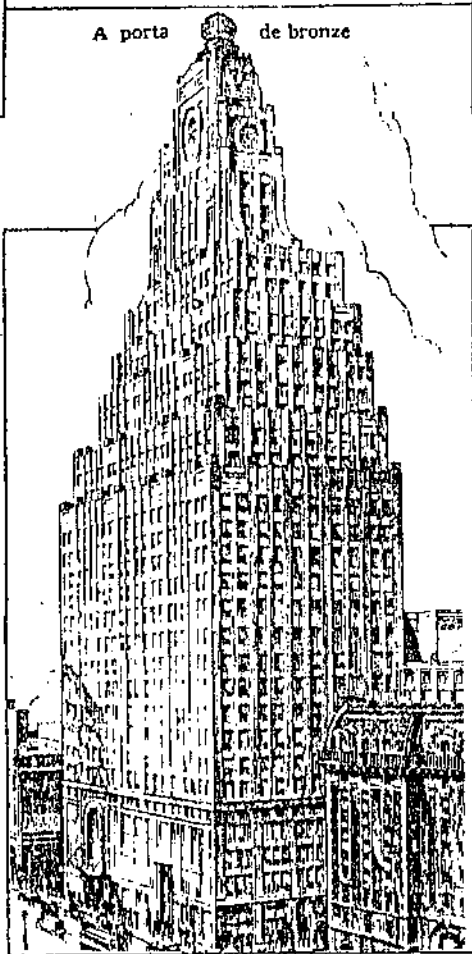


A porta de bronze

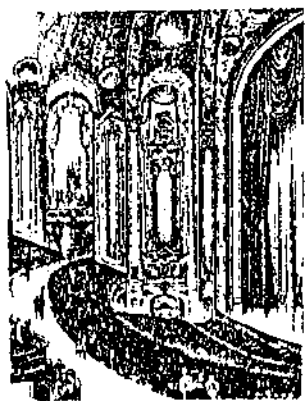


O prédio ainda em construção

Erguendo-se magestosamente em pleno coração do centro de diversões do mundo, o novo Cinema da Paramount ostenta-se como um symbolo do maravilhoso desenvolvimento da industria cinematographica. E' um monumento glorioso a coroar realizações verdadeiramente milagrosas do Cinema. Como não se devem sentir envaidecidos Adolph Zukor e os seus socios, ao contemplarem a conclusão de tal projecto. O Cinema e edificio da Paramount! A honra e o prestigio dessa obra gigantesca pertencem á Paramount, mas indubitavelmente, uma e outra se revertem tambem á toda á industria do film. Desfraudando a flama do Publix, a Paramount estabelece um modelo padrão a ser seguido por esta empresa em todas as suas realizações futuras de expansão e desenvolvimentos dos seus Cinemas. Corporificam-se ali todos os ideaes que o Publix se esforçou por demonstrar na sua acção, bem como cria um novo "Standard" a ser imitado por todos os outros circuitos e Cinemas individuais. Só mesmo um propheta muito audacioso, se ariscaria a prevêr o que os annos futuros reservam quanto ao desenvolvimento das casas de Cinema; todavia, já se tem no presente motivo para satisfação, contemplando a obra que a Paramount vem de realizar com o seu novo Cinema, que crystaliza de forma permanente e tangivel as mais refinadas concepções do luxo, conforto, belleza, côr e ornamentação, para o prazer e o deleite de uma cli-



encia, cujo apoio leal tornou possível a erecção dessa maravilha. Trata-se, na verdade, de um palacio de esplendores. Uma casa propria para os mais finos productos do Studio — esses films, que mais do que quaesquer outros meios prestigiosos, têm servido para levar a influencia dos Estados Unidos através do mundo, nestas ultimas decadas. Essa estupefaciente construção parece querer provar que ainda não passou a idade dos milagres e das fadas. Aladin esfregou de novo a lampada magica do Genio, e záz! No espaço inconceivelmente curto de doze mezes, os quarenta andares do edificio da Paramount dominavam a metropole, da Madison Square ao Columbus Circle — um esplendoroso triumpho architectural que proclamará perpetua e silenciosamente, o poder da cinematographia norte-americana não só nos Estados Unidos, mas em todos os pontos habitados do globo. Justifica-se, portanto, muito particularmente, que no extremo da torre descanse aquele immenso globo de vidro que lá se vê, medindo seis metros e meio de diametro, como symbolo da influencia mundial dessa vigorosa creança — a cinematographia. Os mercados da Europa e do Oriente contribuíram do seu thesouro para o embelezamento do edificio; era justo que assim fosse. Assim como os espectaculos do Cinema de Hollywood têm enriquecido a vida dos patrocinadores do Cinema e fez nascer uma nova expressão nacional de arte e de belleza, assim tambem esse edificio repre-



Um aspecto da platéa



ADOLPH

ZUKOR

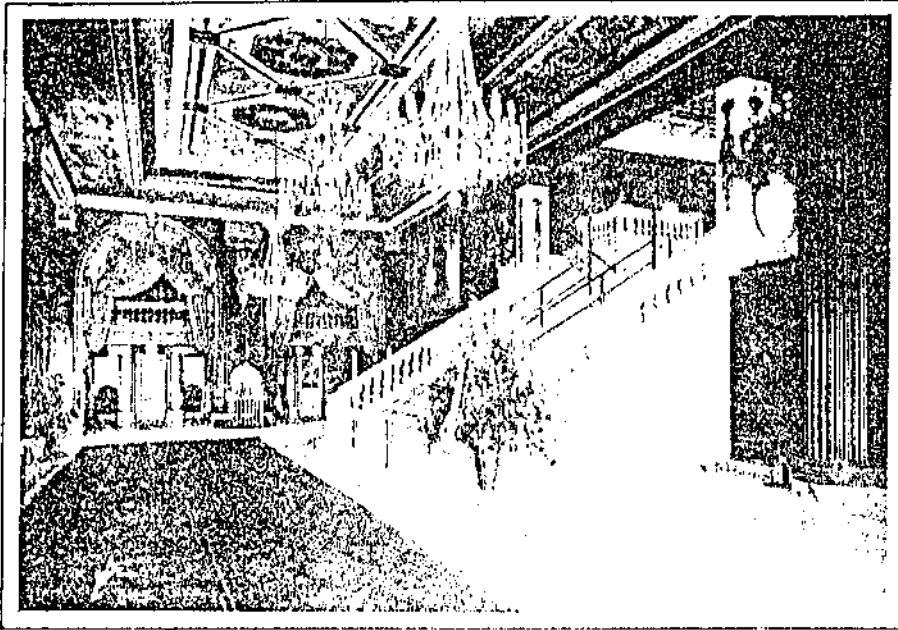


A entrada principal

## IMPRESSÕES

Depois de servir para detalhe de mil e um films americanos, eu vi, pessoalmente, pela primeira vez, a estatua da Liberdade.

Não era minha intenção colher entrevistas dos cinematographistas de New York. "Cinearte" chegou a anunciar que, entre outras coisas, eu iria saber muitas que se não comprehendem aqui... mas a minha intenção era somente a de organizar um bom serviço de informações e reportagens para a "Cinearte". Mesmo entrevistas com artistas seriam por casualidade.



O "HALL" DO CAPITOL

Não vejam os leitores, allusões nas minhas palavras, mas ha figuras que na America pouco valor têm e que aqui são recebidas com todas as honrarias de estylo.

O caso mais importante, por exemplo, foi a vinda de José Matienzo como "representante pessoal" de William Fox e que conseguiu, á primeira vista, confessamos, convencer a nós mesmos, de sua falta importancia. Não quero ter maiores comentarios ao redor deste caso. Mas o facto que uma nomeação que lá foi recebida nos meios cinematographistas de New York a gargalhadas, foi aqui applaudida porque nós não sabiamos de nada. E José Matienzo, que quasi poz a perder a vida de um casal de brasileiros para Hollywood, privou com algumas figuras scintillantes do Brasil um grande almoço e outras coisas mais. É verdade que aqui elle era o representante da Fox e não José Matienzo, mas este serve para exemplo dos casos com os quaes devemos ter mais cuidado.

Outras considerações irei fazendo ao de correr destas impressões de New York.

Um dos primeiros Cinemas que visitei foi o Capitol, que antes da construcção do Roxy e Paramount era a mais importante casa de New York. Para falar com franqueza, são esses os tres notaveis Cinemas da grande cidade americana, os unicos que causam admiração e até espanto. Para uma cidade de alguns milhões de habitantes e maior centro de exhibição do mundo, as suas casas, sem essas tres cathedraes do Cinema, são relativamente fracas, sem importancia mesmo.

É verdade que em outras cidades, estão sendo construidas casas maravilhosas. Em Brooklyn mesmo já ha uma casa, cujo nome me escapa agora, que é digna de nota, mas falando somente de casas do centro, digo que as demais pouca importancia tem.

Entre as tres grandes, tratarei primeiro do Capitol com mais detalhes.

Do Rio foi enviado um telegrama para que um representante da Metro Goldwyn, entre outras coisas, mostrasse-me o Cinema, e eu quero corresponder, com mais pressa, esta grande gentileza, se bem que, de qualquer forma, eu o teria visitado, sabendo da importancia da casa e da fama do seu gerente, Major Edward Bowes, de quem "Cinearte", aliás, já tem publicado algumas opiniões interessantes...

Como se sabe, é no Capitol em que são exhibidos os films da Metro Goldwyn em "premiere" para receber o banho de fama e prestigio de Broadway que commercialmente representa a consagração mundial de um film se bem que, bem pensada não haja tanta razão

## DE NEW YORK

de ser, porque sabemos bem de que maneiras alguns films são mostrados nas duas mais famosas arterias de New York e esperamos que o Rio de Janeiro, de parte de uma platéa, sirva algum dia para consagrar um film, como tem feito com algumas figuras lyricas...

O Capitol é um grande Cinema, melhor dirão as photographias que illustrarão depois estas opiniões.

O "hall" de entrada com as escadarias, tem imponencia. Edward Bowes, infelizmente, não estava, mas o seu substituto, Mr. Douglas, mostrou-me toda a casa. Diz-me elle que 20 mil pessoas passavam diariamente pela bilheteria...

Uma grande platéa que os americanos designam por "orchestra" e um vastissimo balcão chamado "balcony" mesmo. Uma casa moderna.

Um Cinema não é um desses theatros ordinarios, com aquellas filas de camarotes iguais, em que se sentam senhoras á frente, com a cabeça torta, e os cavalheiros ficam atrás, em pé. É por isso que tenho preferido as casas do Rio do que as maiores de São Paulo.

(Continúa)

A. DE A. GONZAGA

## A NOSSA CAPI

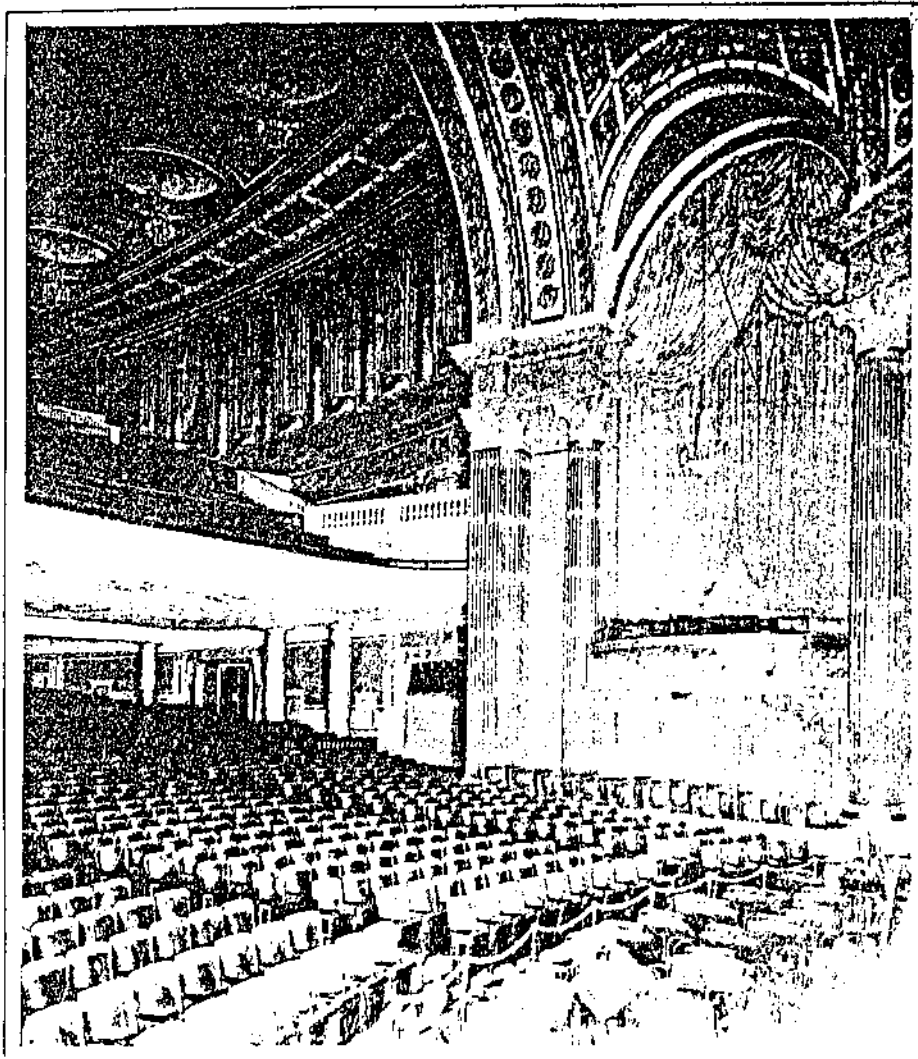
Eu comparo Hollywood — cidade de mil sonhos, metropole encantada dos devaneios, berço e tumulto das mais queridas esperanças a um vasto roseiral, em que cada estrella representa uma rosa resplandecente em toda a sua esplendida formosura, umas amarellas, outras verdes, outras vermelhas, cada qual mais vigorosa, mais rorejada, na belleza sem par de suas petalas transparentes.

Umás, ariscas, escondem-se por entré as folhagens embalsamadas pela sua fragrança; outras vaidosas, esparzem no ar o incenso da malícia; finalmente outras, voluptuosas, deixam-se beijar pelo zephyro galanteador, que lhes sopra segredos imperceptíveis.

Deixei para o fim as mais modestas, as rosas brancas, aquellas que convertem em perolas as gottas do orvalho. São as ingás modestas, as mais pudicas, e por isso mesmo as mais puras, as mais candidas, mas não as menos formosas nem as que menos e menores caricias e lisonjas recebem dos beijos flores indiscretos e do zephyro namorador. Tudo isso me veio ao cerebro a proposito da muito querida Betty Bronson, ou por outra, da divinamente delicada Betty Peter Pan Bronson, o "menino" mais delicioso que já se viu neste planeta — e tambem a mais bella das rosas brancas do immenso roseiral que é Hollywood.

Eu tremo só em pensar que lá por perto pôde haver uma plantação de orchideas. Que horror! Mas... não ha perigo. Depois que ella personificou tão maravilhosamente a divina imagem de Nossa Senhora, incarnando com tanto delicadeza e candura a Mãe de Jesus, é impossivel que a Immaculada, como recompensa

(Termina no fim do numero)



SALA DE PROECÇÃO DO CAPITOL

Com a recente abertura do Roxy e do Paramount, o Capitol para resistir á concorrência tinha augmentado mais 16 figuras na sua grande orquestra de oitenta e tantas pessoas, conduzida por David Mendoza.

O maestro para os concertos é Waldo Mayo e Maurice Baron se encarga da orquestração. Tudo se acredita.

No programma apparecem os nomes do director artistico, organista, desenhista dos figurinos das figuras do palco, electricista encarregado dos efeitos de luz etc.

O Cinema tambem possui uma enfermaria com duas enfermeiras, e um medico, prontos para attender a qualquer espectador. Numa casa que tem o movimento de uma pequena cidade, facil é imaginar alguns accidentes ou a má disposição de alguns espectadores principalmente quando o film não presta ou quando tem scenas com Dolores del Rio...

Ha o "Umbrella Service". Se chove inesperadamente, o Cinema empresta guarda-chuvas com o deposito de um dollar. Alias é commum em New York um vendedor pelo mesmo preço dar "umbrellas" á saída dos Cinemas e theatros quando chove repentinamente.

O serviço de porteiros e "ushers" nos grandes Cinemas americanos, é admiravel. São rapazes escolhidos, de linha, bem fardados, que se entendem militarmente.

O soldado raso sabe dar todas as informações e conduzir um espectador para qualquer lugar do Cinema. Este serviço é que constitue um verdadeiro contraste com o nosso. E' uma das cousas que podemos possuir, dentro dos nossos recursos. O Capitol, o Roxy e o Paramount, embora as maiores e mais sumptuosas casas, não são, porém, os mais importantes no ponto de vista cinematographico, como mais adiante commentarei.

Assim, as grandes orquestras que possuem, tocam apenas durante a representação.

O film é acompanhado a orgão, mas um orgão de verdade, não é um simples harmonium.

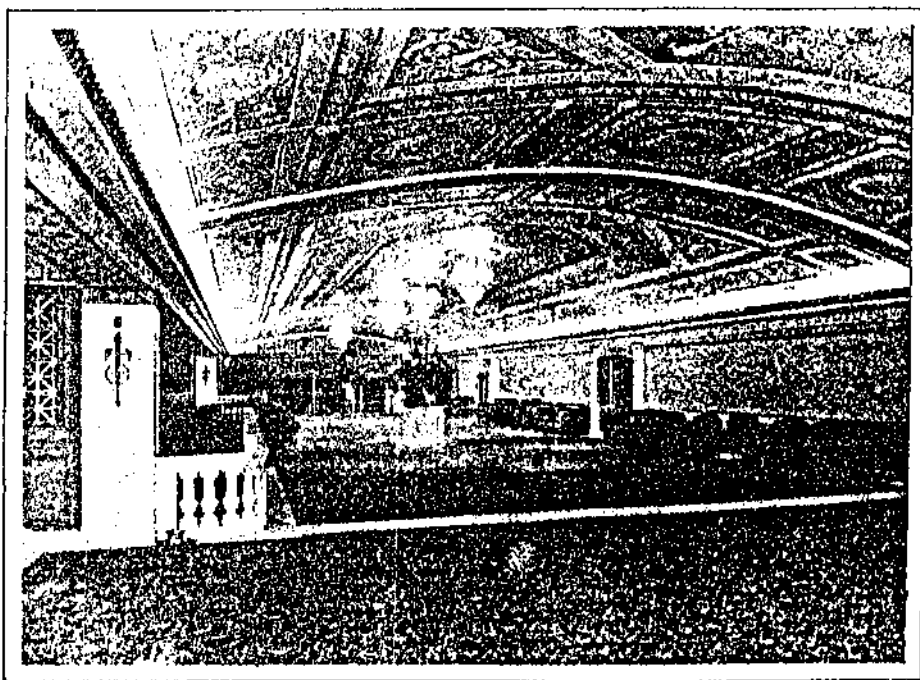
A musica, admiravelmente bem orquestrada e

acompanhando restrictamente o film, encerra-se tambem da imitação. Não ha duvida que a imitação ajuda a um film, mas é preciso saber como faz-la.

Os films de series agradavam mais no Iris porque havia sempre alguém atraz do panno a imitar os soccos de Rolletux, batendo num cachote com um maço de jornaes.

Eu ainda me lembro das imitações que um ra-

## SALA DE ESPERA



## IMPRESSÕES DE NEW-YORK

(CONTINUAÇÃO)

puzinho "Chico" conseguira nos tempos antigos do Cinema Patria em S. Christovão. Recentemente, tivemos "The Big Parade" com imitações que eram necessarias, mas impraticaveis numa casinha pequitinha como é o Casino.

Não é tambem em qualquer film que cabe uma imitação, mas ajudará a qualquer um, aquella imitação suave, criteriosa, sem exaggeros e oportuna que se faz com o orgão nos Estados Unidos. Um assobio aill quando um artista escorerega, uma nota forte acolá quando ha uma queda.

E' agradável e dá valor ao film. Mais adiante, voltarei ao assumpto. Mas o que mais me encantou, naquella Cathedral cinematographica e porque constitue um grande passo de progresso na technica de Projecção, foram os novos projectores que allás, tinham chegado justamente na semana em que visitei o Capitol.

Trata-se de um aparelho allemão, Mechau, modelo 3, de Ernst Leitz. Perto della, os Simplex, os Powers, os Krupps etc., são films innocentes de Mary Pickford.

As bobinas são delgadas, trabalham horizontalmente. Não ha trepidação.

O film desliza, sem o menor ruido do aparelho. O exame ligeiro que fiz, sem saber termos technicos ingleses para perguntas, fez-me transparecer que não havia cruz de malta, que não havia tambores e o film pode deixar de ter perfuração. Era esta, pelo menos, a minha impressão.

Uma verdadeira maravilha em aparelho de projecção. No dia da minha visita, tinha chegado tambem uma nova lanterna, a carvão, sendo que a do aparelho era luz electrica projectada por meio de uma combinação de varios espelhos. Não se trata de um simples espelho parabolico, eram varios bem combinados até o interior do aparelho.

A cabine é uma sala com compartimento separado para o serviço de enroladeiras, que é feito dentro duma caixa, cuja porta pára automaticamente o motor.

No proximo numero ainda falarei do serviço de calorifero e refrigeração.

A. DE A. GONZAGA.

Gloria Swanson, depois de muitas e prolongadas buscas, resolveu que Herculio Walsh seja ao mesmo tempo, primeira figura masculina e director do seu proximo film para a United Artists. A Marquessa pensa filmar duas versões deste film — "Sadie Thompson" — uma para a Europa, e outra para os Estados Unidos.

M

Albert Ray dirige Lois Moran no seu primeiro film de estrella para a Fox — "Publicity Madness". Edmund Lowe é o gall.

M

Todo film brasileiro deve ser visto.



entro de poucos dias - inauguração do **"CINE-PARAMOUNT"** - Av. Beig. Luiz Antonio, 79  
 com Phone 2-3884

# "ALTA TRAIÇÃO" (The Patriot)

"Capotavoro" da PARAMOUNT Interpretado pelo MESTRE DOS MESTRES

- CINEMA FALADO
- CINEMA SONORO
- CINEMA SYNCHRONISADO
- MOVIFONE
- VITAPHONE
- EFEITOS DE LUZ
- ORIGINAL



## EMIL JANNINGS

NA SUA MAIS PORTENTOSA CRIAÇÃO PARA A "MELHOR DAS ESTRELLAS"



FLORENCE VIDOR LEWIS STONE NEIL HAMILTON *A Paramount Picture*

CINE PARAMOUNT  
 APRESENTA  
 SEGUIMENTE  
 TODAS AS PRODUÇÕES DE  
 Paramount  
 United Artist  
 Pathé de Métr  
 AS MELHORES  
 SEPREMAS

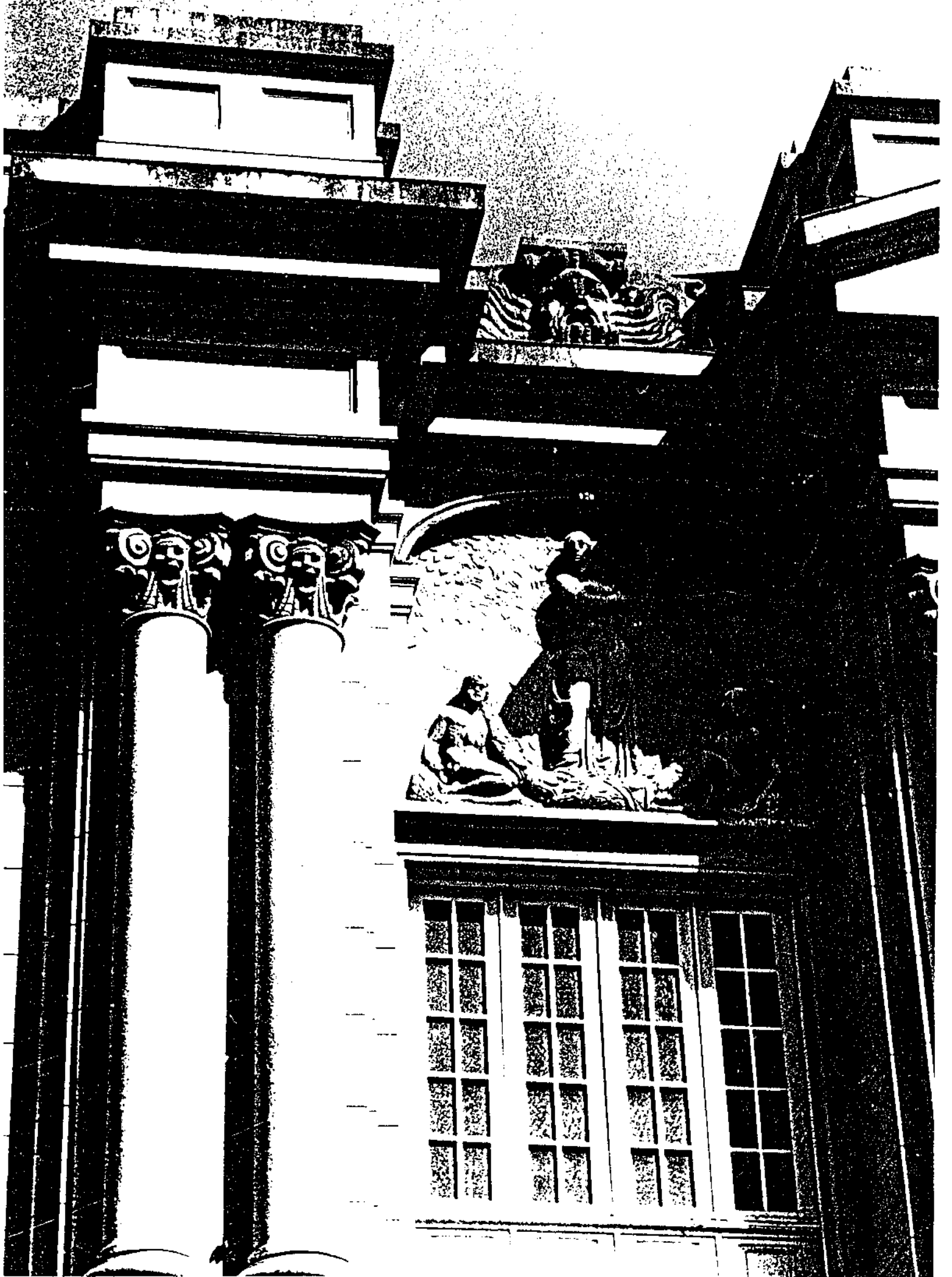


o "CINE-PARAMOUNT" será o unico de S. Paulo que disporá de todo o aparelhamento de um cinema moderno







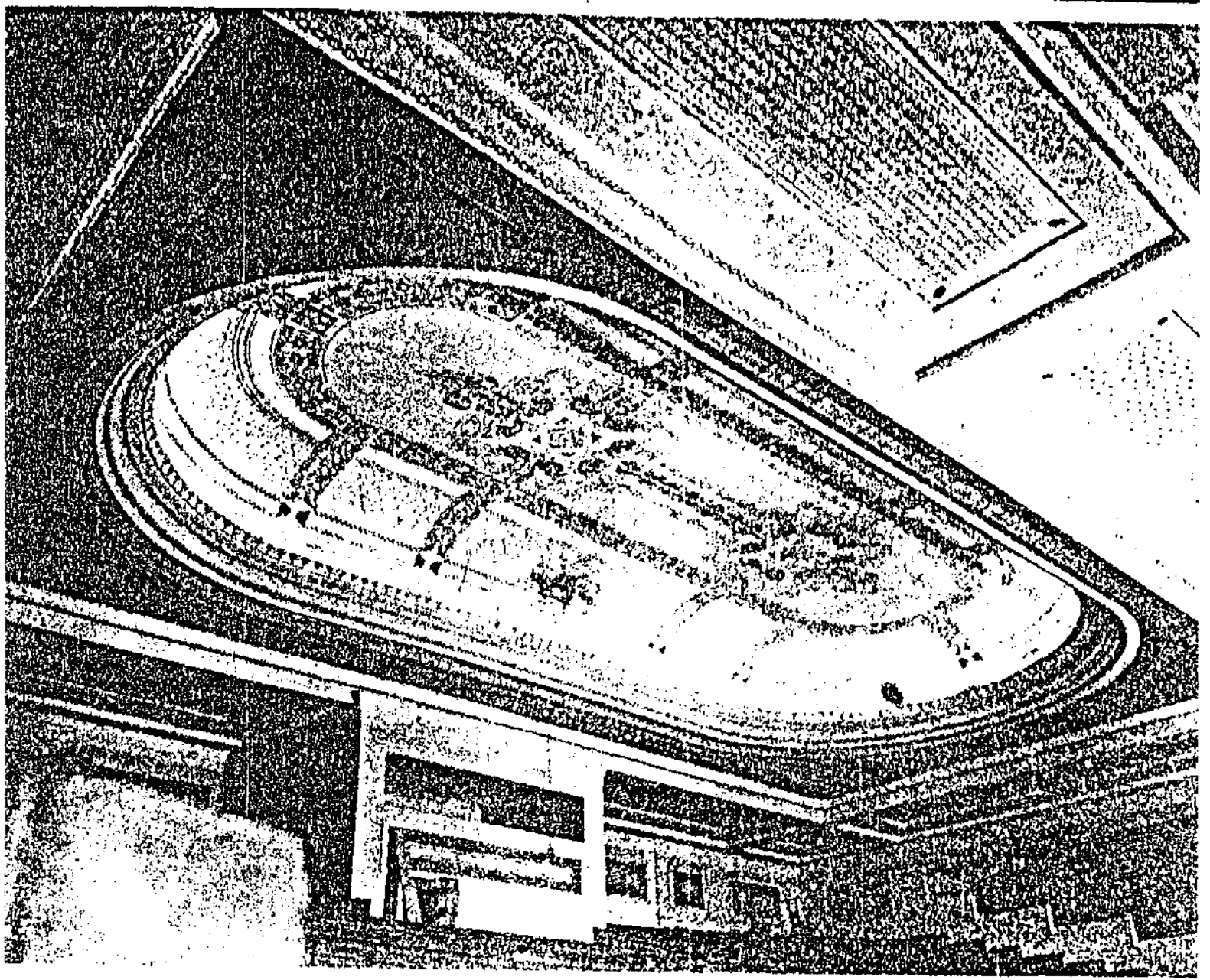








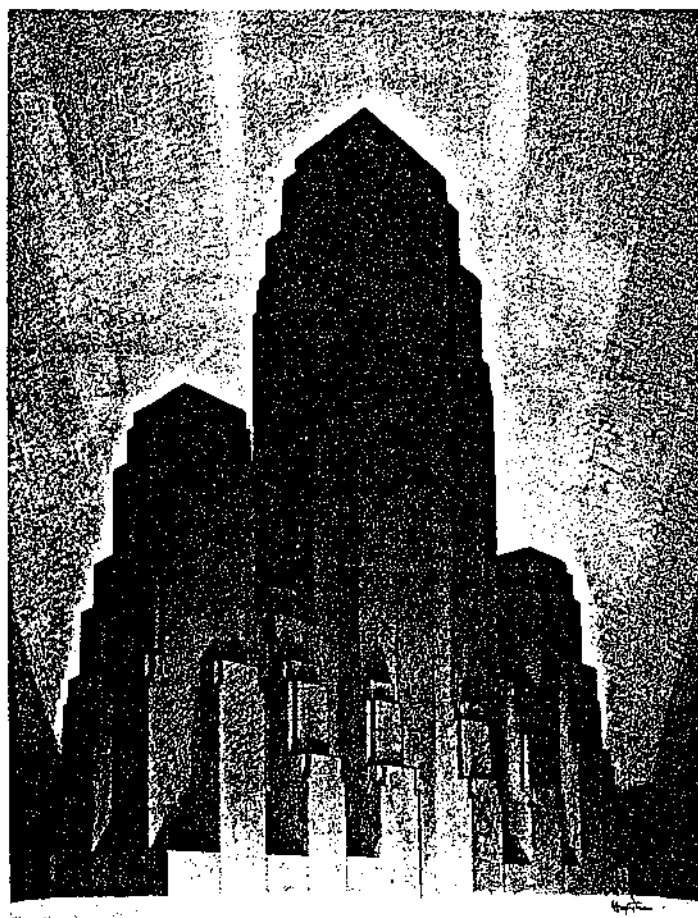
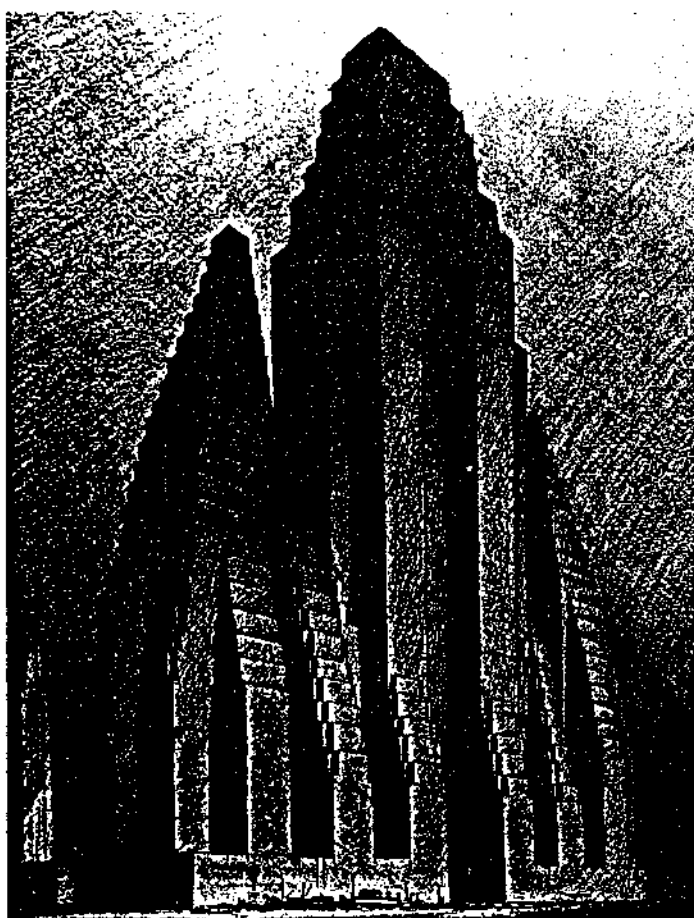
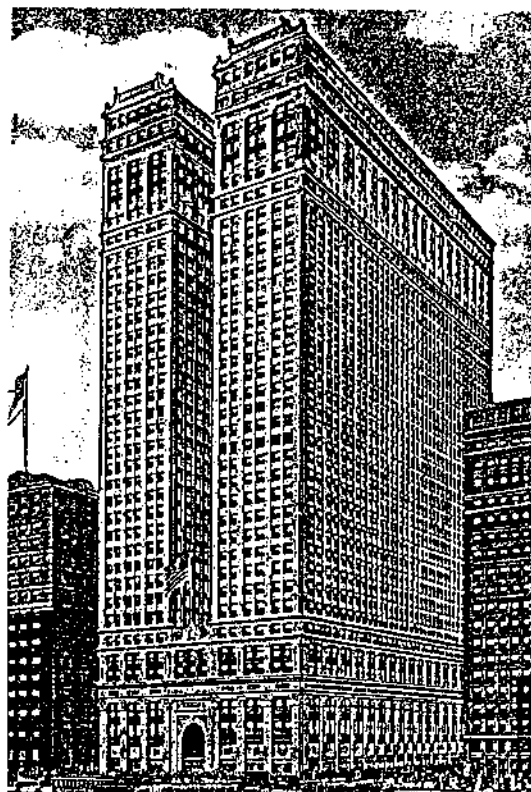
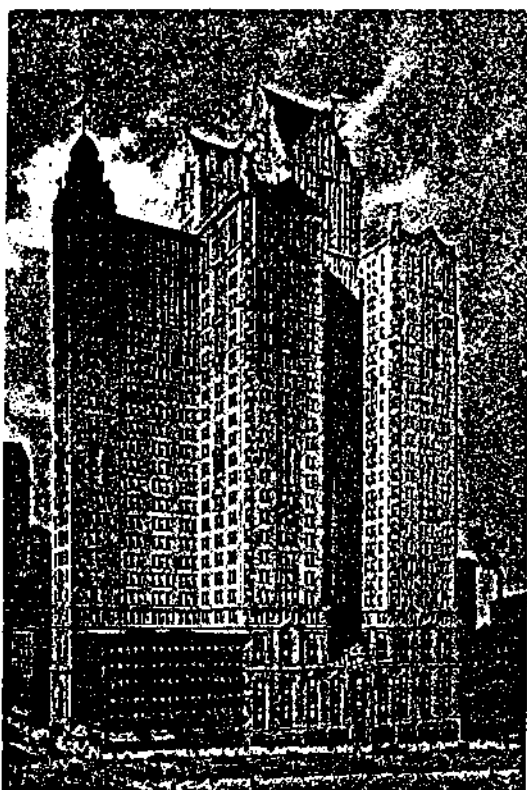
Detalhe ornamental do Cine Paramount de São Paulo



Teto do Cine Paramount de São Paulo, do tipo "hard top".

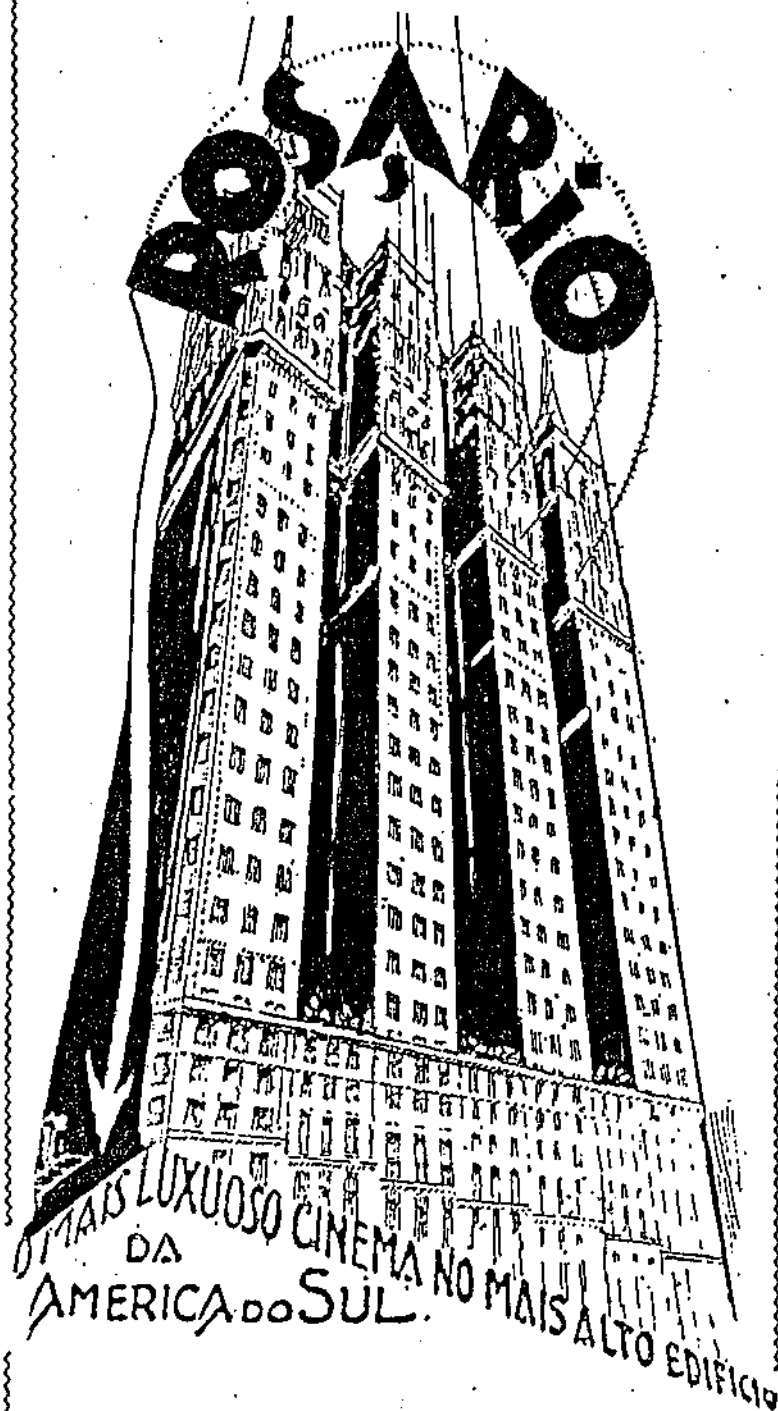


Foto atual do Cine Paramount



Acima, arranha-céus de New York  
Abaixo, desenhos utópicos de Hugh Ferriss ("The Metrópolis of Tomorrow", 1929), que serviriam de base para os projetos de arranha-céus nos anos 30.

O CINEMA QUE VAE SER O  
ORGULHO DE S. PAULO!



EMPRESA BRASILEIRA DE  
CINEMAS

No arranha-ceu Martinelli, S. Paulo,  
terá O SEU CINEMA! Luxo, Ri-  
queza, Conforto, Deslumbramento e  
mais que isso:

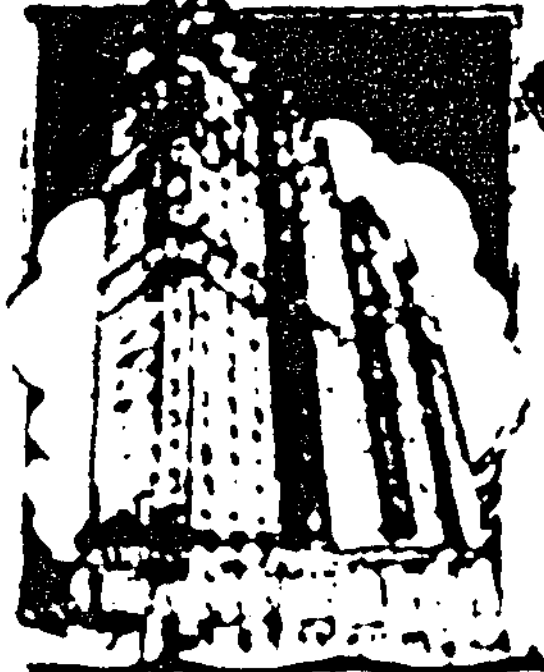
**Bom Gosto!**

Ainda mais: excellentes programmas!





PHONE  
2-6439



— Empresa —  
— Brasileira —  
— Cinemas —

**R  
O  
O  
S  
S  
A  
R**

A voz  
artista  
nante  
mance  
fe

**E**

B42

Compieme

PHONE 2-6439

**DOLORES DEL RIO**

**HOJE**



A voz da grande artista no emocionante poema-romance de Longfellow...

**EVANGELINE**

Super produção da United Artists.

Completar: POBRE RICAÇO

Matinees: 11 e 14 h. Noite: 19, 20 e 22 h.

Preços: Frase A, 20; B, 15; C, 10. Frase: Frase A, 30; B, 20; C, 15. Crianças: A, 20; B, 15; C, 10. Poltronas: 10; 12; 15; 20; 25; 30.

PHONE 2-1159

Um grande film sincronizado da "Metro Goldwyn Mayer"!

**OURO REDEMPTOR**

Amor - Lutas - Perigos - Emoções!

com

**RENE'E ADORE'E**

GEORGE DURYEA e WILLIAM COLLIER JR.



Completar: REVISTA DE HOLLYWOOD

HORARIO: 10 e 12 h. Preços: Poltronas: 10; 12; 15; 20; 25; 30.

**ROSARIO**

**ALHAMBRA**

PHONE 2-6439



Compreze Brasileira Cinema

**ROSARIO**

A voz artista nante manço fe

**EV**

Completar:

Matinees: 11 e 14 h. Noite: 19, 20 e 22 h.

Preços: Frase A, 20; B, 15; C, 10. Frase: Frase A, 30; B, 20; C, 15. Crianças: A, 20; B, 15; C, 10. Poltronas: 10; 12; 15; 20; 25; 30.

PHONE 2-1159

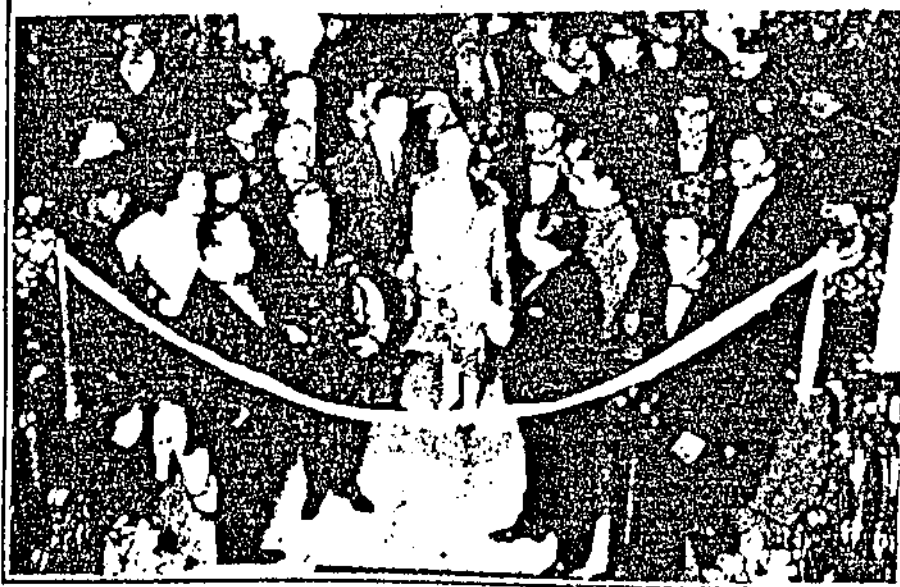
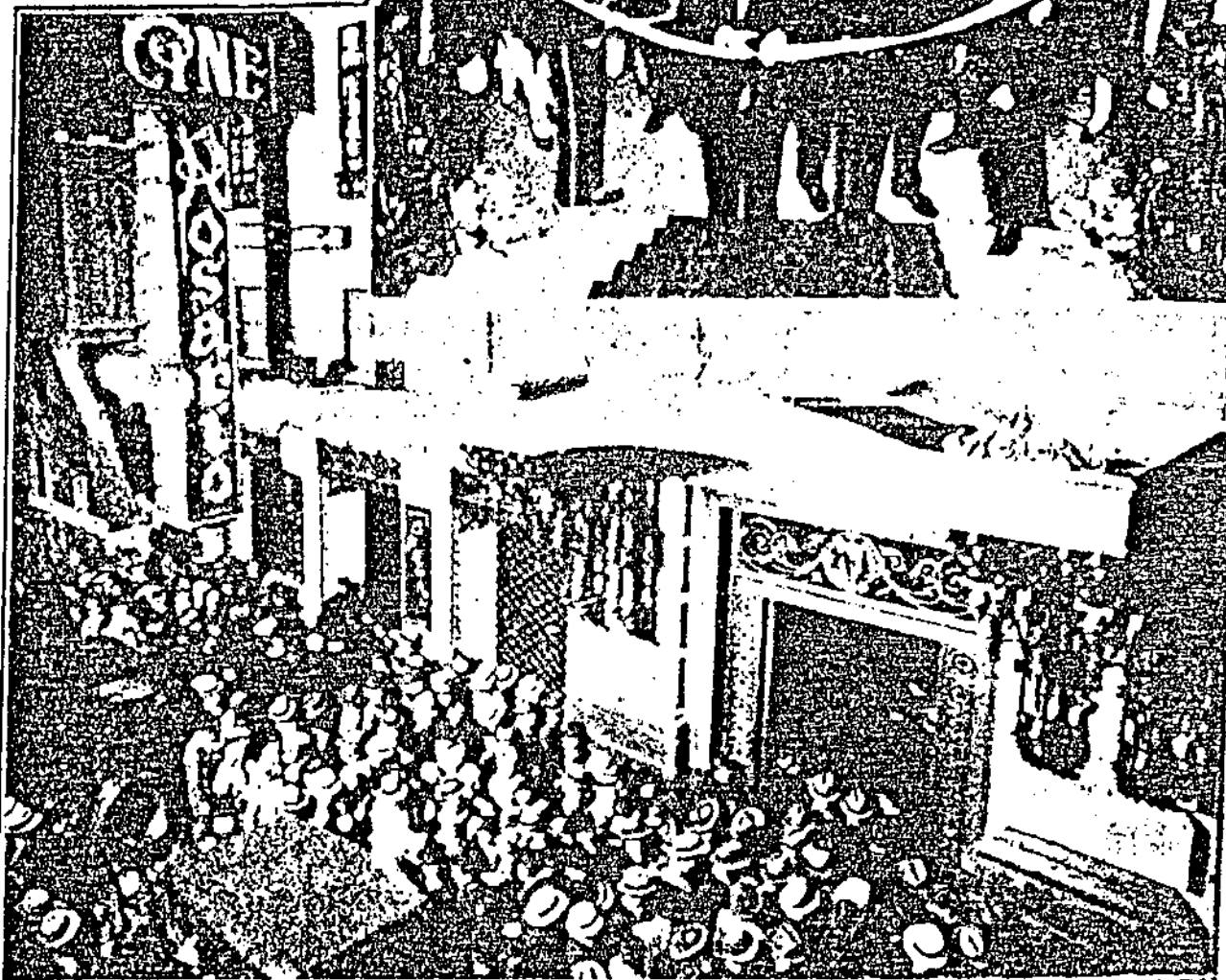
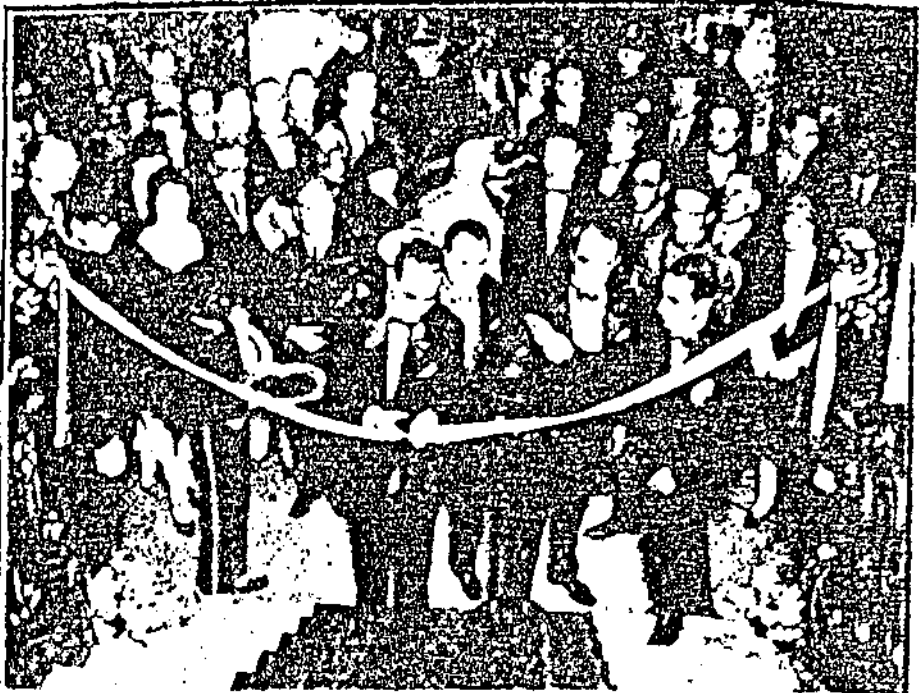


**ALHAMBRA**



A 2 do corrente, com a grande pellicula "O pagão", reallhou-se affinal a inauguração do Cine "Rosario". Installado no pavimento inferior do arranha-céus Martinelli, que dá para a rua S. Bento, nada fica a dever, em conforto e luxo, ás mais soberbas casas de es-

# CineRosaria

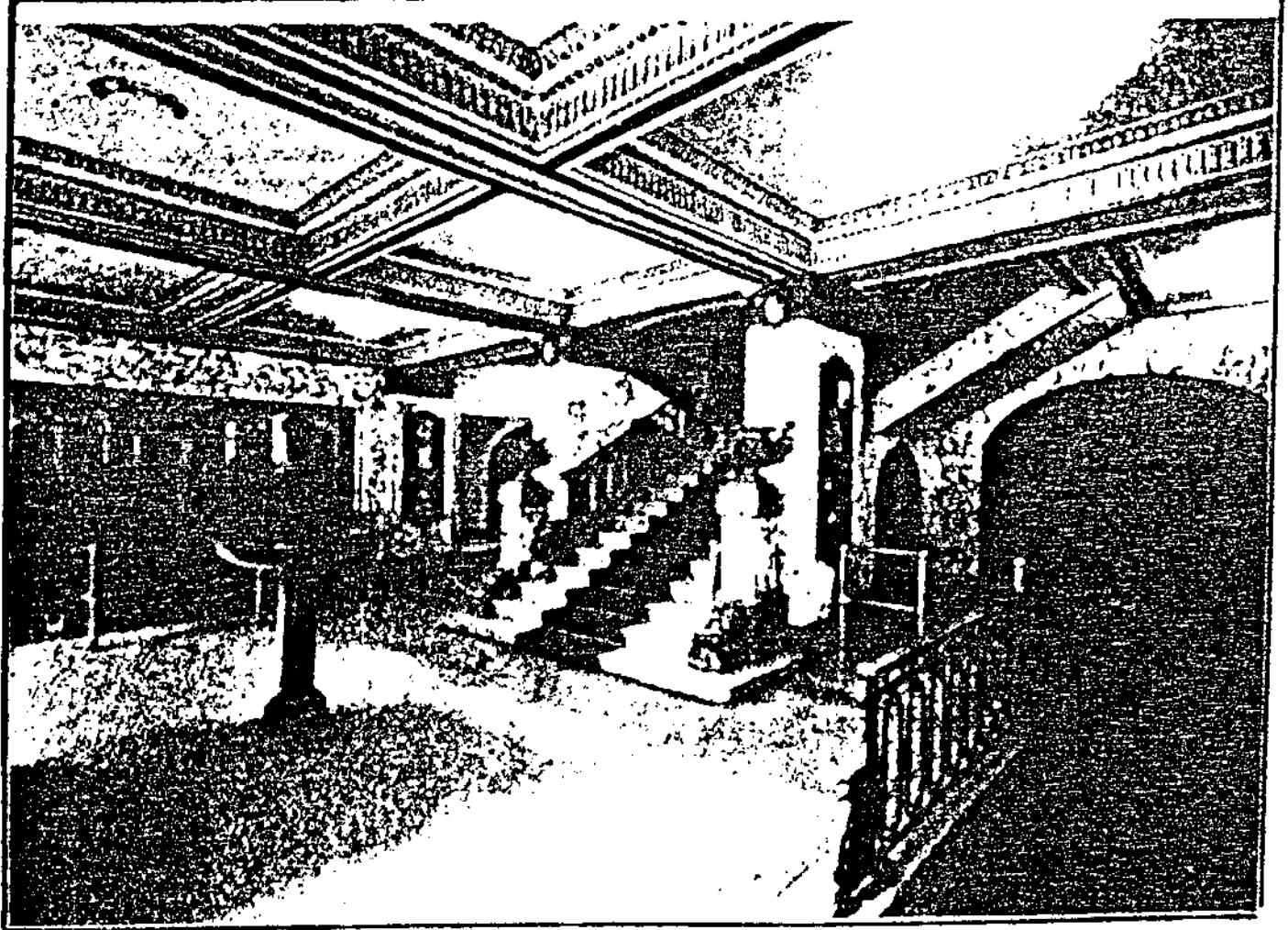
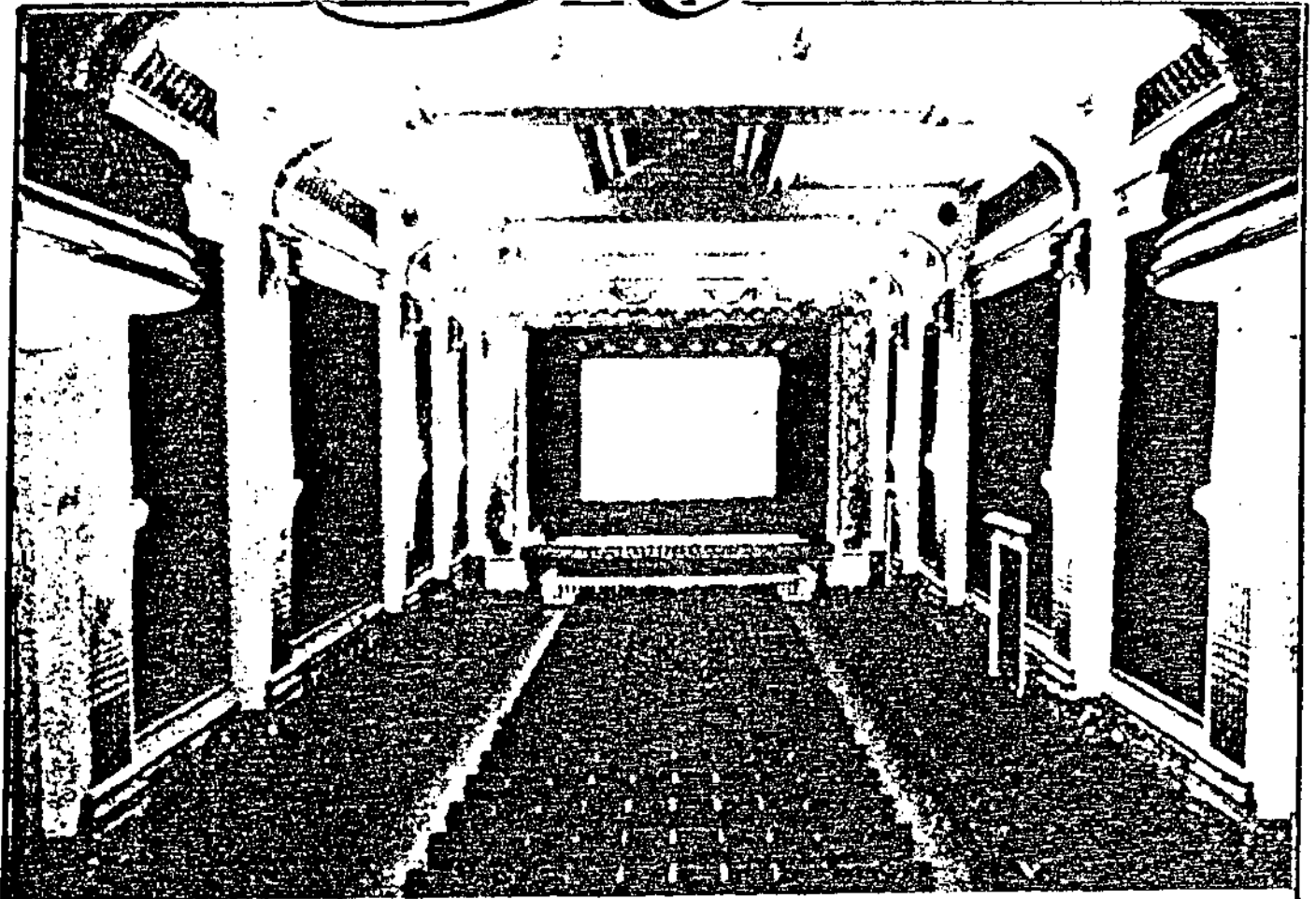


pectacules do mundo. E' verdadeiramente um ambiente por assim dizer paradisiaco o que se respira all. Arte, commodidade, belleza se conjugam admiravelmente. Que "O Rosario" conquistou definitivamente o apreço dos habitués provam-no as enchentes consecutivas, desde aquelle dia até hoje.



Em cima: a. excla. o sr. dr. Pires do Rio, Prefeito Municipal, cortando a fita inaugural. Ao centro: o povo em frente ao "Rosario". Em baixo: na occasião em que falava o dr. Generoso Ponce Filho.

# Cine Rosaria



Em cima: a linda sala de projecção, vendo-se as tres ordens de poltronas estofadas. Em baixo: salão de entrada, com escadarias de fino marmore para as frisas e

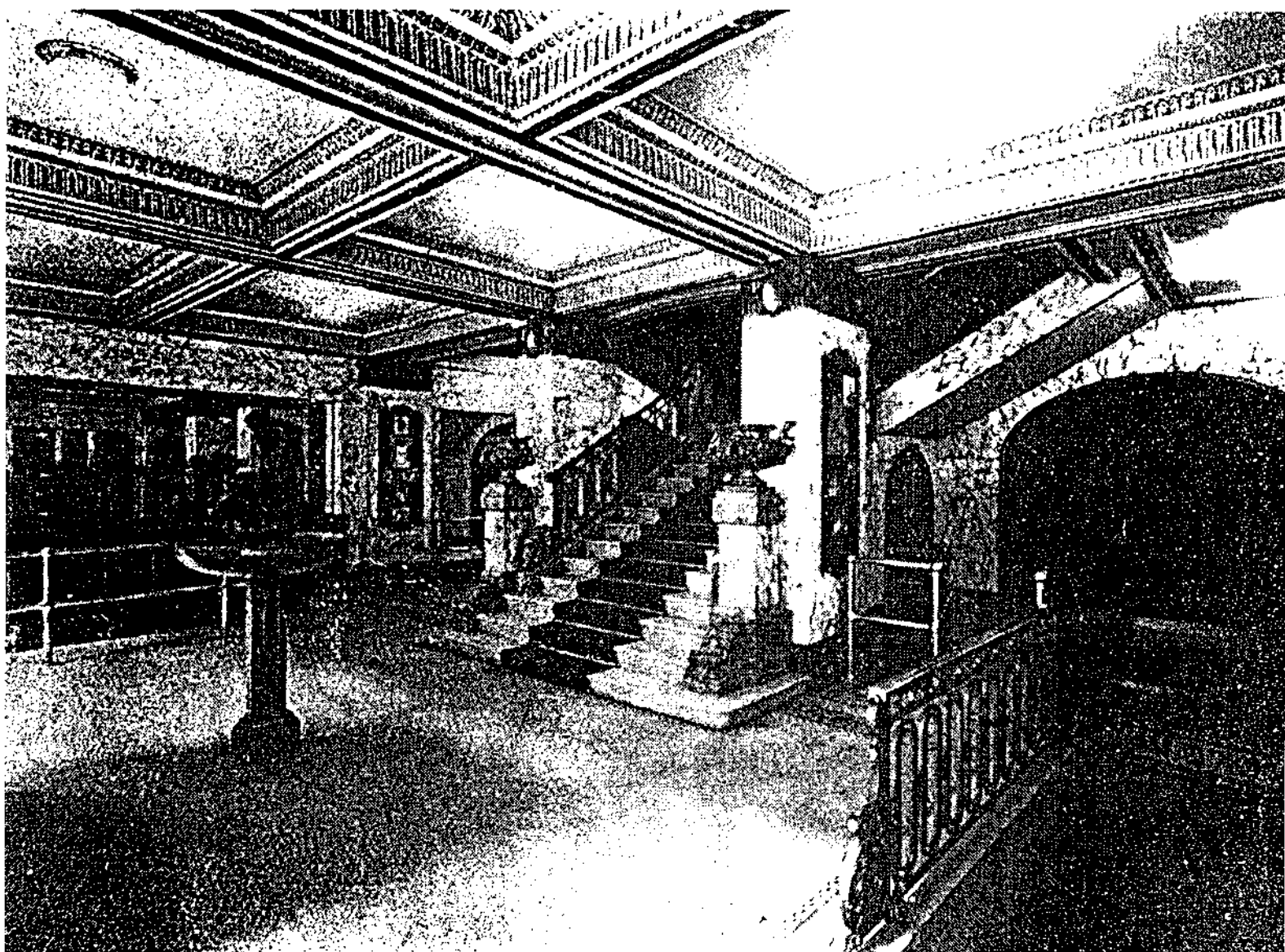


Foto do hall do Cine Rosário, 1929

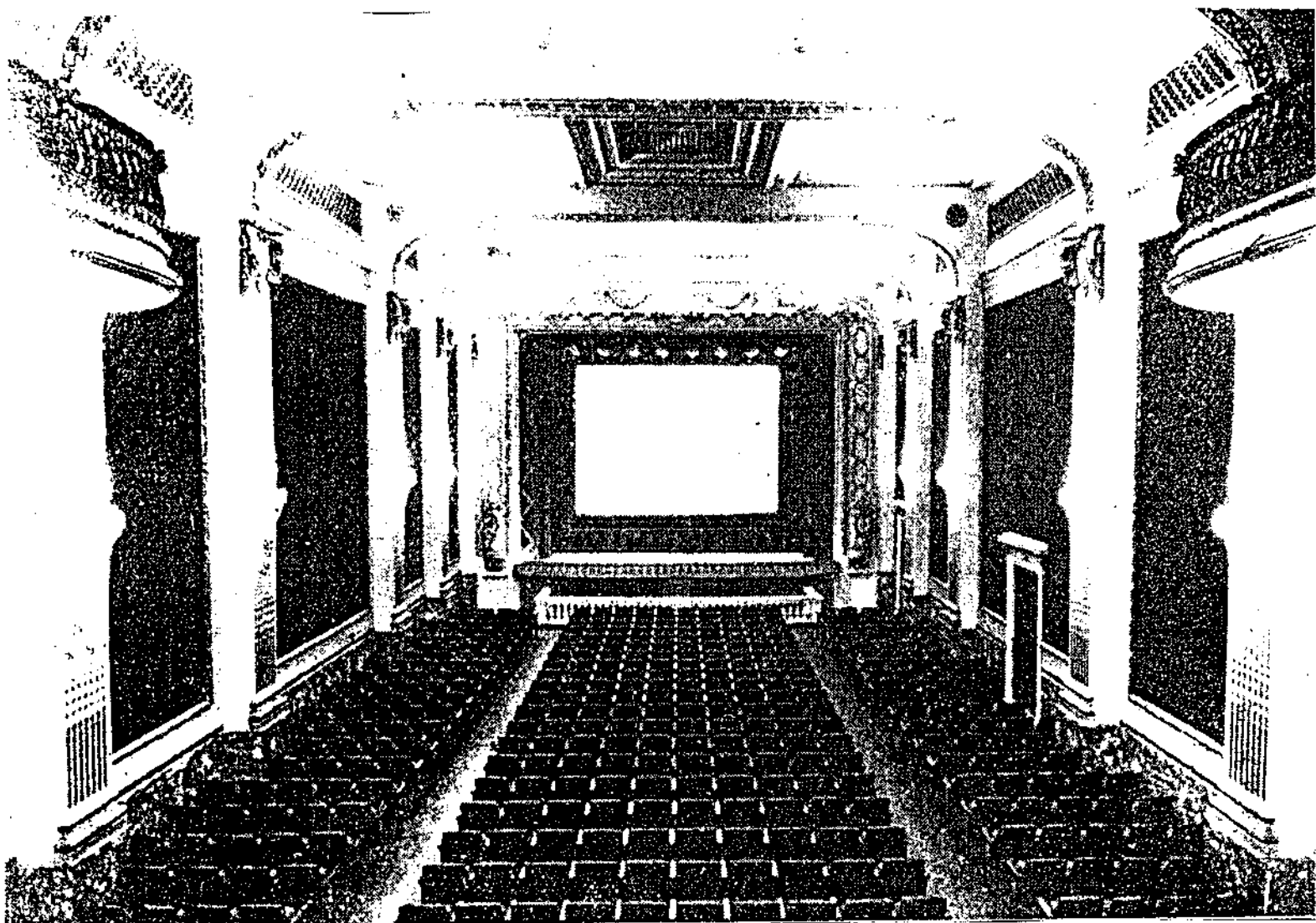
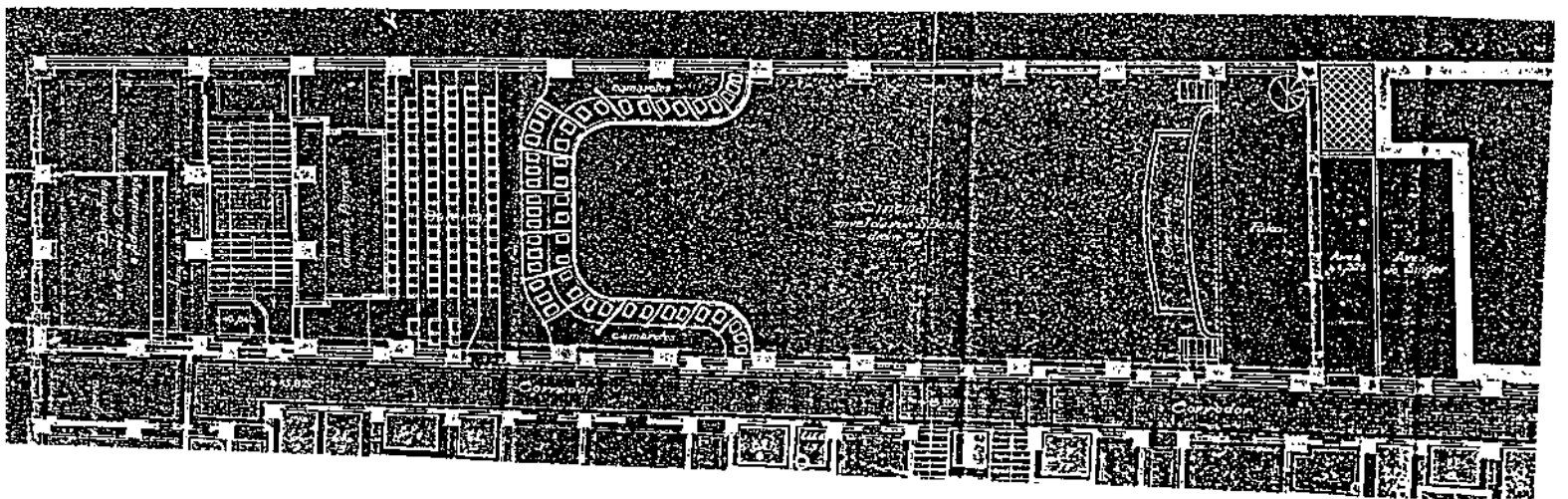
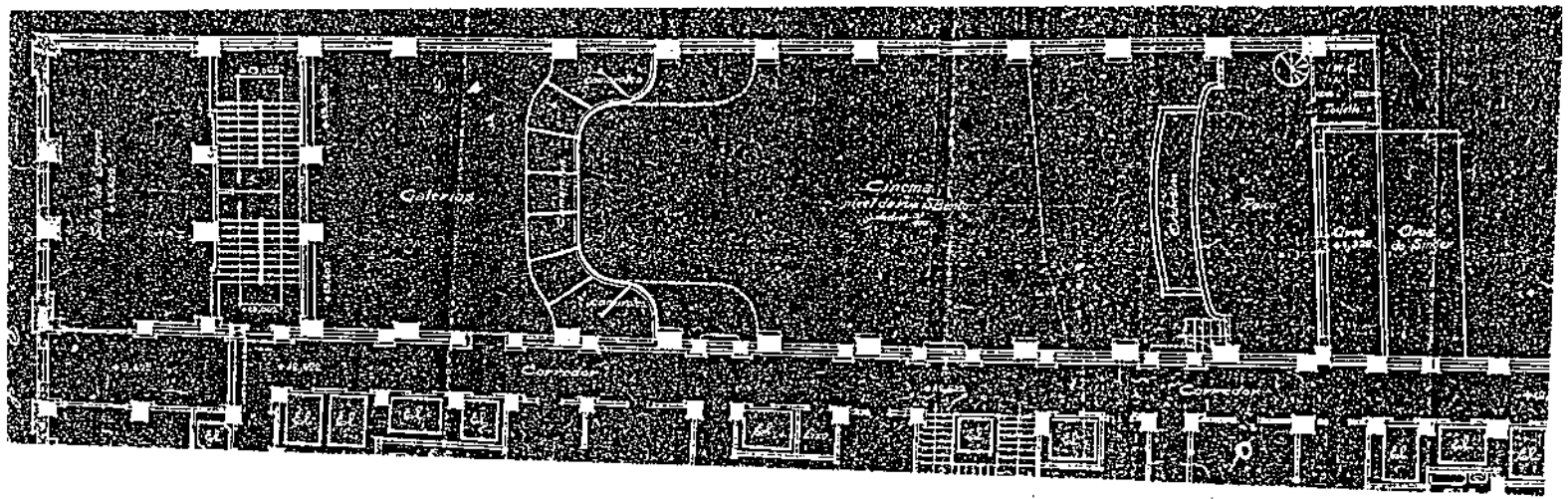
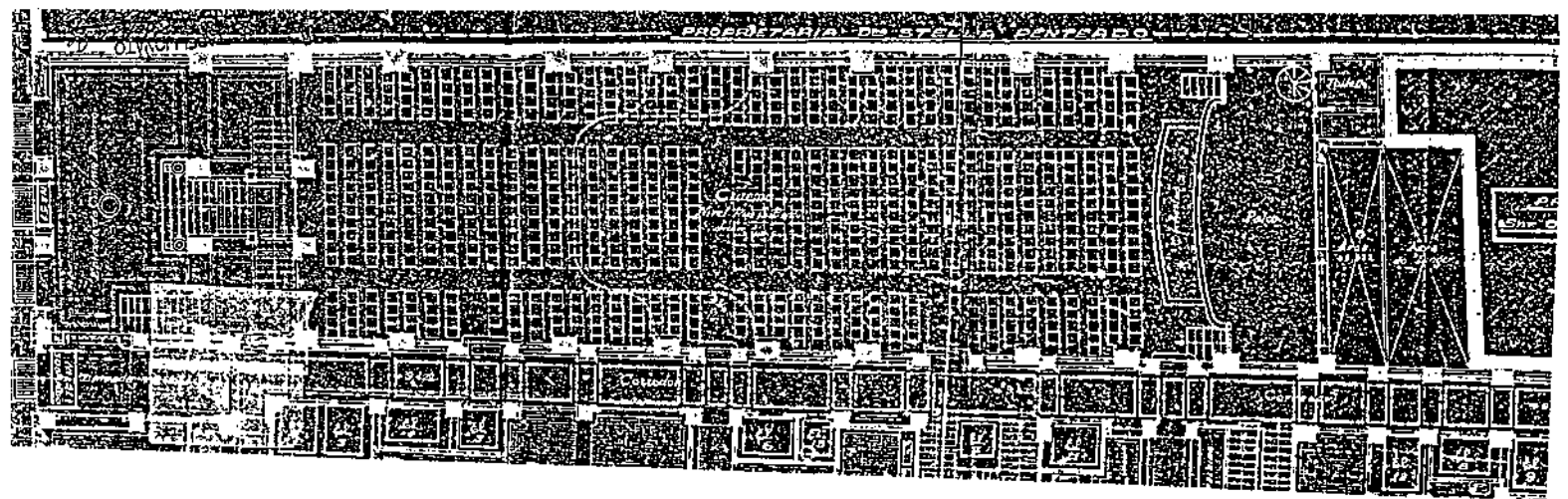


Foto da sala de exibições do Cine Rosário, 1929



Plantas da platêia, camarotes e balcões do Cine Rosário.



# Buster KEATON

EM

Maxo.  
Graham  
Meyer



PROXIMA  
SEMANA

NOVO..CARA-DURA

ROPARIO

# PARATODOS

MULHERES! DIFERENTE! COLORIDO!  
FABRICA SANTA ESPERANCA

A MAIS ORIGINAL E ESPIRITUOSA  
CINE-OPERETA DE 1930!  
MULHERES! MUSICA! COLORIDO! "HUMOUR"!

## PARATODOS

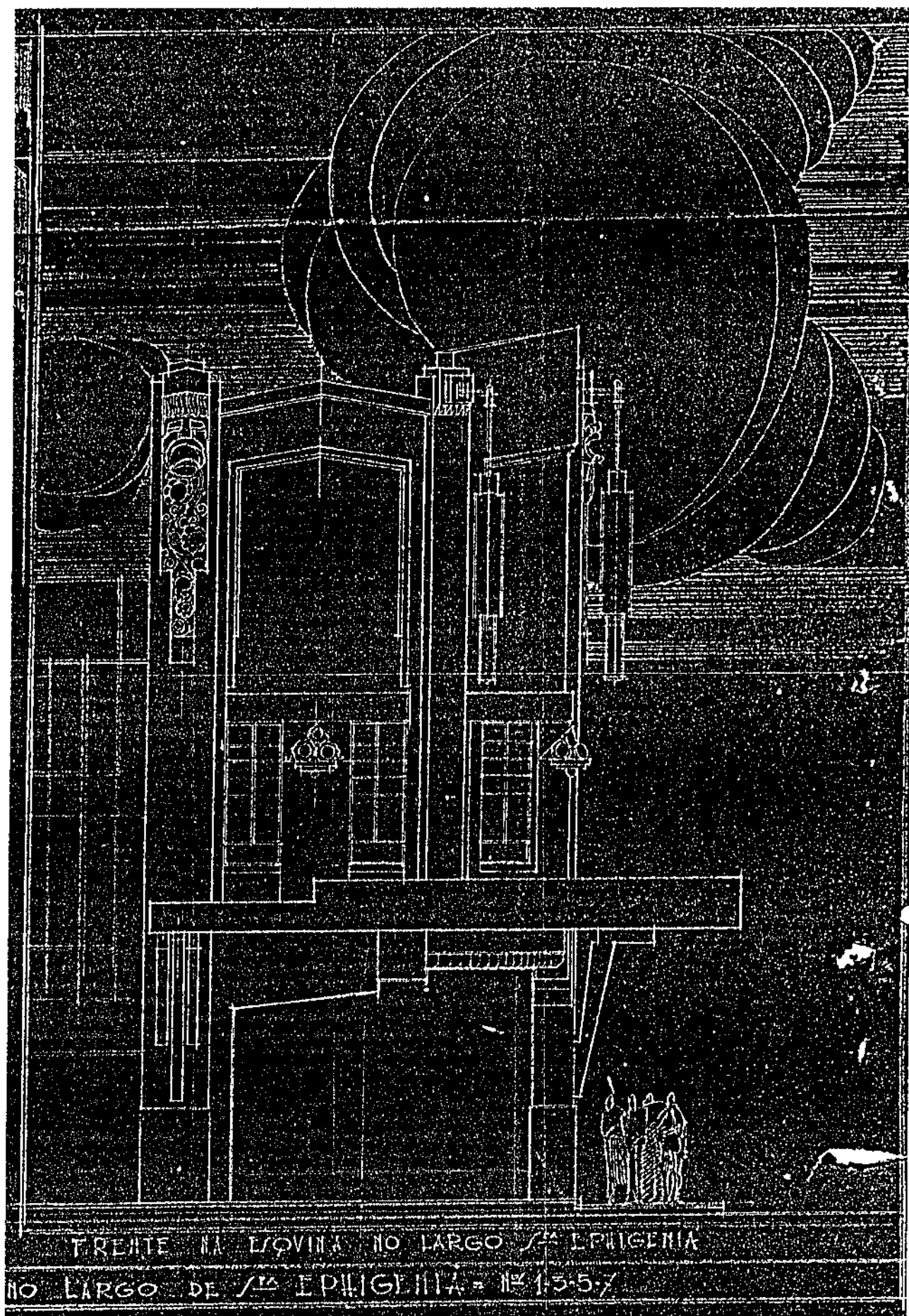
MULHERES! DIFERENTE! COLORIDO!  
FABRICA SANTA ESPERANCA

# MOMENTOS MARAVILHOSOS

COM BERNICE CLAUDE ALEXANDER GRAY-LOUISE FAZENDA  
Produção musicada, cantada e bailada da WARNER BROS. FIRST NATIONAL  
... A fabrica das grandes operetas! ...

ESTRE'A  
12  
SETEMBRO  
SEXTA-FEIRA





Desenho do projeto da fachada do cine Paratodos, 1929

HOJE

CINE THEATRO  
**Paratodos**  
LARGO DE SANTA EDMUNDA

MODERNO! DIFFERENTE! CONFORTAVEL!

Estréia no melhor, maior e mais moderno cinema paulistano da sensu- cional e espectacular cine-opereta produzida pela WARNER BROS. - FIRST NATIONAL, com

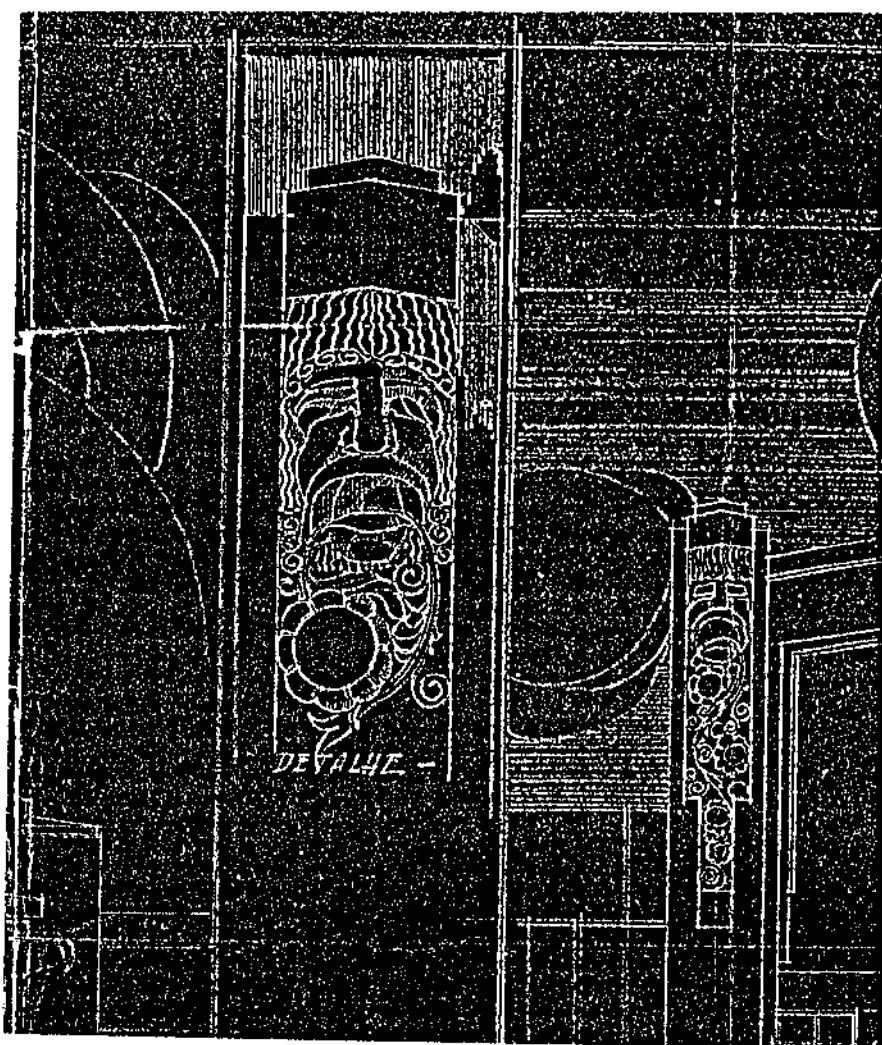
BERNICE CLARE-ALEXANDER GRAY-LOUGHEAZENDA

**NO, NO, NANETTE**

HOJE

— O Melhor Espectaculo Que Se Proportiou Até Hoje Ao Publico Paulistano — Um Film Que E A Consagração Do Cinema Moderno — O Cinema Do Som, Da Cor, Do Impossivel!

Sessões 19.30 - 21.30 Horas. —  
Preços: Entrada, 5000 12 entradas, 13500



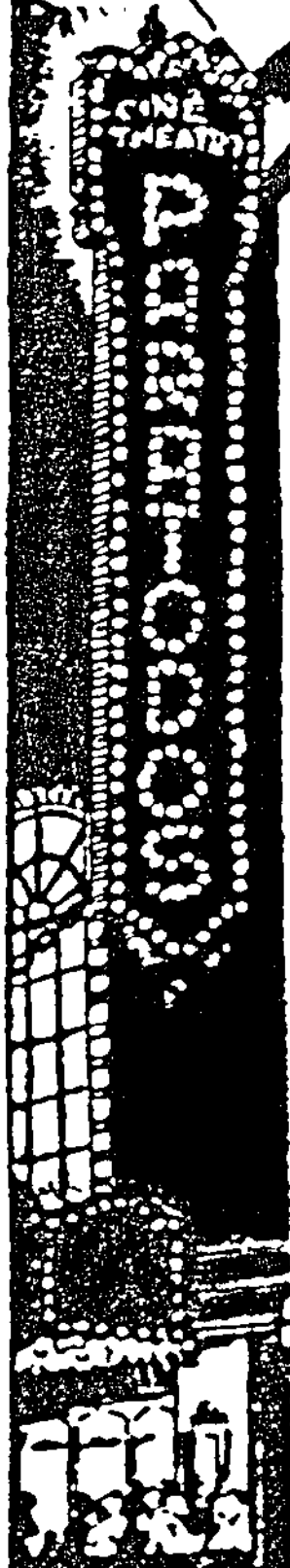
Anúncio da inauguração do cine Paratodos, jornal "O Estado de São Paulo", 1929.  
Detalhe de um ornato da fachada do cine Paratodos

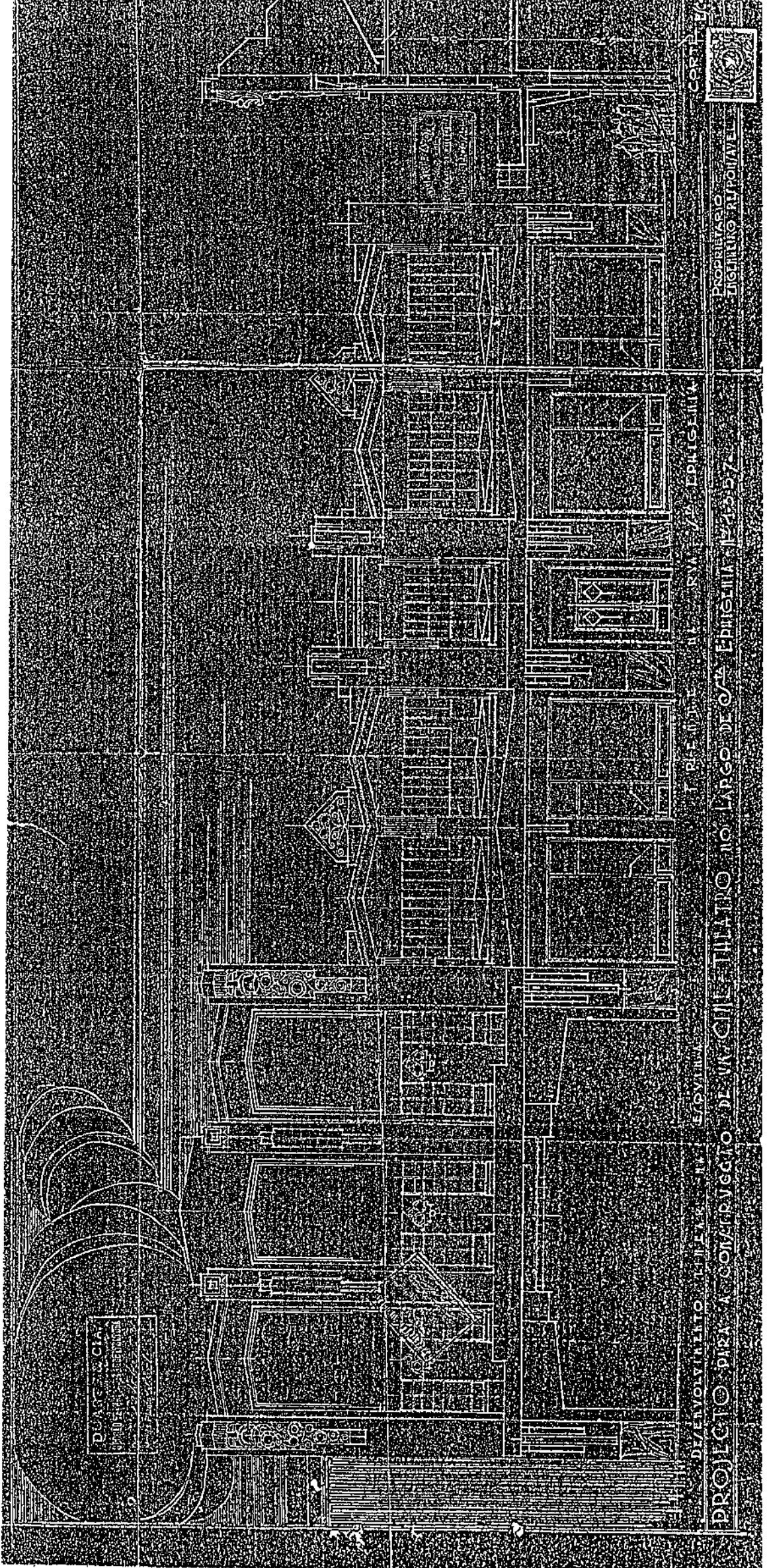
HOJE

CINE THEATRO

**Paralados**

LARGO DE SANTA EPHIGENIA





DISEÑO DE PLAN  
 DE UN COMPLEJO DE EDIFICIOS  
 PARA EL INSTITUTO NACIONAL DE  
 ESTADÍSTICA Y CENSOS

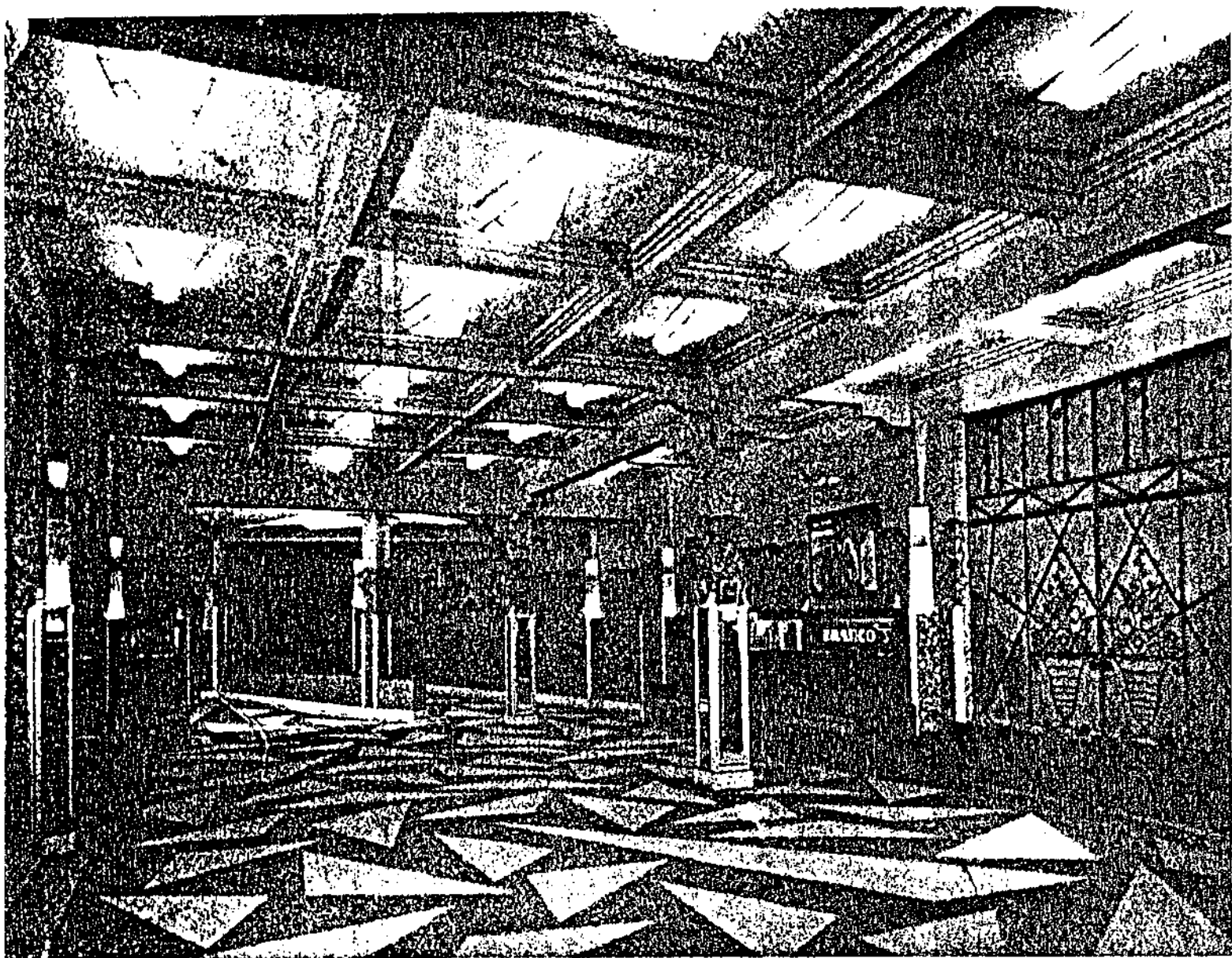
DESARROLLADO POR EL INGENIERO N. ESCOBAR  
 Y REVISADO POR EL ARQUITECTO E. BARRERA

PROYECTO PARA EL COMPLEJO DE EDIFICIOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS

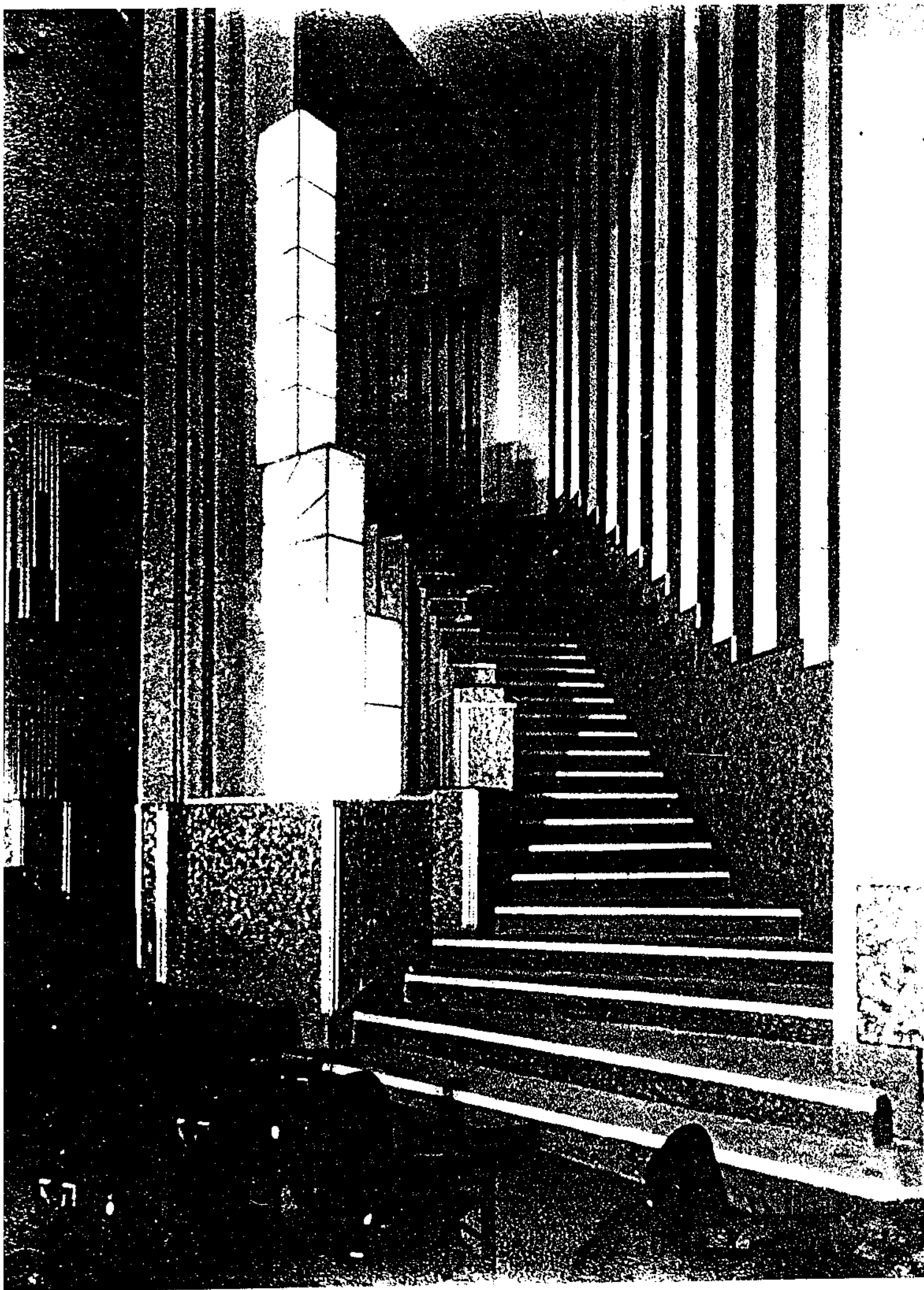
PROPIETARIO  
 INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS

CORTES



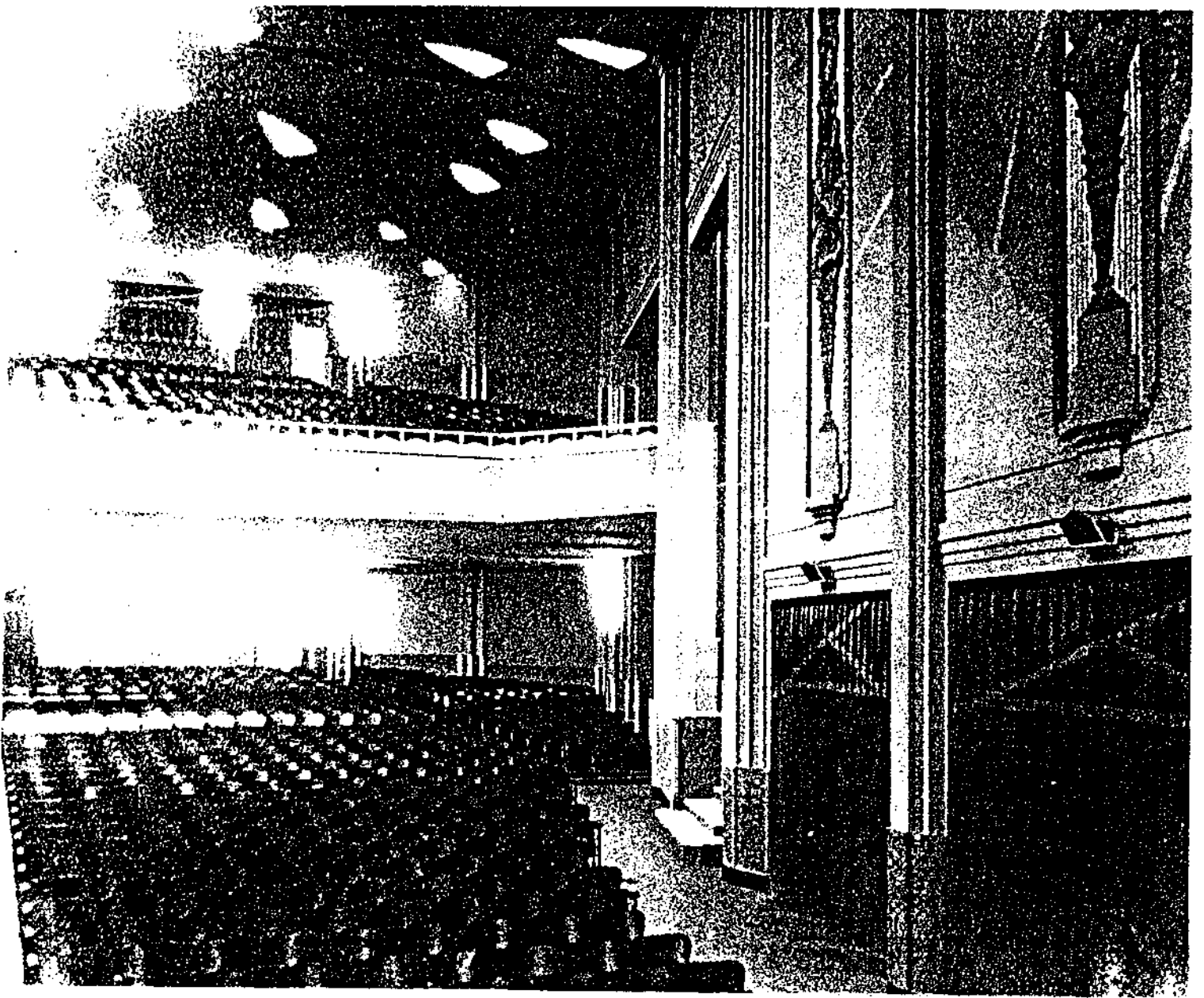


Hall de entrada do cine Paratodos.



Escada de acesso ao balcão do cine Paratodos.

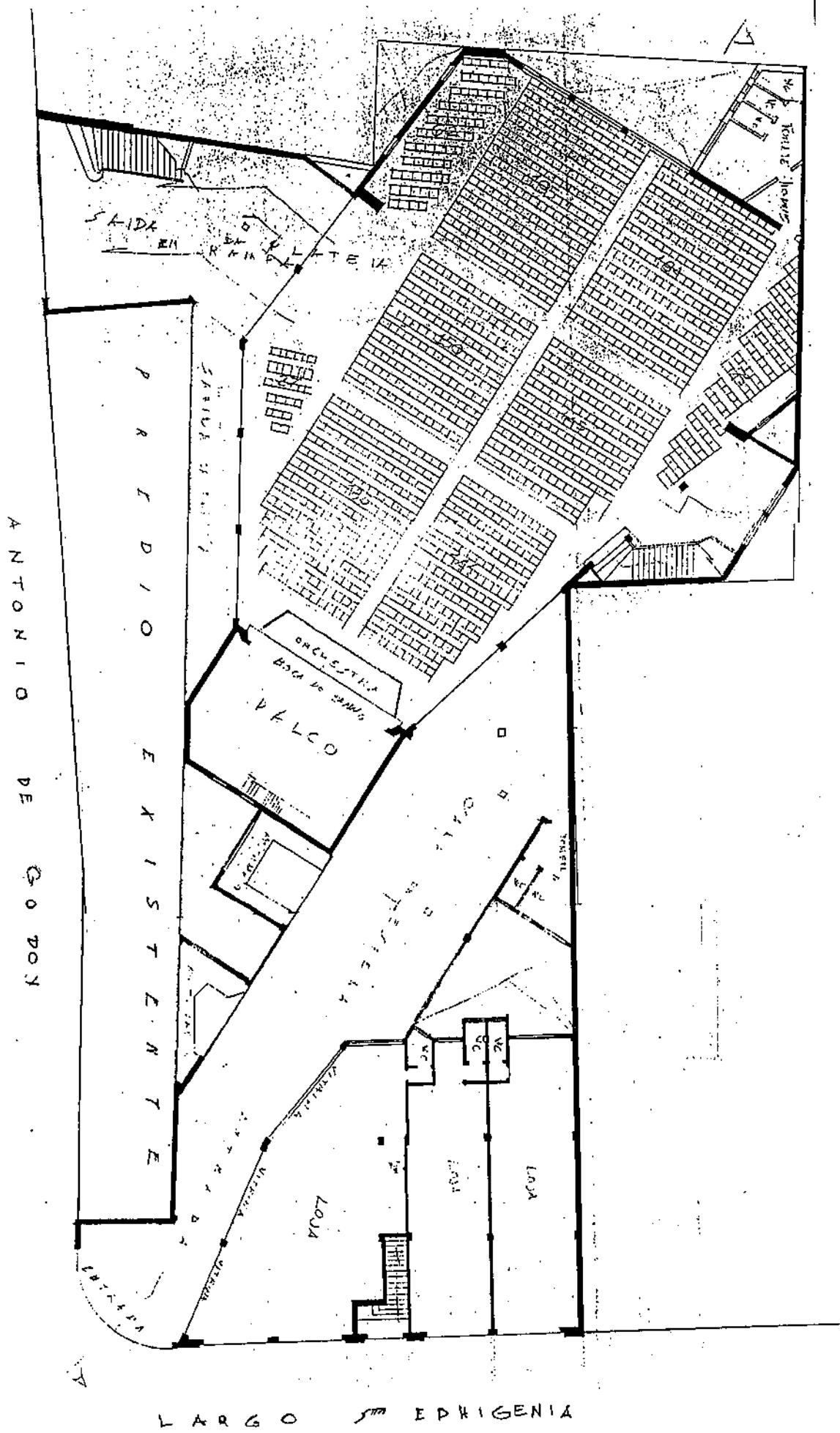




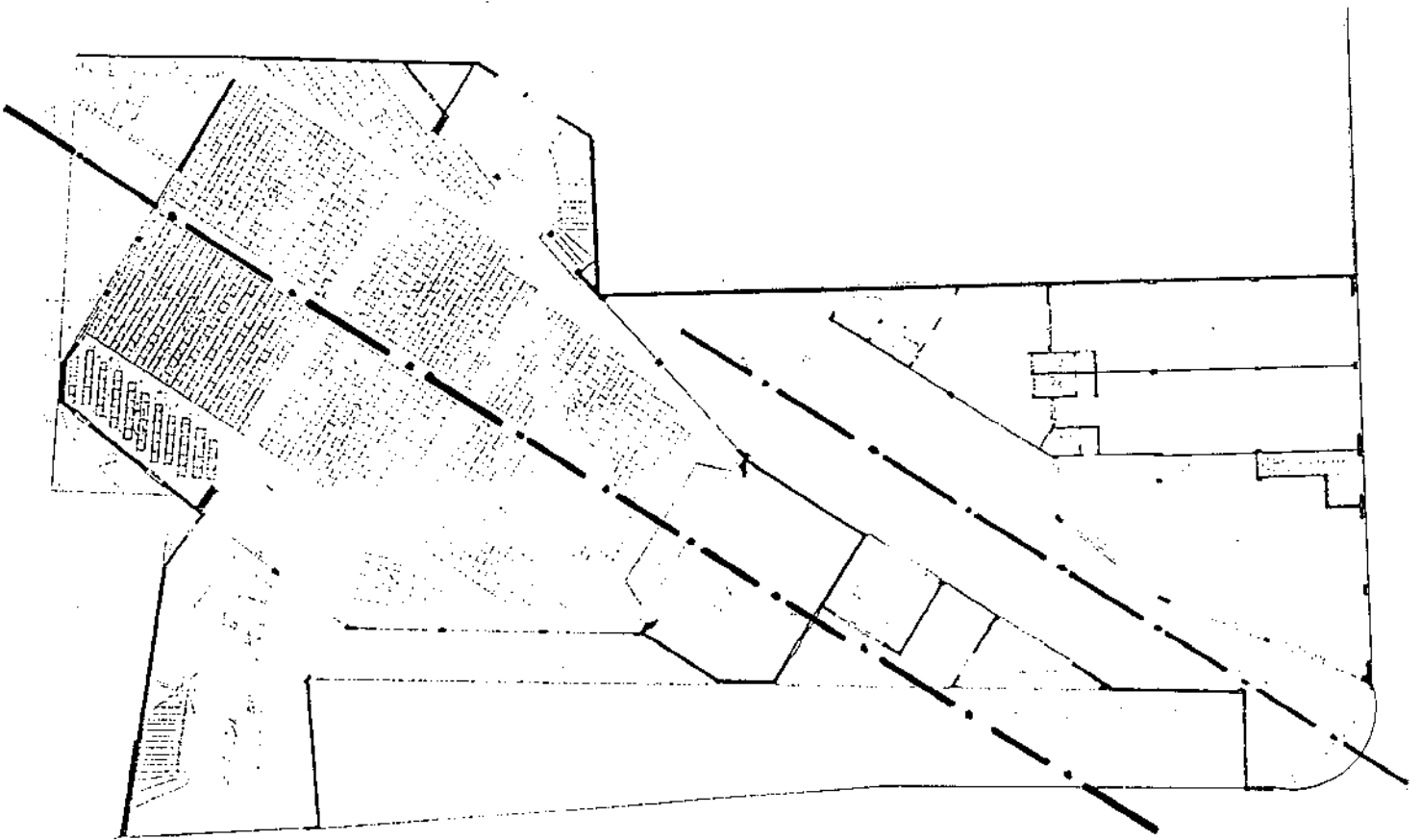
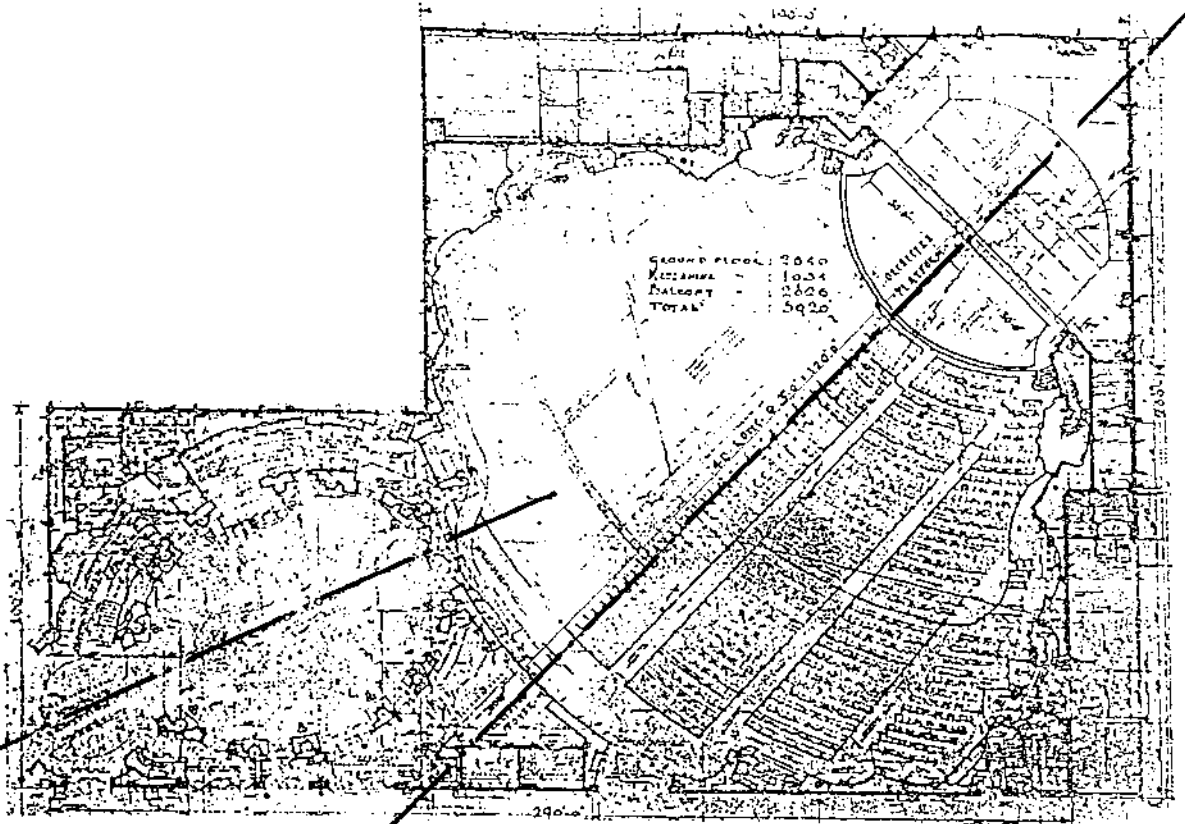
Vista da plateia e balcão do cine Paratodos.



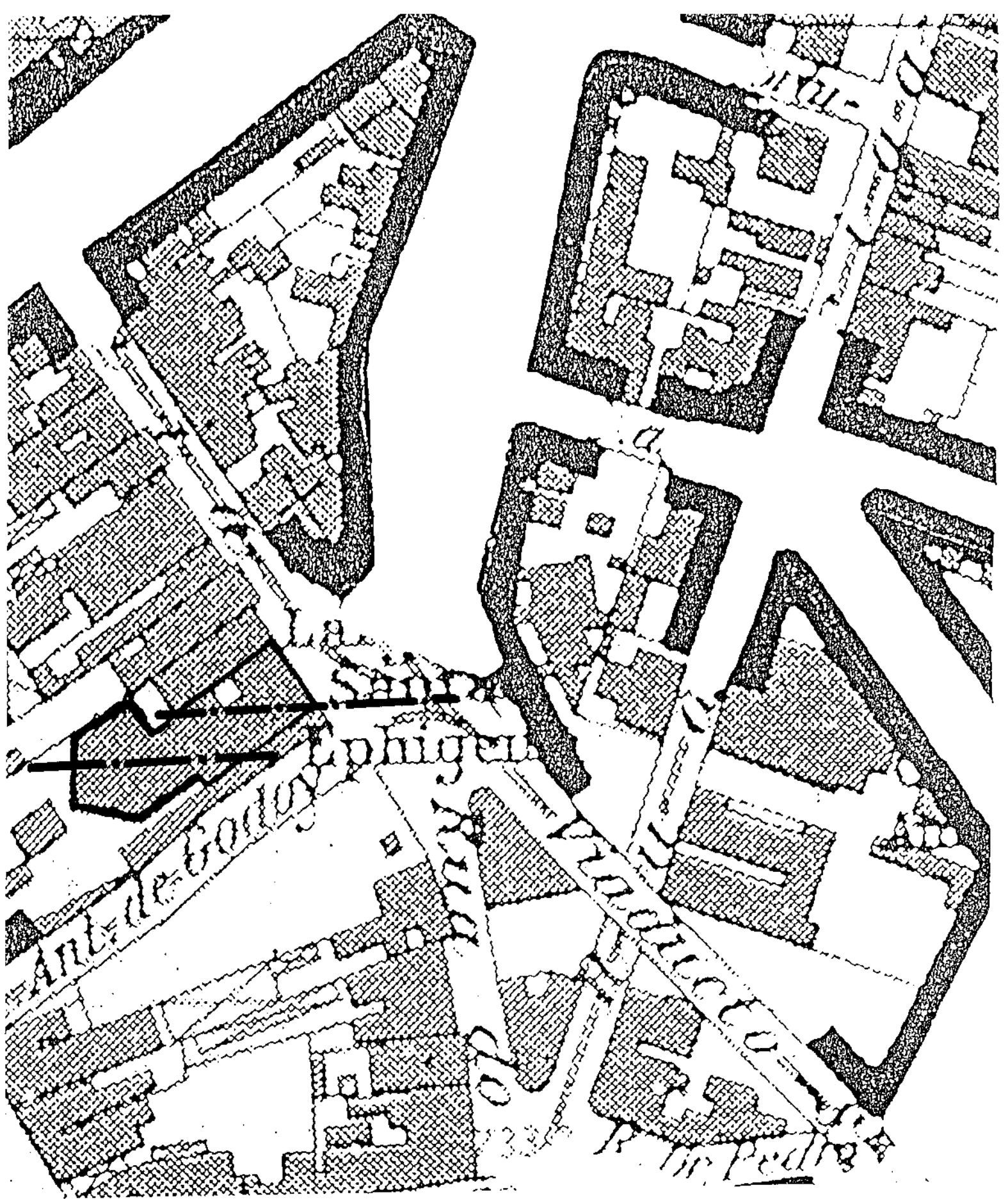
Vista do procenio do cine Paratodos.



Planta do cine Paratodos (redesenho)



Comparação da situação no terreno entre o cine Roxy de New York (acima) e o cine Paratodos



Implantação do cine Paratodos em relação  
ao Largo Santa Ephigênia.

realização de F. W. MURNAU, o famoso criador de "Aurora" e "I Diabos".

# CINE SANTA CECILIA

RUA DAS PALMEIRAS  
Esq. da Rua Conselheiro Brotero  
Telephone: 5-2544

Um dos cinemas de mais fino acabamento e conforto de S. Paulo. MOVIE-TONE-VITAPHONE, o ultimo modelo da Western Electric.

2.300 POLTRONAS  
(Lotação aproximada da Sala Vermelha)

A sua inauguração na próxima 5.ª feira, dia 10, assumirá as proporções de um evento de elegancia e de distincção para a elite paulistana.

## INAUGURAÇÃO

PROGR. SERRADOR

Nº 7

ADICIONA

ERKIN STROHEM



GRANDE GABRO

Um film cujo merecimento bem se ajusta á elegante nota social que será a auspiciosa inauguração do CINE SANTA CECILIA

Poderoso drama numa realização magistral de James Cruze encerrando a belleza do som, musica, dansas, canções e dialogos (letrados em portuguez).

DIA 10 - 5.a FEIRA - DIA 10

## ANTASIAS

VIDADES EM CREPE GEORPE DA CHINA E FLAMENGA

Franceza

Rua Maria Marcelina, 77

Phones: 9-2961 e 9-2020

São Paulo



Nubest do Brasil Ltda.

tem a satisfação de participar aos ex. exhibidores desta capital e do interior do Estado a inauguração de seu primeiro aparelho de cinema instalado Nubest, no CINEMA MODERNO, nesta capital, á rua da Mooca n.º 407, ao proximo terço-feira, á noite, realizando nesse mesmo dia, ás 15 horas, uma demonstração pratica a todos os interessados.

NUBEST DO BRASIL LTDA.

ESCRITÓRIO:  
RUA GENERAL OSÓRIO N. 5  
Telephons. 4-1344  
SÃO PAULO

AS FABRICAS DE SEDAS

Em um compromisso com a qualidade de suas produções exclusivamente a partir de seda, estas fabricas oferecem aos consumidores uma seleção de artigos de seda com o mais moderno acabamento. Para maiores informações escreva para HAROLD ENCRER, S. Paulo, na direção desta fabrica.

Rua Barão de Itaipua, 13 - Ph. Apresentação

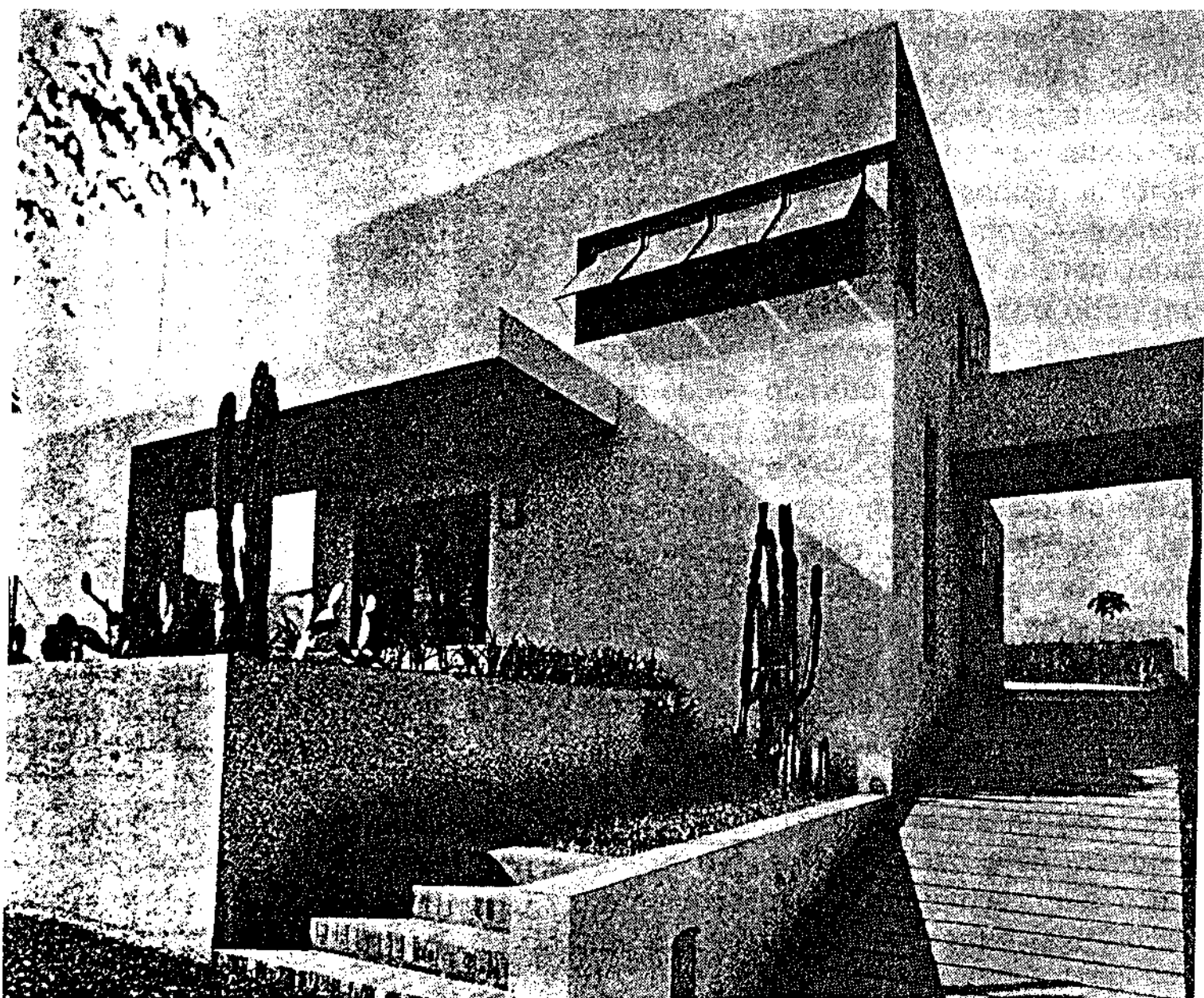
Harold encrer

Comendador: DR. OSCAR M. O. HENRIQUE DE MARRONNE - PIETRA DE ALTO BORDO - MATINEE - Semanas: FUTURE - Semanas: AMANHAN - Semanas: ...

# ISTO É CHIQUÊ!

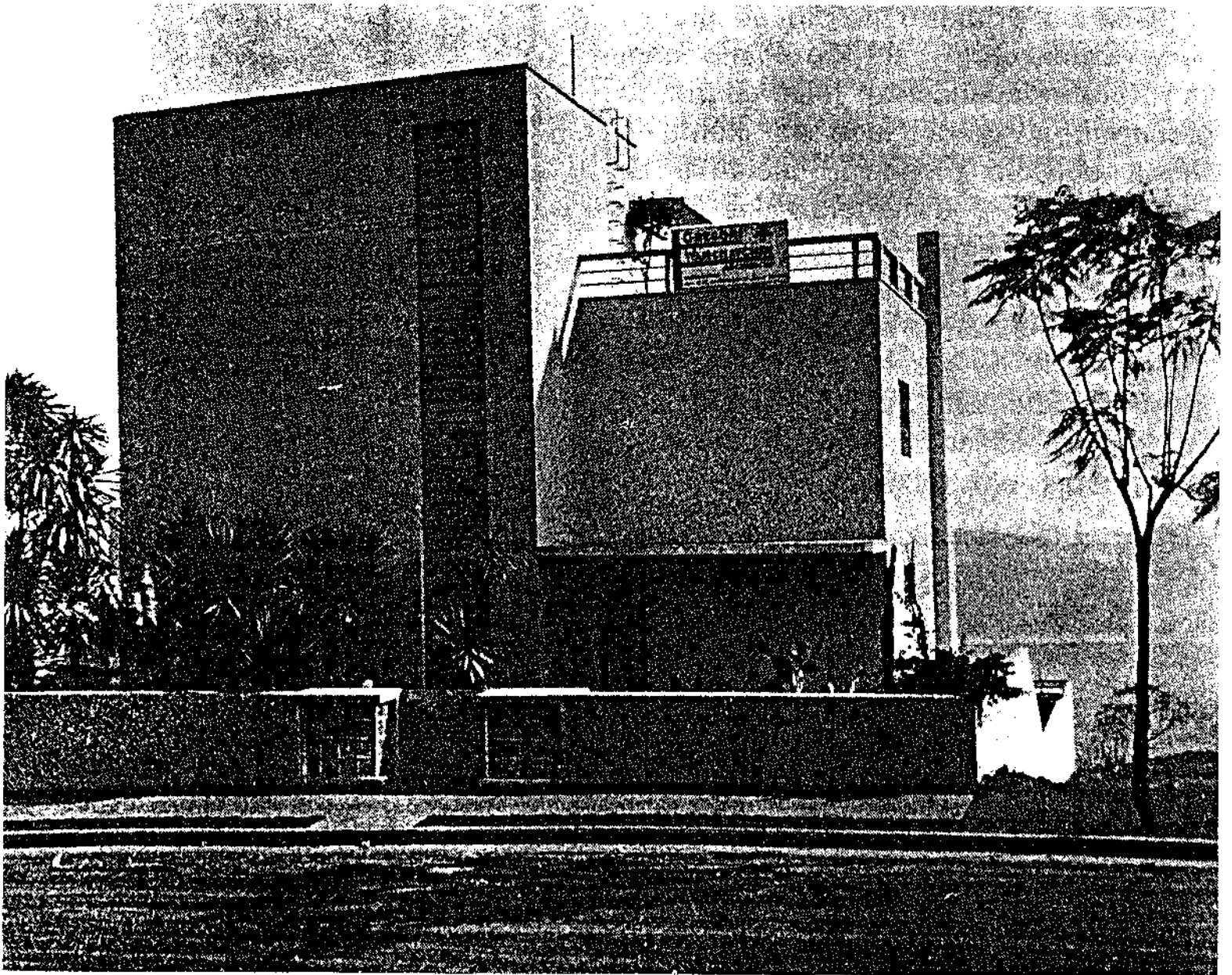


Fachada do cine Santa Cecilia, 1930.



"Casa Modernista" de G. Wachavichik,  
Rua Itápolis, 961 (demolida), 1927

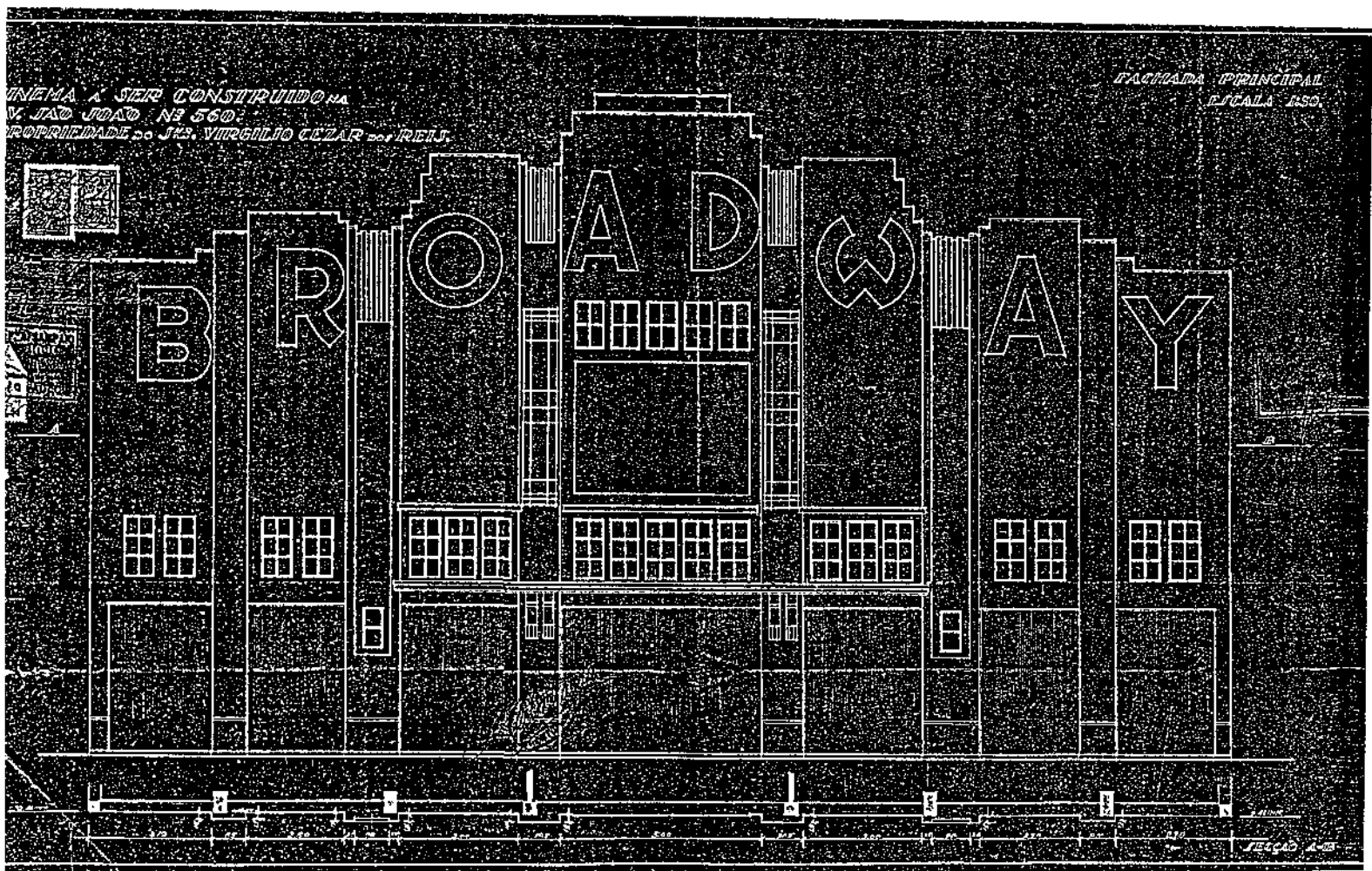




Casa da Rua Bahia, G. Warchavichik, 1930



Interior da casa da rua Bahia,  
de G. Warchavichik, 1930.



Fachada do cine Broadway, presente no anúncio de inauguração do cinema, 1934.



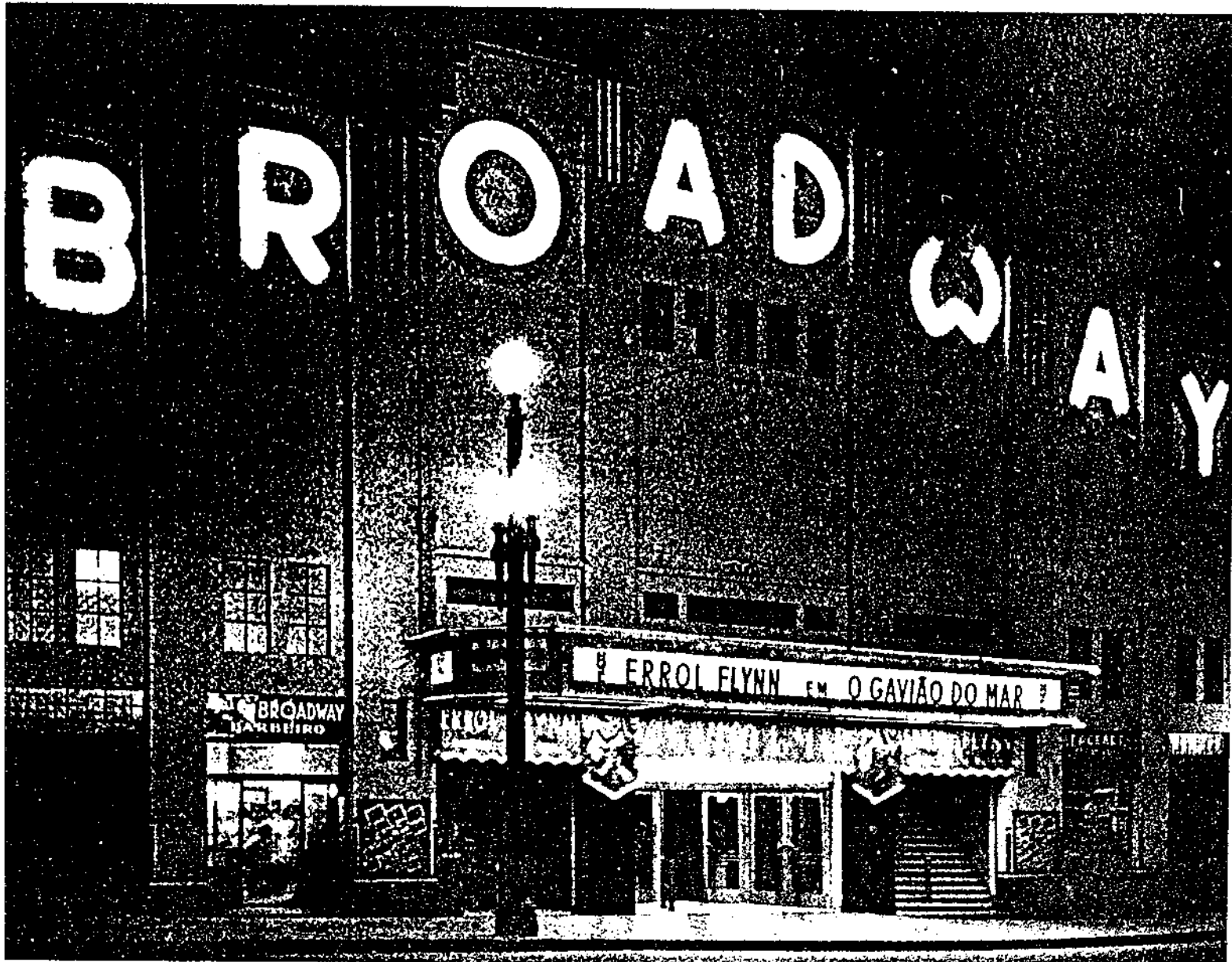


Foto da fachada do cine Broadway, 1934.

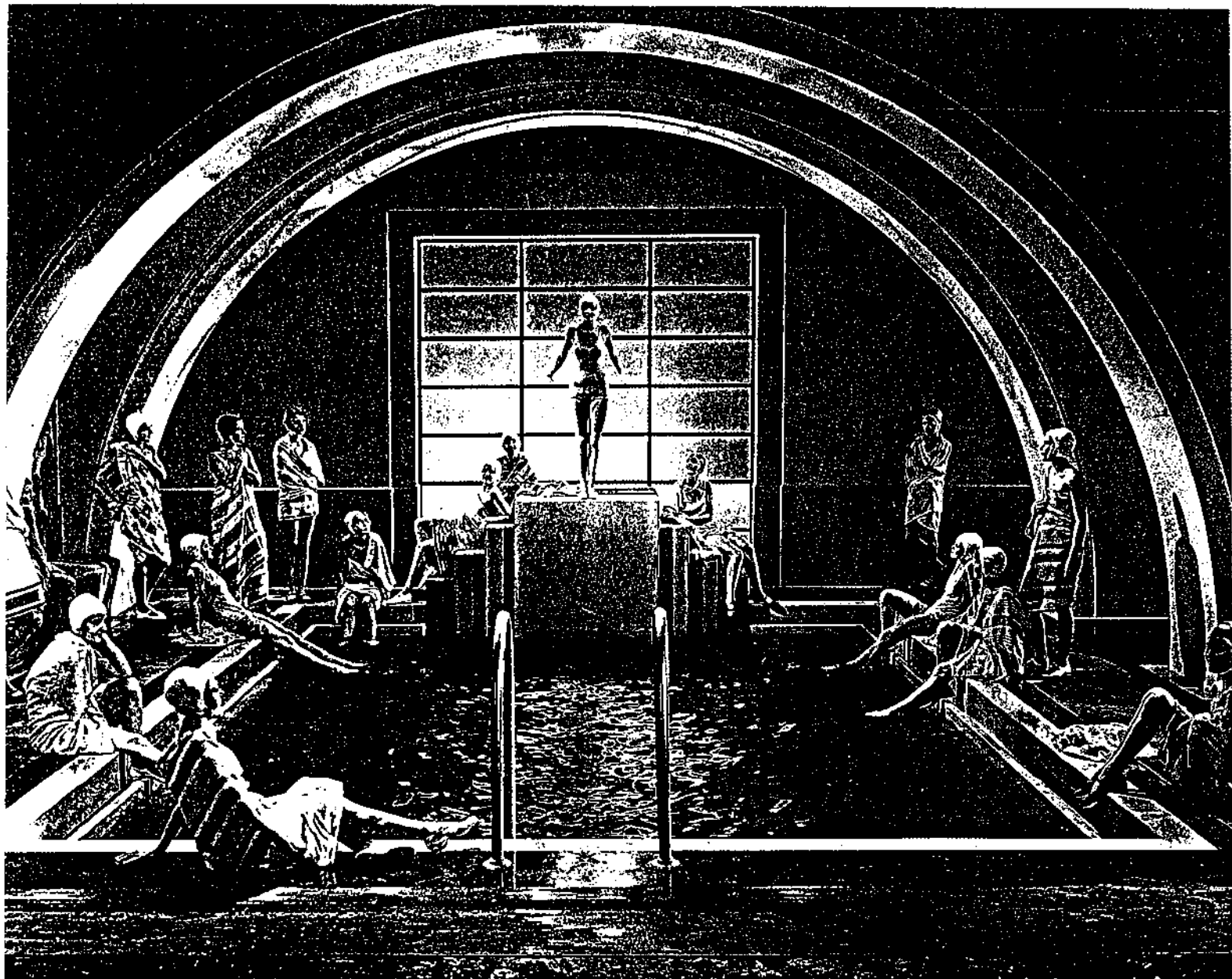
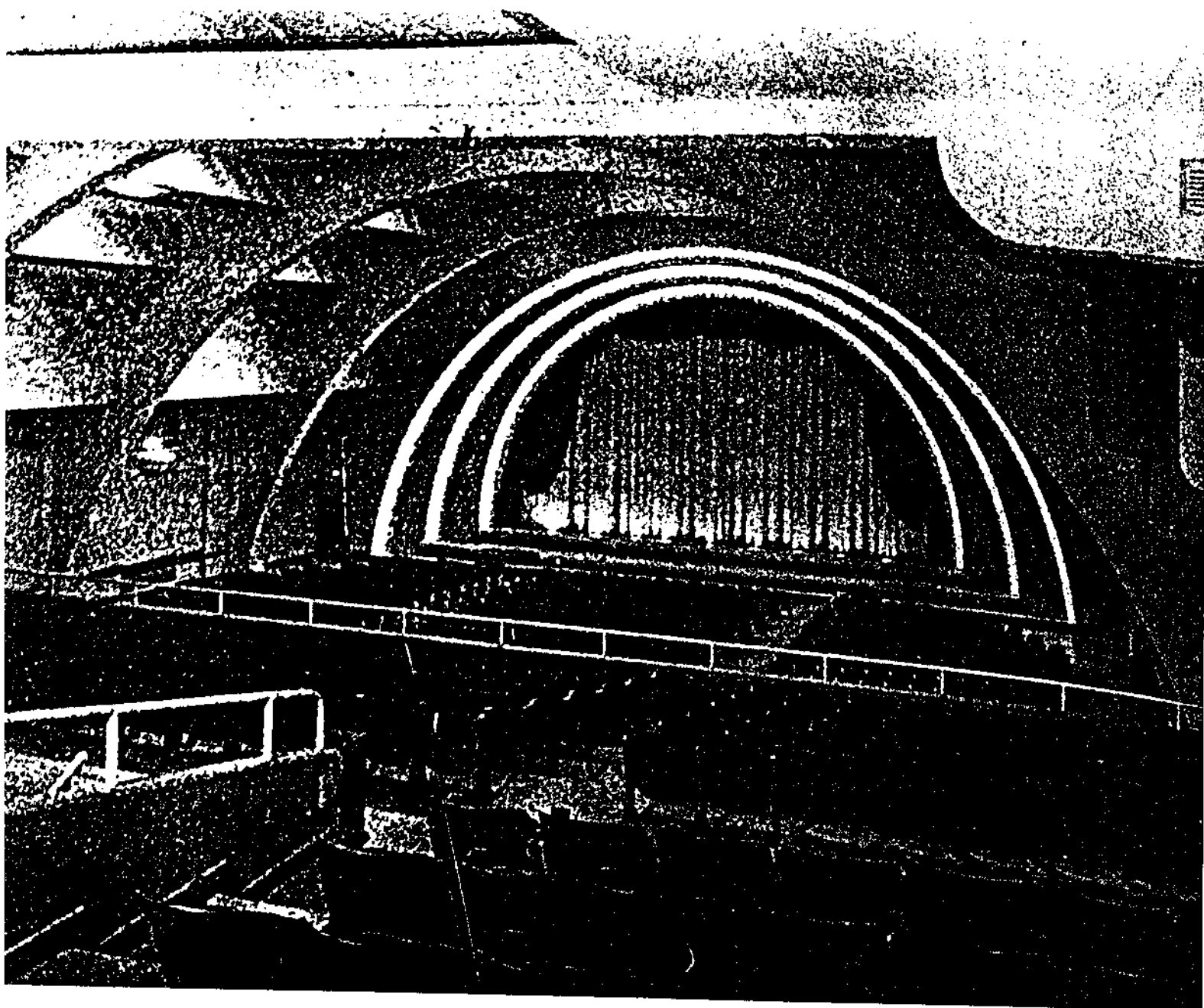
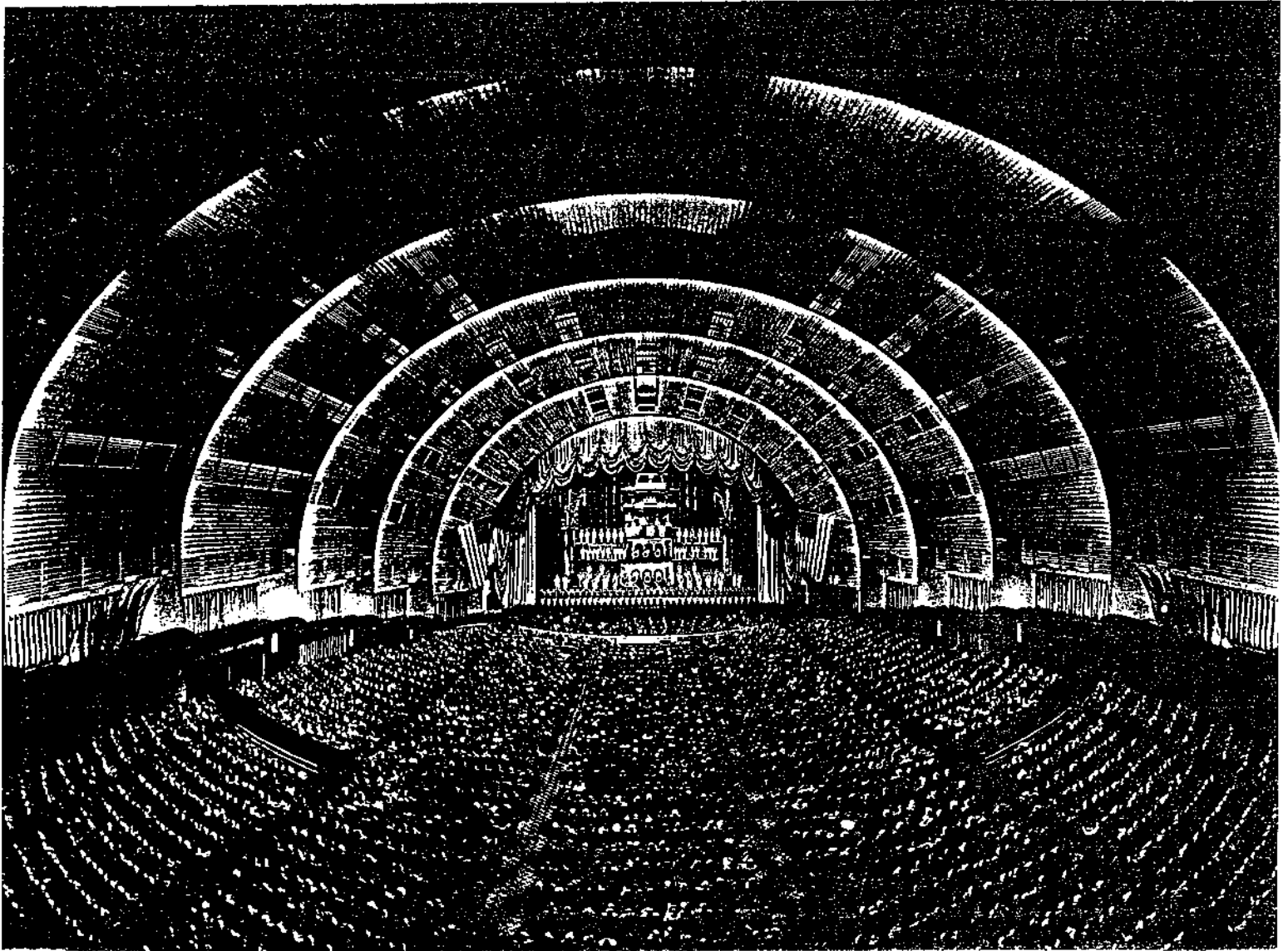


Foto do filme "Palm Days", 1932.

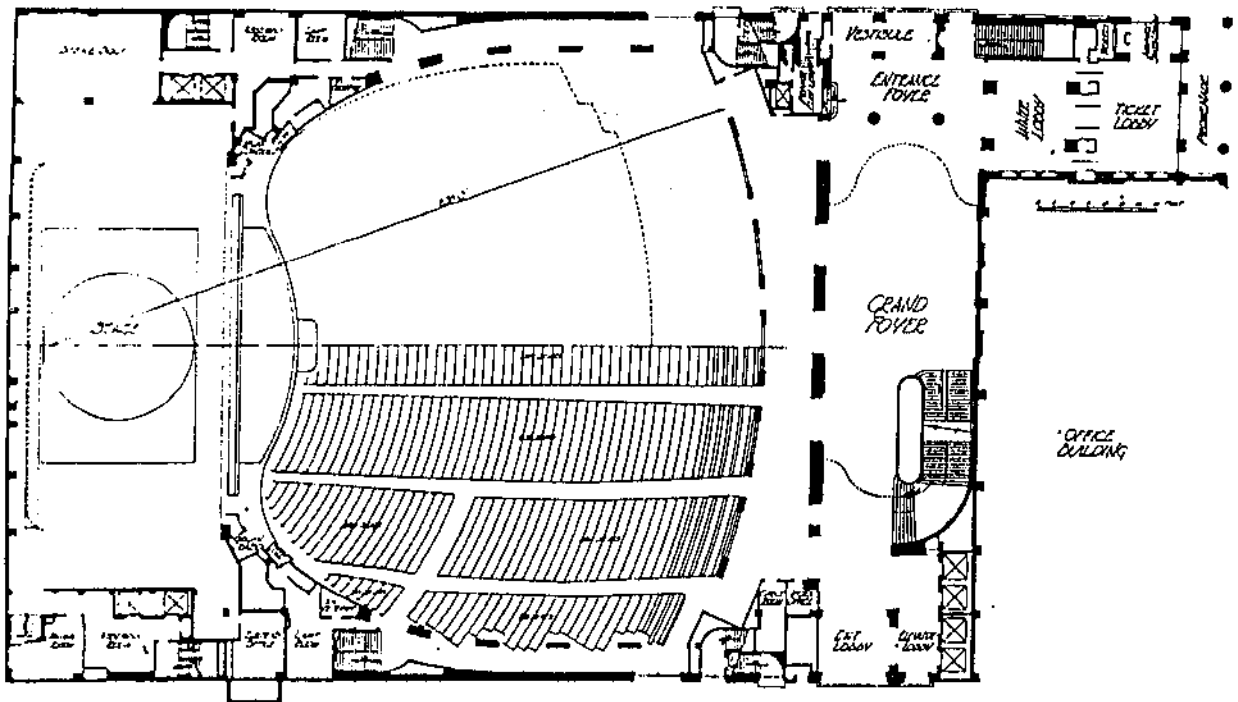
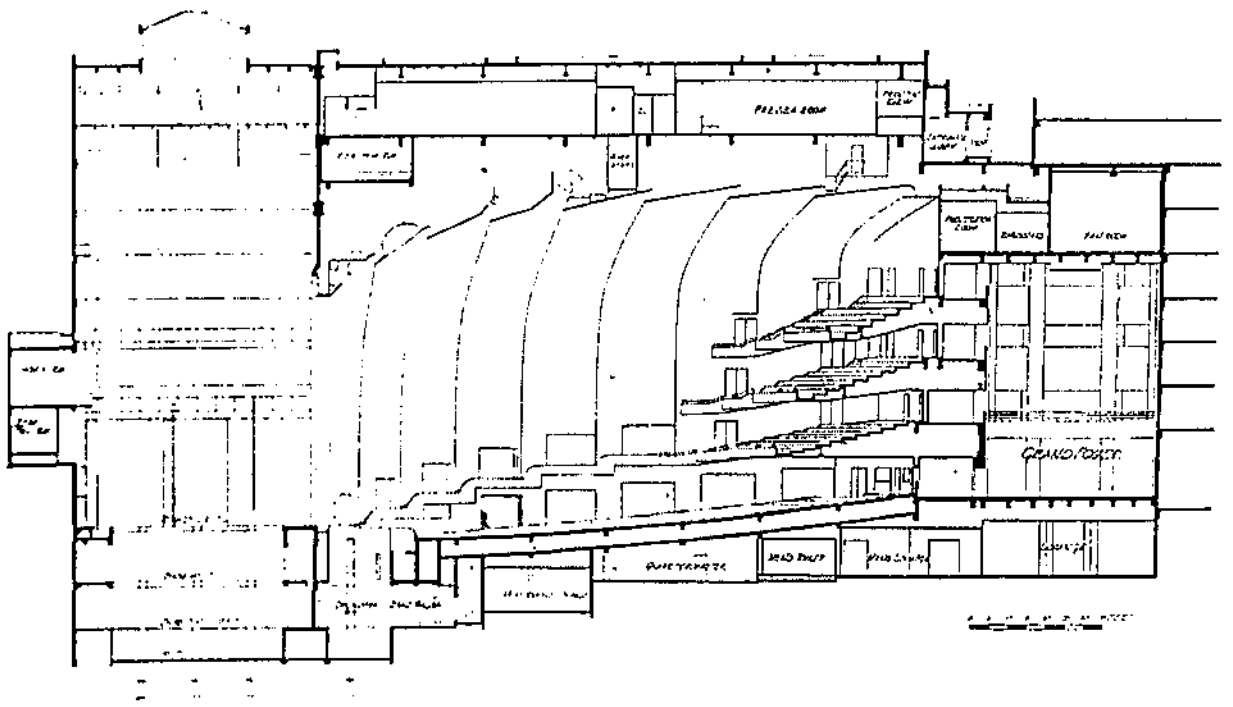


Interior em arcos do cine Broadway de São Paulo.

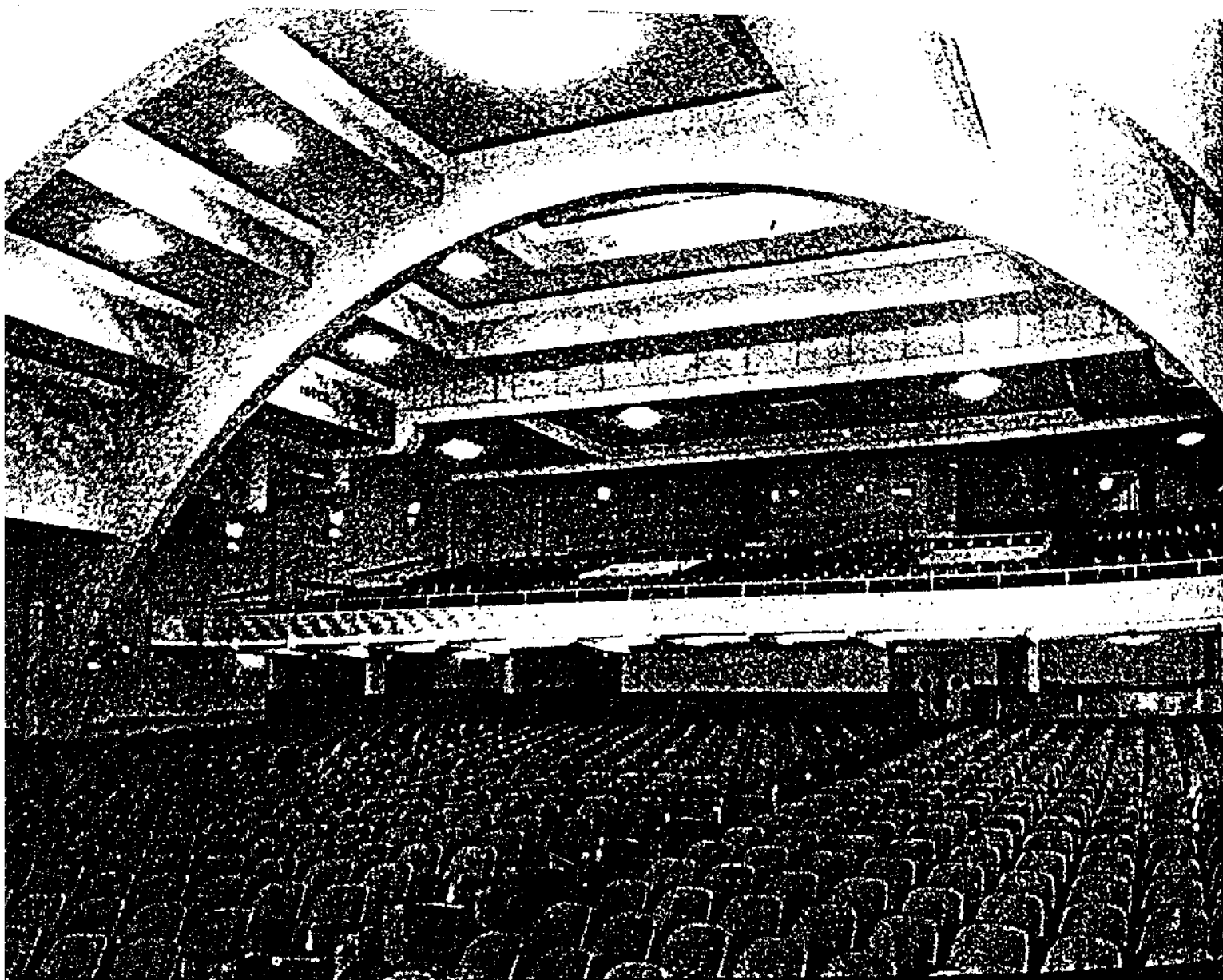


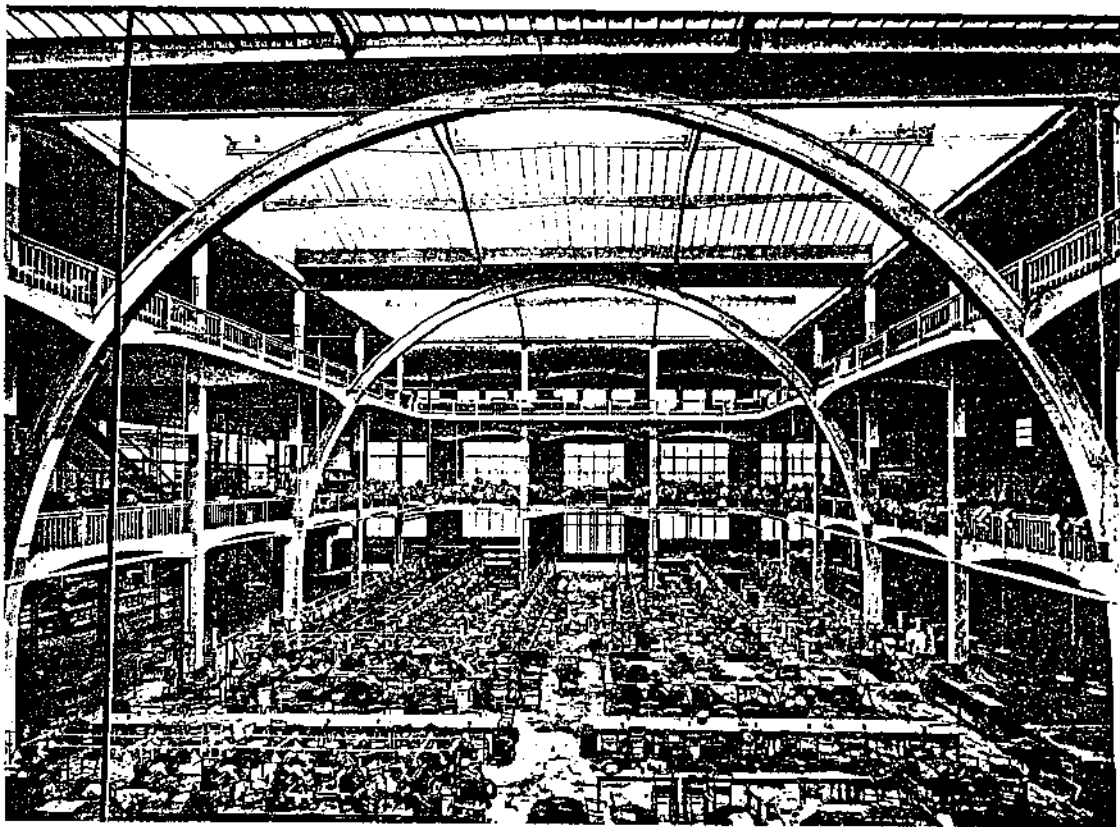
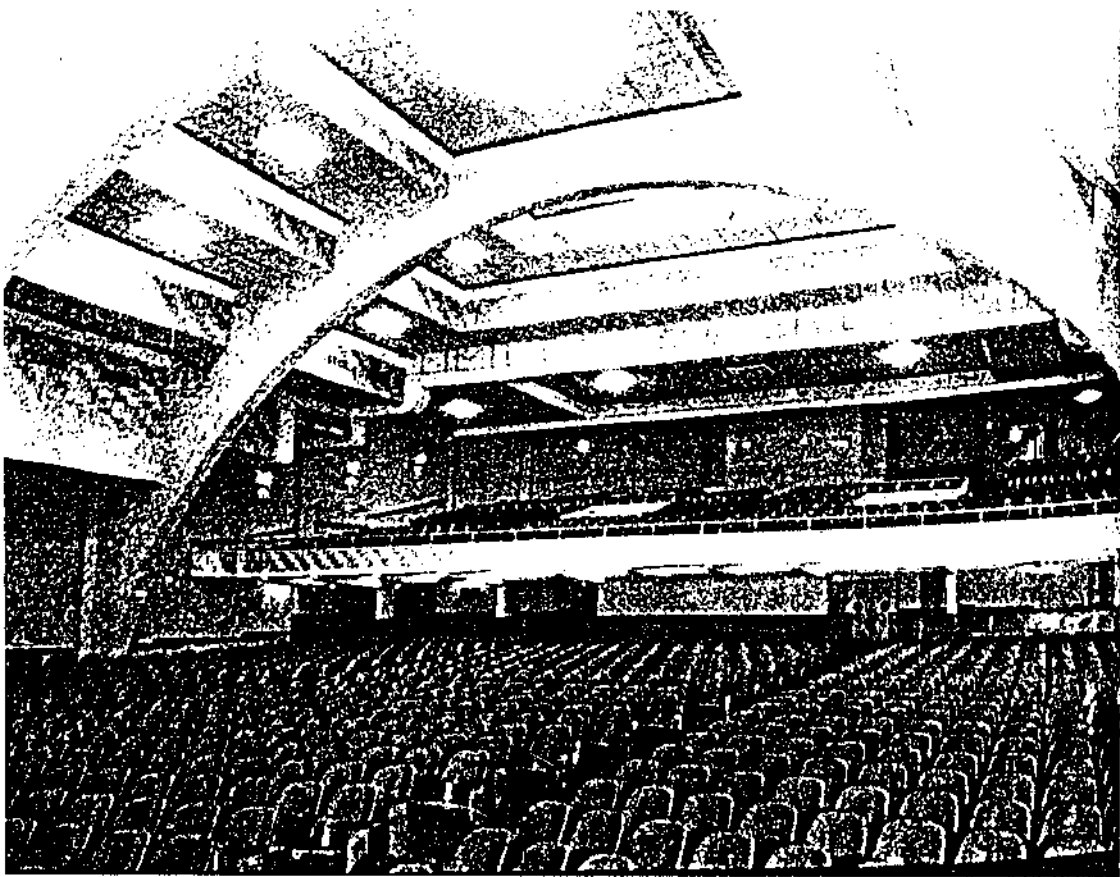
Sala de exibições do Radio City Music Hall (1932)  
de New York.





Corte e planta do Radio City Music Hall,  
de New York.

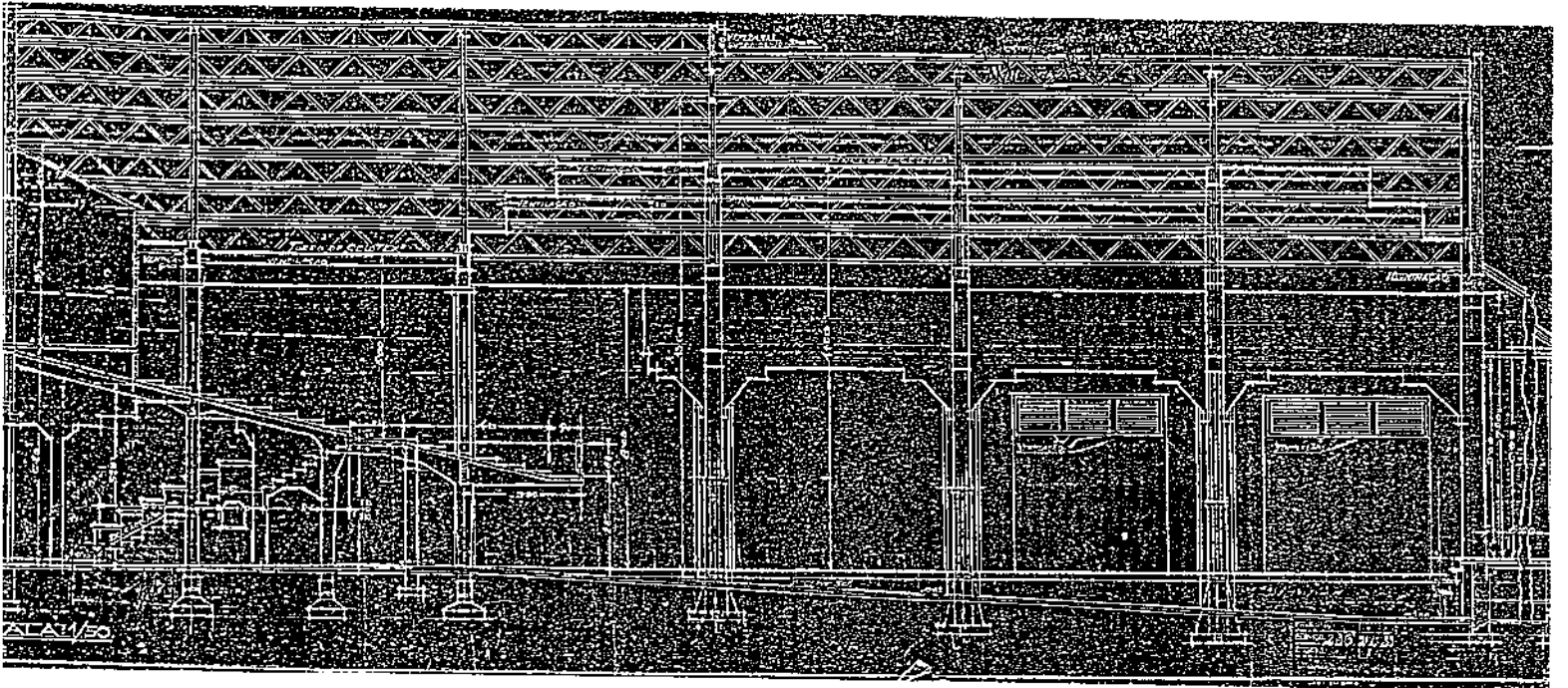
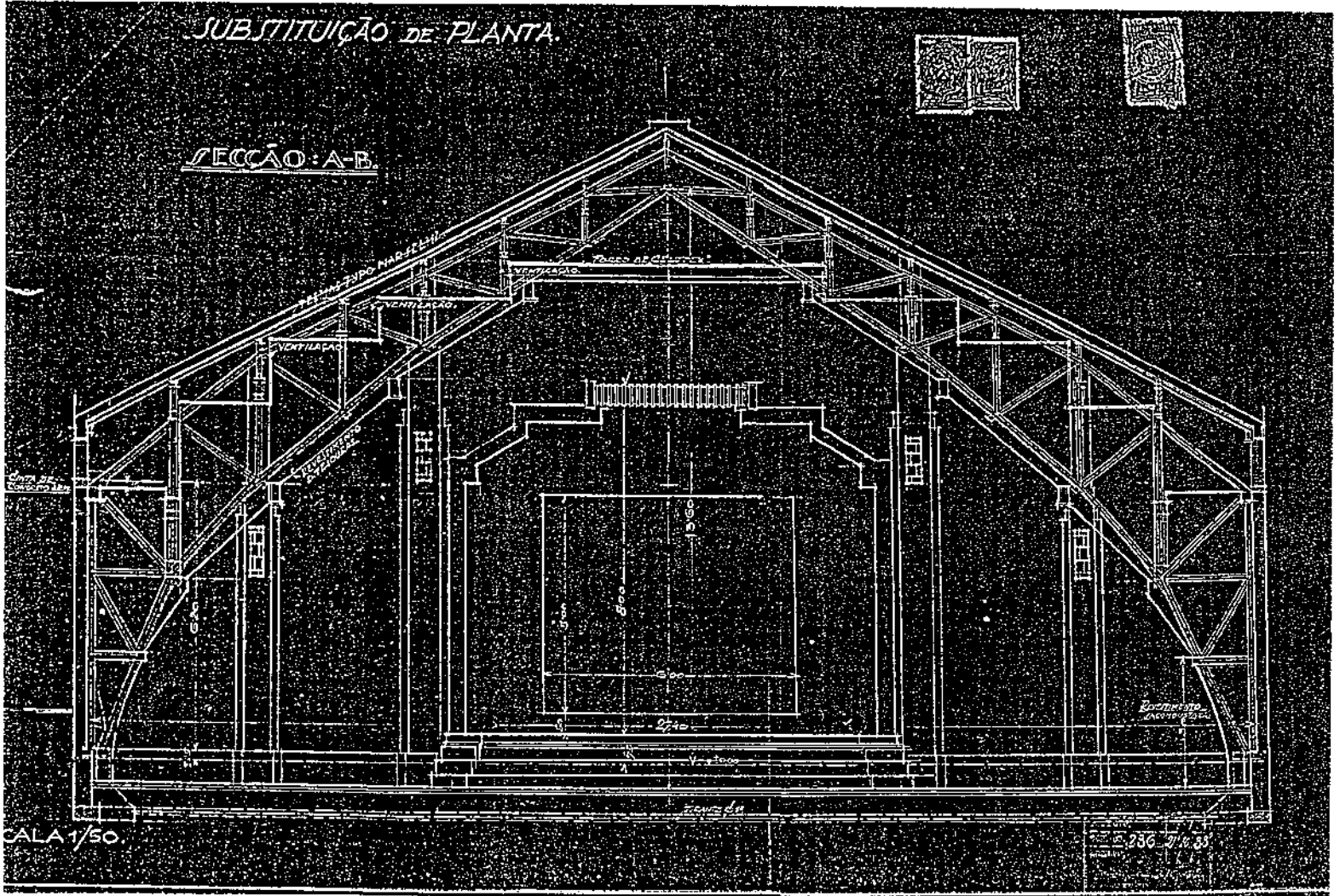




Estrutura em arcos do cine Broadway e da fábrica Esder, de Perret.

SUBSTITUIÇÃO DE PLANTA.

SEÇÃO A-B.

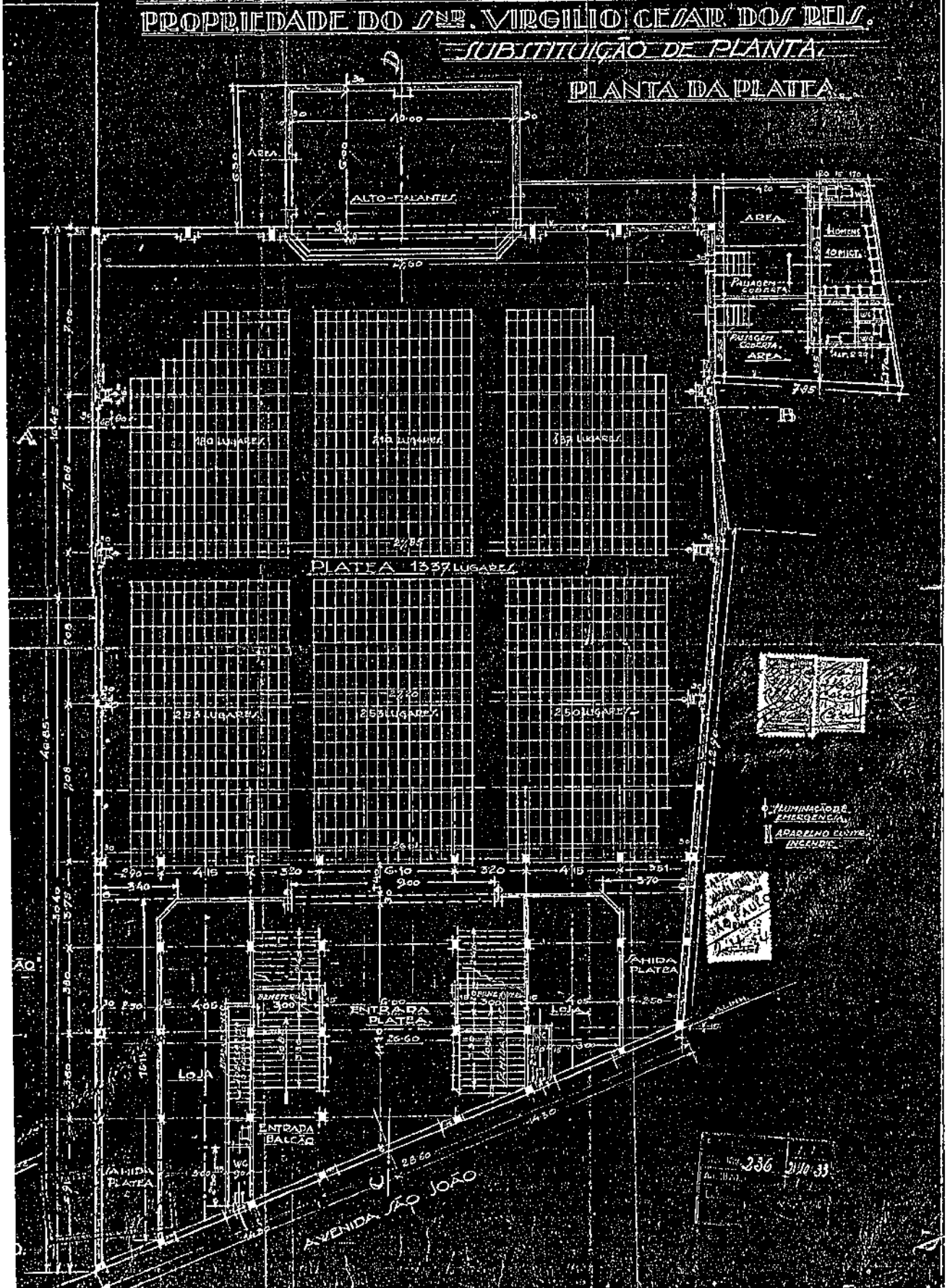


Cortes do projeto do cine Broadway, revelando a estrutura em treliça de madeira.

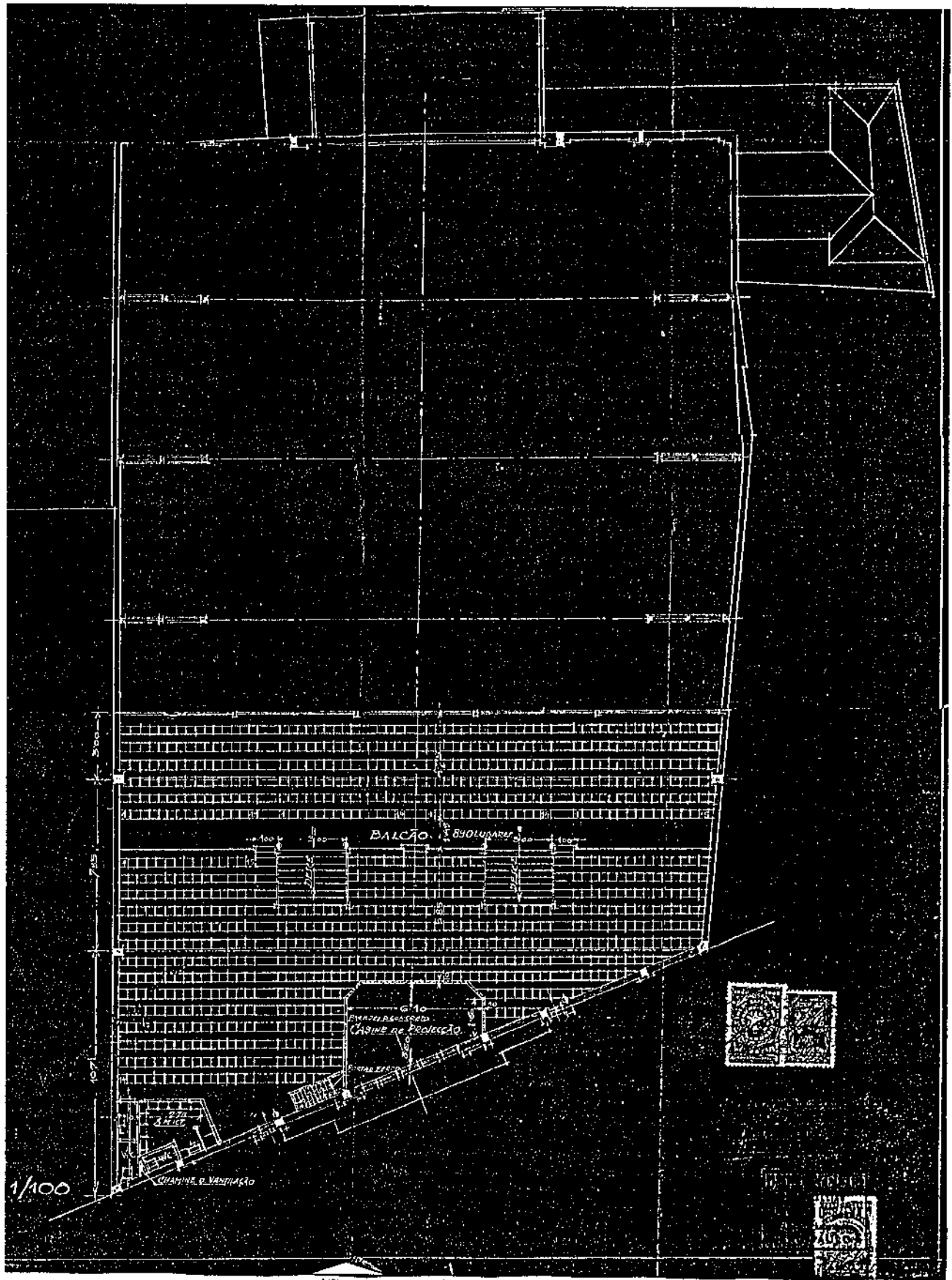
PROJECTO DE CINEMA A AVENIDA SÃO JOÃO Nº 560.  
 PROPRIEDADE DO SR. VIRGILIO CEZAR DOS REIS.

SUBSTITUIÇÃO DE PLANTA

PLANTA DA PLATEA



Planta do nível térreo do cine Broadway.



Planta do nível dos balcões do cine Broadway.

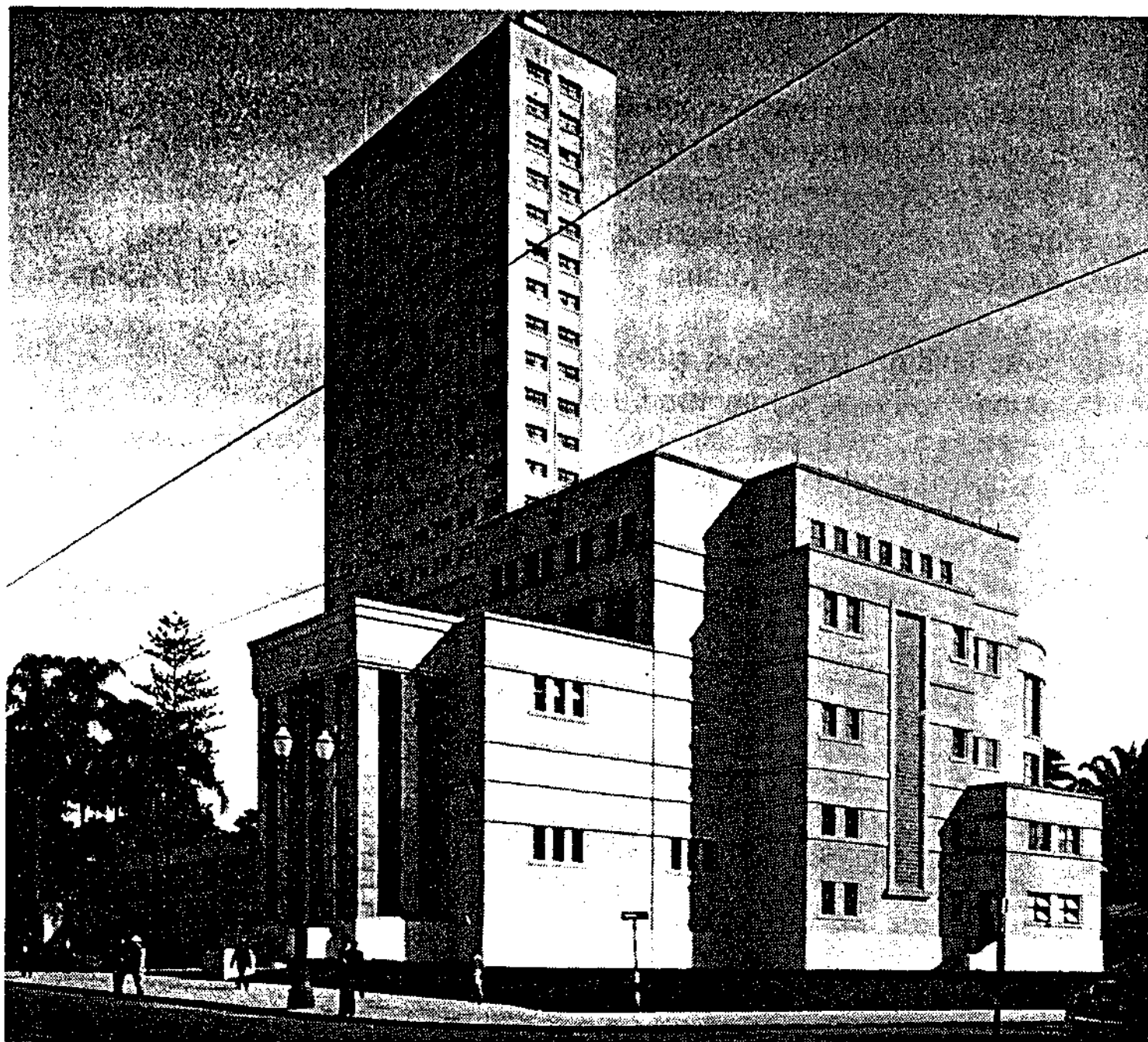


Foto do Zeppelin sobrevoando São Paulo, em 1935.  
Notar a construção do edifício Esther,  
na praça da República.

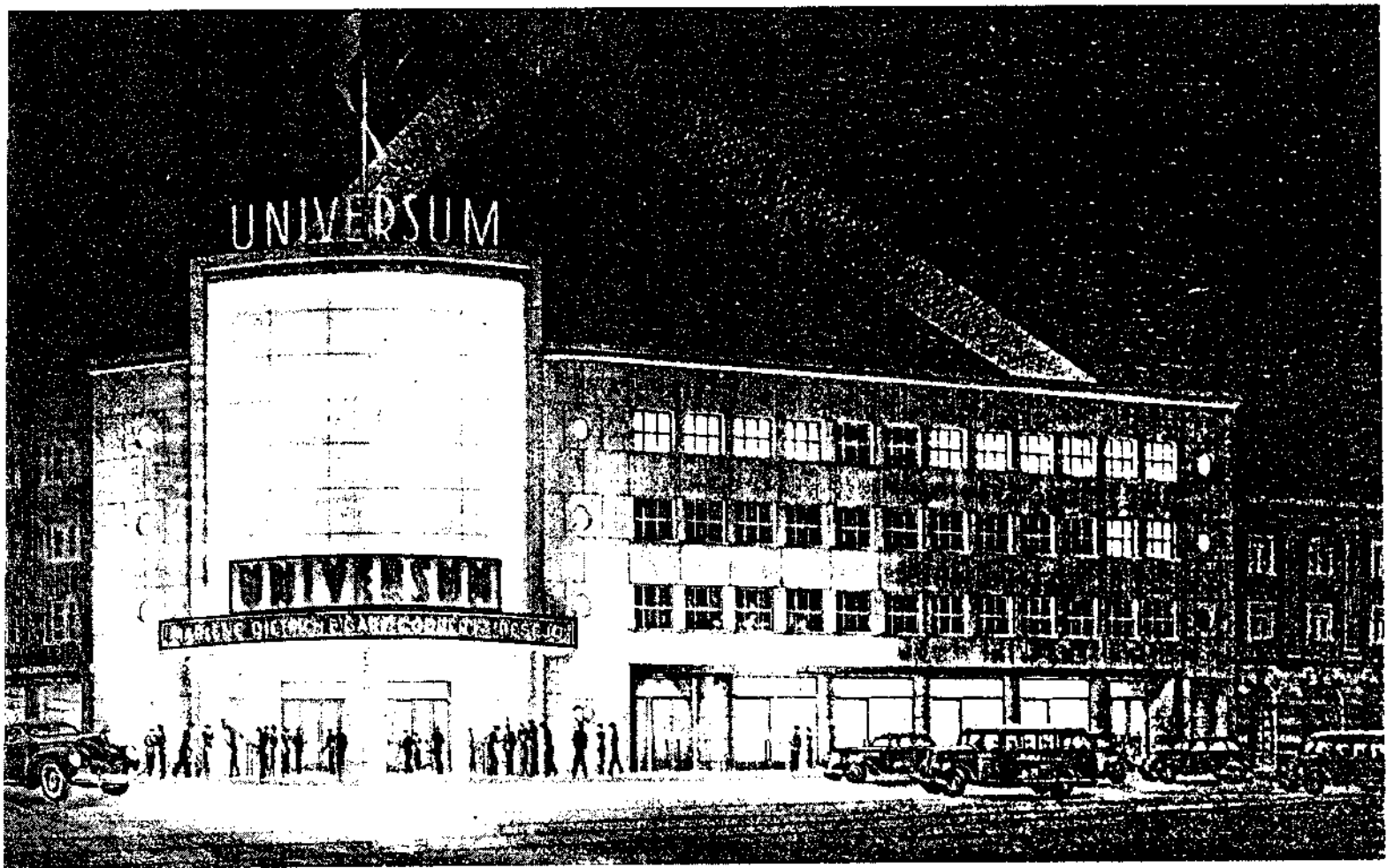


Edifício Esther, marco do "grupo cariôca"  
de arquitetura moderna, realizado em São Paulo,  
por Alvaro Vital Brasil, em 1935.

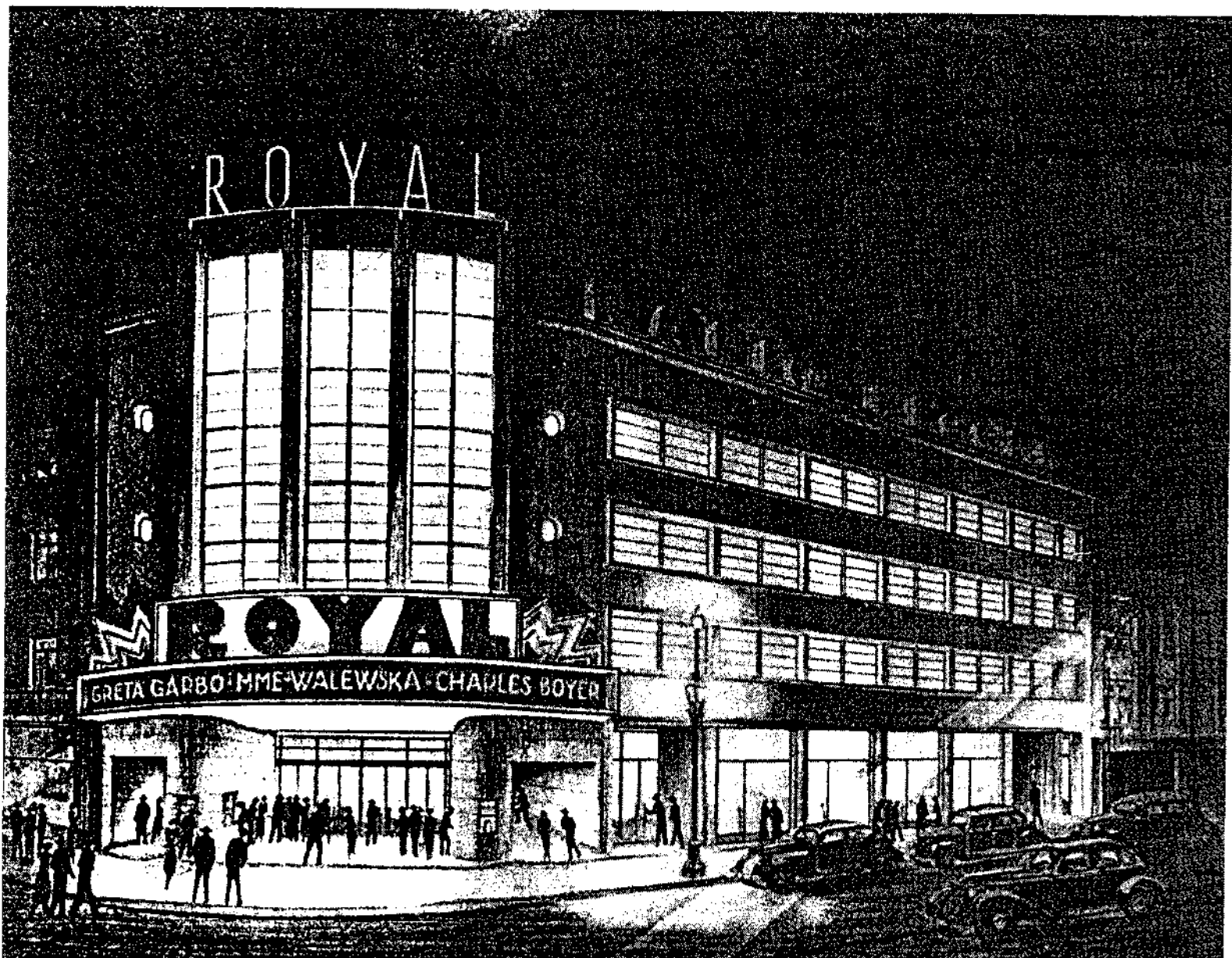




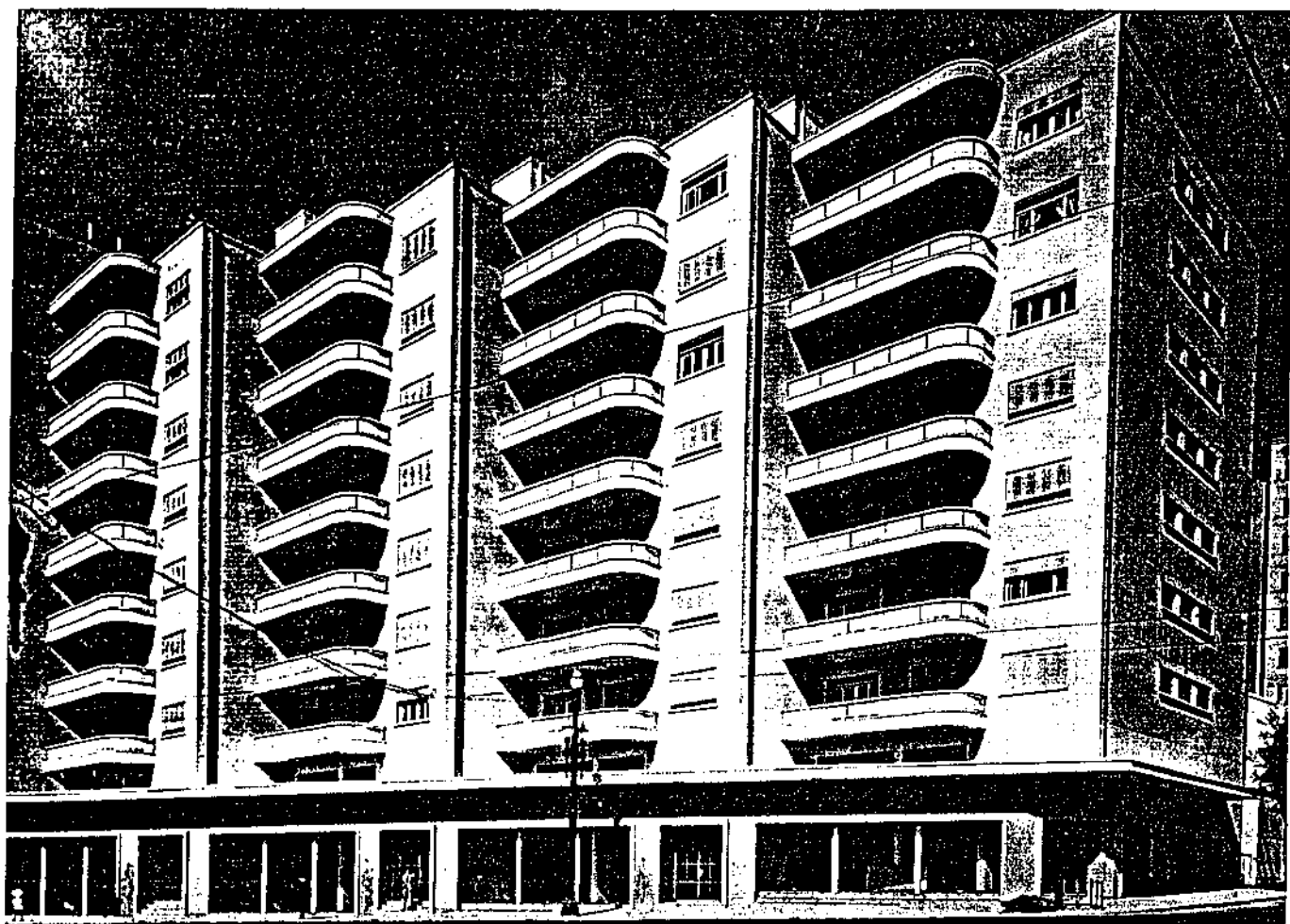
Biblioteca "Mario de Andrade", Jacques Pilon, 1935



Projeto de Jacques Pilon para o cine Universum,  
s/d, não construído.



Projeto de Jacques Pilon para o cine Royal e Rádio Record, s/d, não construído.



Edifícios Columbus (1932) e Porchat (1943),  
projetos de Rino Levi.

# UFA PALACIO

O GRANDE CINEMA DA CIDADE | INAUGURAÇÃO | ELEGANTE - MODERNO - CONFORTAVEL | SEXTA-FEIRA

## BOCACCIO

ESPECTACULAR CINE-OPERA



### LA BRAZ POLYTHEMA - CAPITOLIO - OLYMPIA - S. BENTO - COLYSEU - PAULISTA - GLORIA - ROYAL - BABYLONIA - PARATODOS

<p><b>O REI SE DIVERTE</b> O Amor e o Amor e Assim A Mito que Aparente A Mito que Aparente</p>	<p><b>O Vagabundo</b> A Aventura A Paqueta A Paqueta</p>	<p><b>O GRANDE MOTIM</b> Charl Coble, Charles Langhton e Franchot Tomm</p>	<p><b>Amor e odio</b> Amor e odio Detective Amor e odio</p>	<p><b>Amor e odio</b> Amor e odio Detective Amor e odio</p>	<p><b>CARGA HUMANA</b> O REI SE DIVERTE O REI SE DIVERTE</p>	<p><b>O ULTIMO PAGAO</b> O ULTIMO PAGAO O ULTIMO PAGAO</p>	<p><b>O SANDOIRO</b> O SANDOIRO O SANDOIRO</p>	<p><b>ANTHONY ADVERSE</b> ANTHONY ADVERSE ANTHONY ADVERSE</p>
<p><b>O CENTRAL</b> O CENTRAL O CENTRAL</p>	<p><b>S. PEDRO</b> S. PEDRO S. PEDRO</p>	<p><b>S. CAETANO</b> S. CAETANO S. CAETANO</p>	<p><b>CAMBUCY</b> CAMBUCY CAMBUCY</p>	<p><b>AMERICA</b> AMERICA AMERICA</p>	<p><b>AVENIDA</b> AVENIDA AVENIDA</p>	<p><b>MAFALDA</b> MAFALDA MAFALDA</p>	<p><b>ASTURIAS</b> ASTURIAS ASTURIAS</p>	<p><b>LUX</b> LUX LUX</p>

### Pobre Menina Rica - Rose Marie - O Rei dos condenados - Bonequinha de Seda - O Morto ambulante

Shirley Temple - 20 th. Fox | Janette MacDonald - Nelson Eddy - Metro | Conrad Veidt - Broadway Prog. | de Oduvaldo Vianna | Boris Karloff - W. First

**Importante!** Se imprimis de Oure a lot d a de mais evant. Os hommas rras. Maso hommas que os hommas, e mais laci, mais valorem a mais pover. Maso hommas que os hommas, e mais laci, mais valorem a mais pover.

- BOM SOM
- PHOTOGRAPHIA NIUDA
- BOM ARGUMENTO
- EXCELLENTE COMEDADE!

**A PRIMEIRA PROMESSA**

# UFA PALACIO

O GRANDE CINEMA DA CIDADE

2000 poltronas na plateia  
1500 poltronas no balcão

MODERNO - ELEGANTE - CONFORTAVEL

SEXTA-FEIRA

## NAUGURACÃO

O cinema que falta falta ao Centro de S. Paulo, com ampla e confortável acomodação para a plateia de todos os classes.  
UFA PALACIO, exhibe sempre o primeiro filme de alta classe em apparatus modernos de última ordem. Inconfundível Klang Film.

Apresentando a brilhante e popular, grande obra de arte musical de S. Paulo, sob a regencia do maestro (compositor) e conductor de orquestra "Miguelo" de S. Paulo, o "Ballet" de S. Paulo.



# BOCCACCIO

Baseado na famosa opereta do mesmo nome

com **Willy FRITSCH**

Heli Finkenzeller e Paul Kemp



atendendo aos desejos da cidade elegante de S. Paulo

**HOJE VESPERAL** ás 15 horas

NA SALA VERMELHA **ODEON**

### ODEON ROSARIO Paramount ALHAMBRA BOA VISTA

**GITTA ALPAR**  
FOLIAS DE VERSAILLES  
1 complemento nacional D.F.B.

**ROSAS NEGRAS**  
O GRANDE MOTIM  
1 complemento nacional D.F.B.

**O Jovem Tataravo**  
1 complemento nacional D.F.B.

**CARGA HUMANA**  
O KODOL DE OLIVIO VIII

**PRESAS DE LOBO**  
WHALEN JEAN MUIR  
1 complemento nacional D.F.B.

**PRISIONE DA ILHA**  
TURB WARRER BAXTE  
1 complemento nacional D.F.B.

**LUE STAR**

**Dulcina e Odilon**  
Theatro Sant'Anna

**BOA VISTA**  
HOJE AMANHAN  
**PROCOPIO**

**CIA. COMMERCIO E NAVEGACAO**  
PORTO ALEGRE

**CIA. CARBONIFERA RIO-GRANDENSE**  
PIRATINS

**ASSIGNATURAS**  
O ESTADO DE S. PAULO  
PROCURE

# O ESTADO DE S. PAULO

JULIO MESQUITA  
DIRECTOR — 1001-1027

REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: Rua Boa Vista 51 II  
Telephono: Botafogo, 2-111 — Administrativa 2-111

OFFICINAS GRAFICAS: R. Santa Theresia, 11 - 1-111 - 111

SEXTA-FEIRA  
JULIO DE MESQUITA FILHO

S. PAULO — SEXTA-FEIRA, 13 DE NOVEMBRO DE 1936

SEXTA-FEIRA  
PINTO BARBETO

NUM. 20.587

## HOJE INAUGURAÇÃO

# UFA PALACIO

O GRANDE CINE — MA DA CIDADE



SOCIEDADE CONSTRUCTORA BRASILEIRA LIMITADA



O CINEMA QUE FAZIA FALTA  
NO CENTRO DE S. PAULO. COM  
AMPLAS E CONFORTAVEIS  
ACCOMMODAÇÕES PARA O  
PUBLICO DE TODAS AS CLASSES.

2.000 poltronas na platéia  
1.500 poltronas no balcão  
MODERNO - ELEGANTE  
CONFORTAVEL

CERAMICA S. CAETANO S. A.  
Telhas — Ladrilhos ceramicos — Tijolos pressados —  
Ladrilhões.

Rua Boa Vista, 3, 647 — TELEPHONE: 2-3110

MOBUEIRA & QUIMARÃES LTDA.  
restauradas

PEREGRINAS DE ENXOBLA e PORTAS POLIMADAS  
São Paulo Rio

FABRICA DE LADRIINHOS "PAULISTA"  
America Melaragno  
FORNECER LADRIINHOS

R. Major Diego, 200 - 241 - 247 — Phone: 2-2700 — São Paulo

OUÇAM OS PROGRAMMAS  
DESTE CINEMA NA P.R.B. 9.  
COM UM APPARELHO

### PHILIPS 582-A

Não é possível um grande acontecimento  
em São Paulo sem a colaboração do  
**CAFE' PARAVENTI**  
a seleção maxima dos tipos finos paulistas

OLARIAS VILLA SACCADURA CABRAL  
JUNIORIANO & CIA. LTDA.  
Est. do Anjo André — R. P. R.  
Frustrada Botafogo, 515 — Botafogo — Fone: 2-1111  
Frustrada R. Alameda Paranaíba, 30 — São Carlos, Minas, 30070  
— SÃO PAULO —

ANTES E DEPOIS DO ESPECTACULO  
NÃO HA COMO UM  
ROYAL SCOT WHISKY

ENGENHEIROS  
ARCHITECTOS  
CONSTRUCTORES

Rua Boa Vista, 3  
CONSTRUCTORES  
DO  
**UFA-PALACIO**

Apresentando o brilhante espectáculo, o grande or-  
chestra do Centro Musical de São Paulo, sob a  
regencia do maestro Campanella, executarã as sym-  
phonias "Salvador Rosa" de Carlos Gomes e  
"Boccaccio" de Suppl.


 NO  
EDIFÍCIO  
UFA-PALACIO

CARVALHO MEIRA & CIA.  
Fornecem as alamedas ferragens LA FONTE  
RUA LERENO BADAHO, 206 — SÃO PAULO  
RUA DO OUTUBRO, 51 - 46 — SÃO DE FÁTIMA

  
CIMENTO PERUS  
SÃO PAULO  
COMPANHIA BRASILEIRA  
DE CIMENTO PORTLAND

**RINO LEVI**  
ARCHITECTO  
PROJECTO E  
FISCALISAÇÃO

**UFA-PALACIO**  
EXHIBIRA' SEMPRE E EXCLUSIVA-  
MENTE FILMES DE ALTA CLASSE,  
EM APPARELHOS SONOROS DO UL-  
TIMO MODELO APERFEIÇADO,  
KLANG FILM.

  
EXECUTOU AS FINAS DECORAÇÕES  
E TAPEÇARIAS  
A MAIOR ESPECIALISTA DO RAMO

S. A. DECORAÇÕES EDIS  
AV. RUA LUIZ ANTONIO, 200 — PINHEIROS, 2-1111  
Executou a pavimentação do foyer e as escadas em  
"Terrazzo Veneziano".

Ao grande cinema os parabens do  
grande Café Paraventi, a selecção  
maxima dos tipos finos paulistas.

ALMEIDA PORTO & CIA. LTDA.  
BERRARIA ALLIANÇA  
Rua Mons. Alfredo, 64 — Phone: 2-9672 e 2-9675.  
MADEIRAS EM GERAL - PEROVA - PINHO DO PARANÁ  
São Paulo — Rio — Belo Horizonte

IRMAOS FERREIRA & CIA.  
Vidraceros importadores dos mais perfeitos vidros e das  
melhores massas, forneceram e collocaram todos  
os vidros.  
RUA MARIA DOMITILA, 218 — PINHEIROS, 2-1111

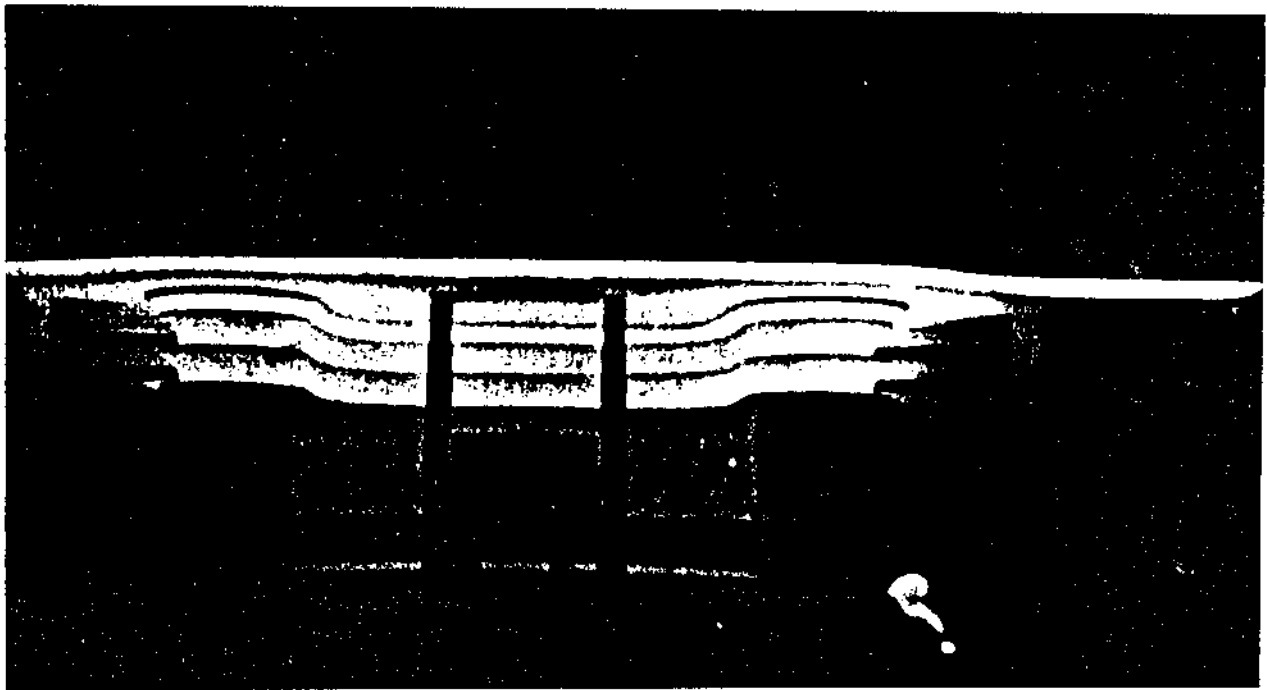
Os grandes artistas da tela preferem o  
**CAFE' PARAVENTI**  
a seleção maxima dos tipos finos paulistas

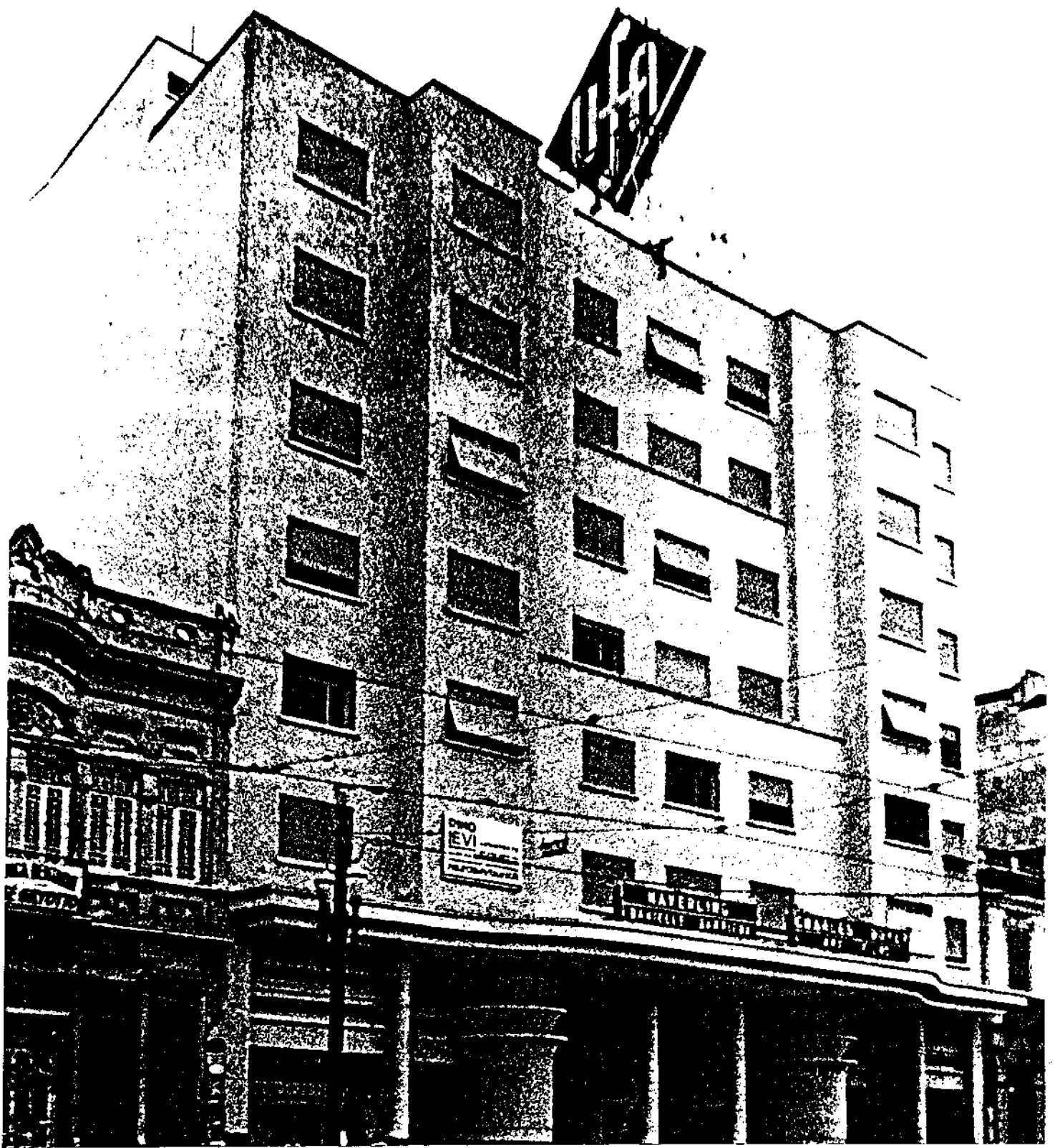
GIN SEAGERS  
ACOMPANHA TODAS AS GRANDES  
MANIFESTAÇÕES ARTISTICAS

# Filme estreia **BOCCACCIO** ESPECTACULAR CINE OPERETA

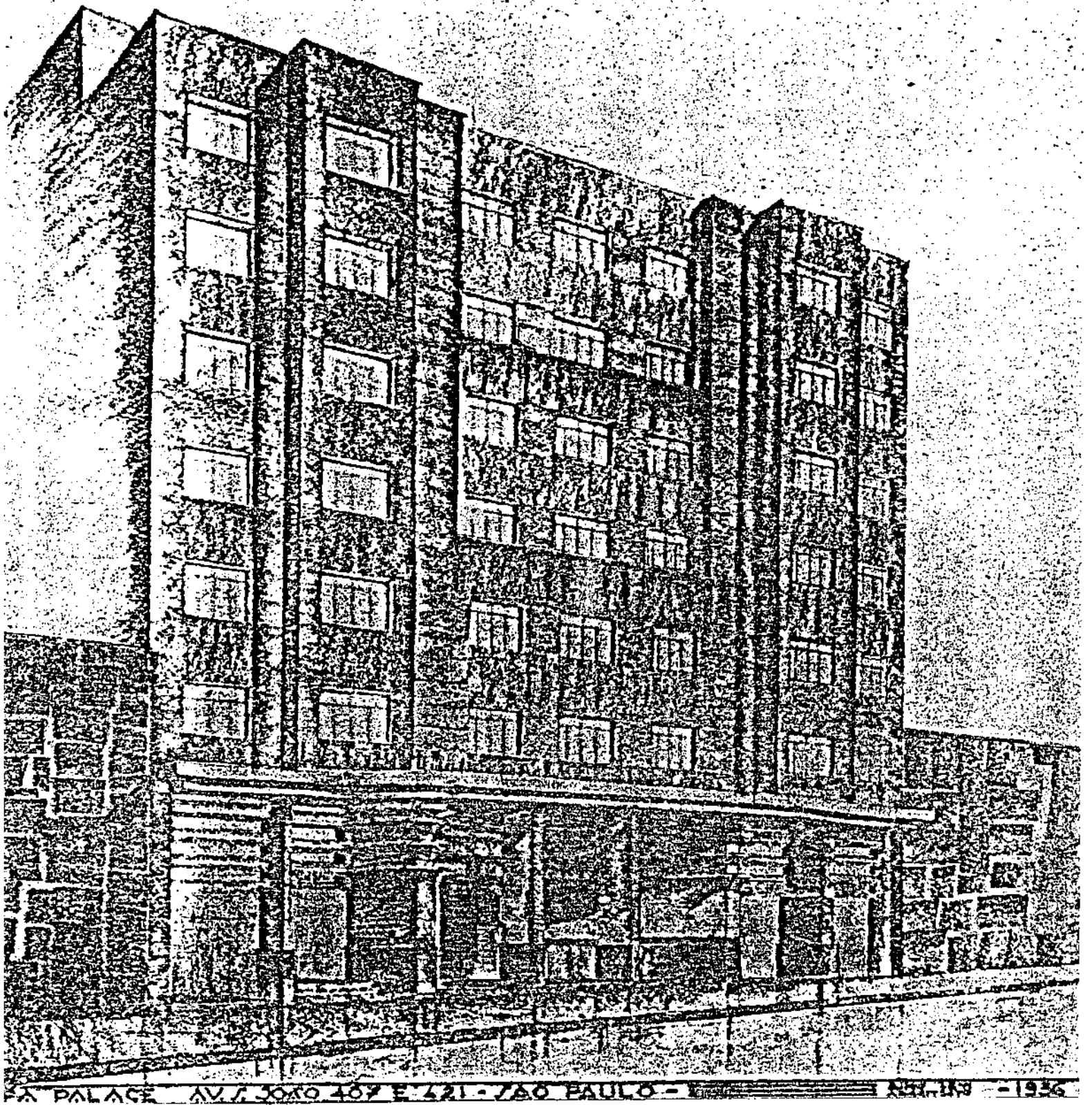




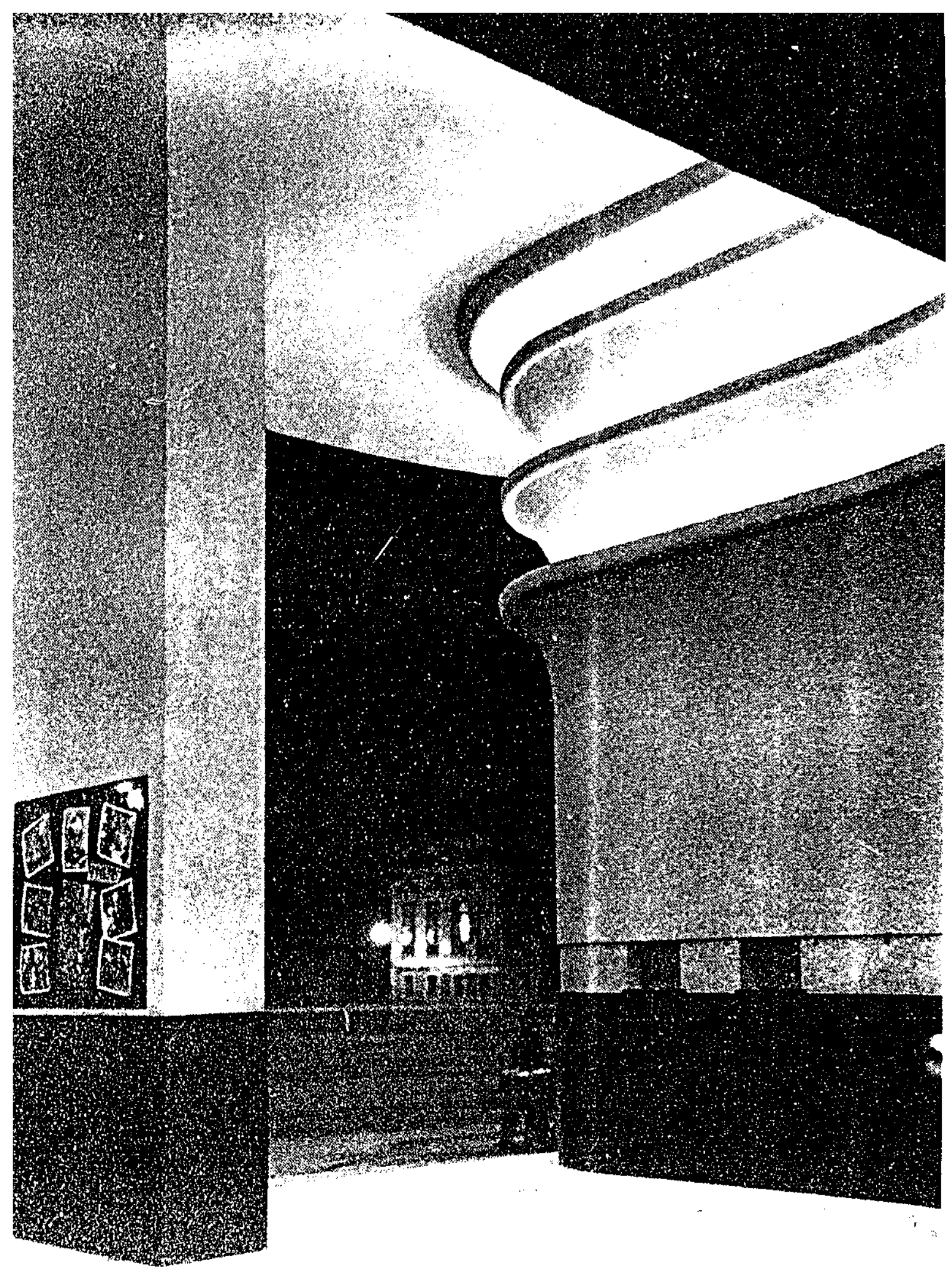




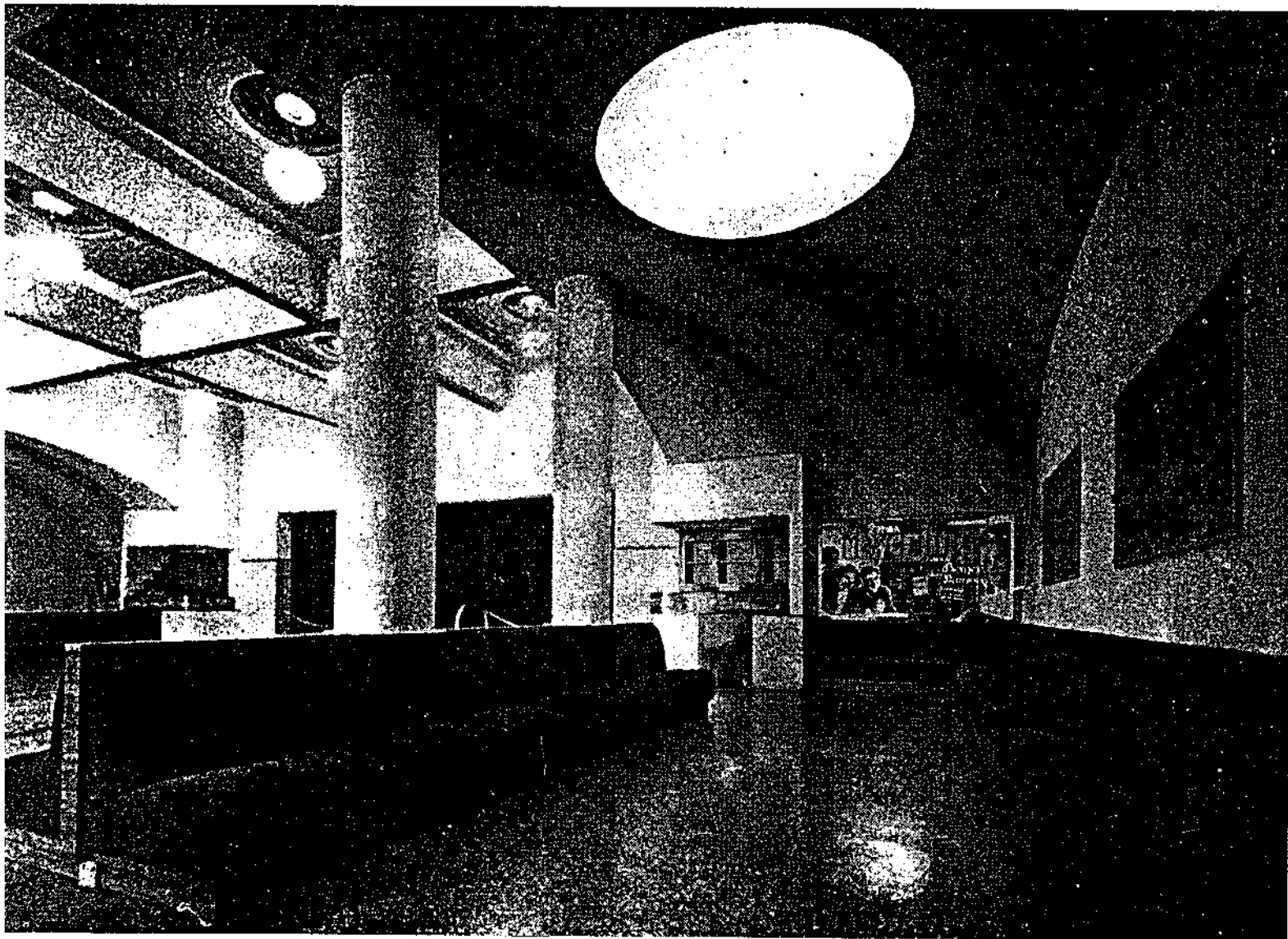
Vista diurna do Ufa Palácio, 1936.



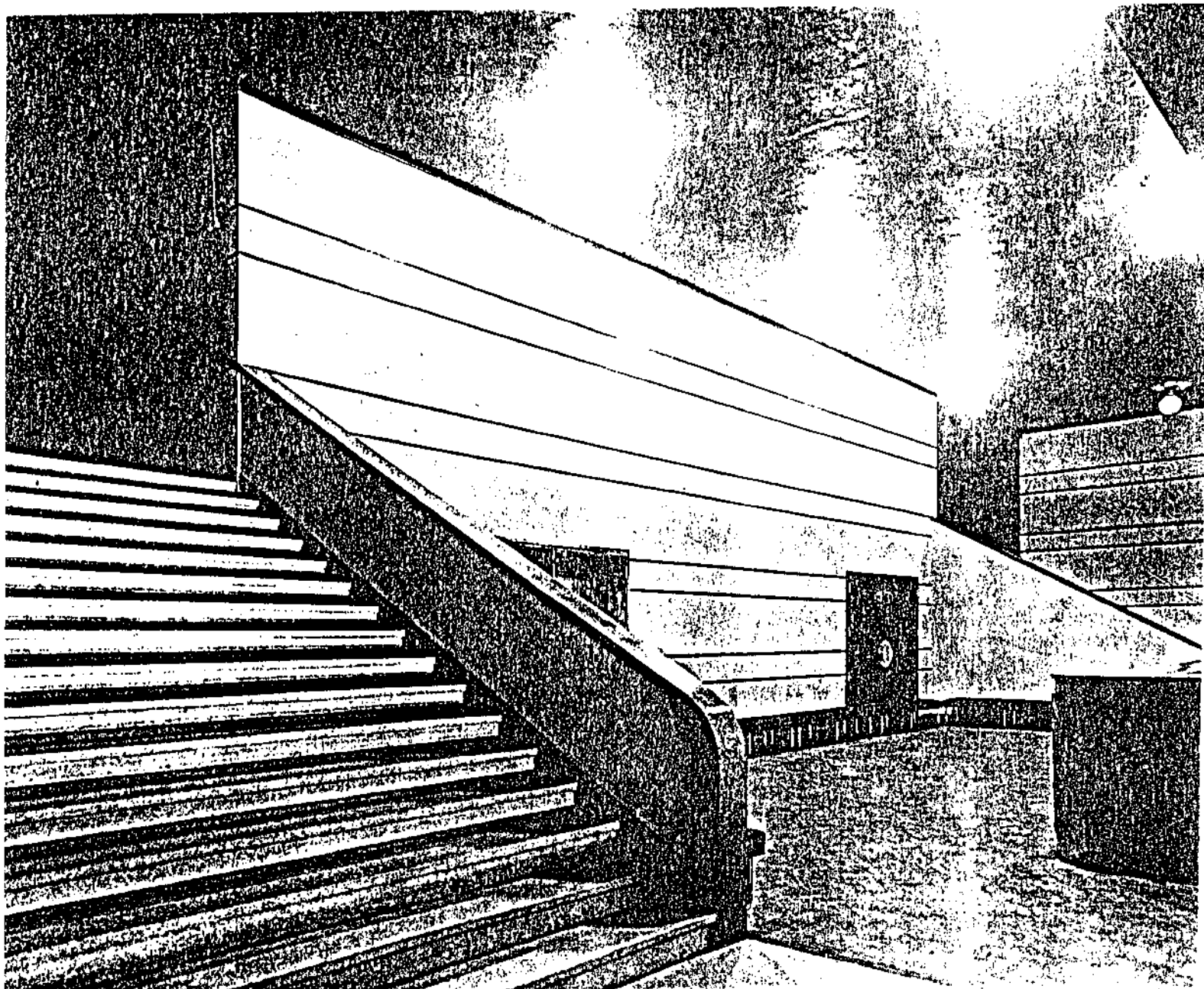
Perspectiva do Ufa Palácio, 1936.



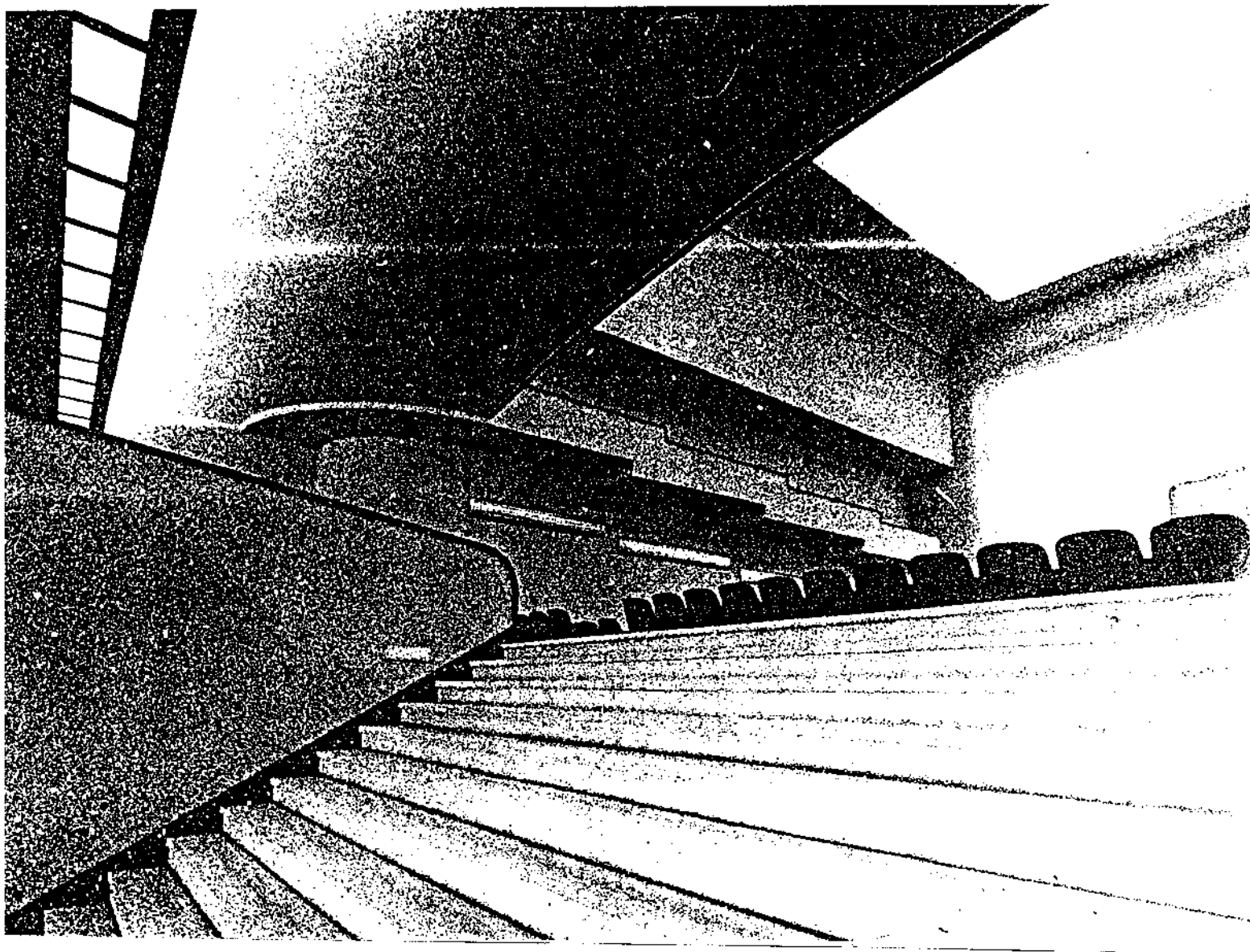
Entrada do Ufa Palácio, 1936.



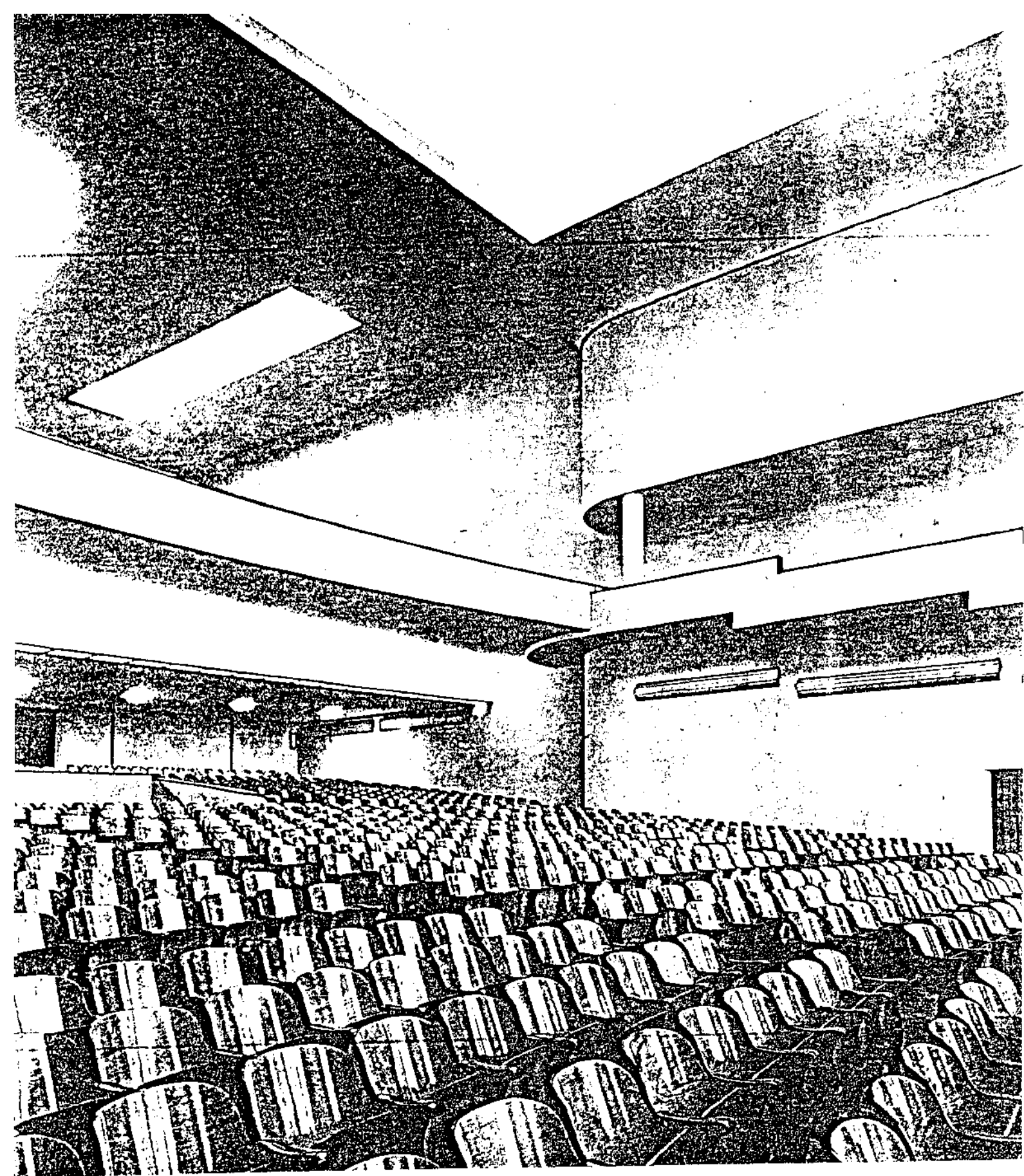
Sala de espera do cine Ufa Palácio.



Escadas para a platéia, cine Ufa Palácio.

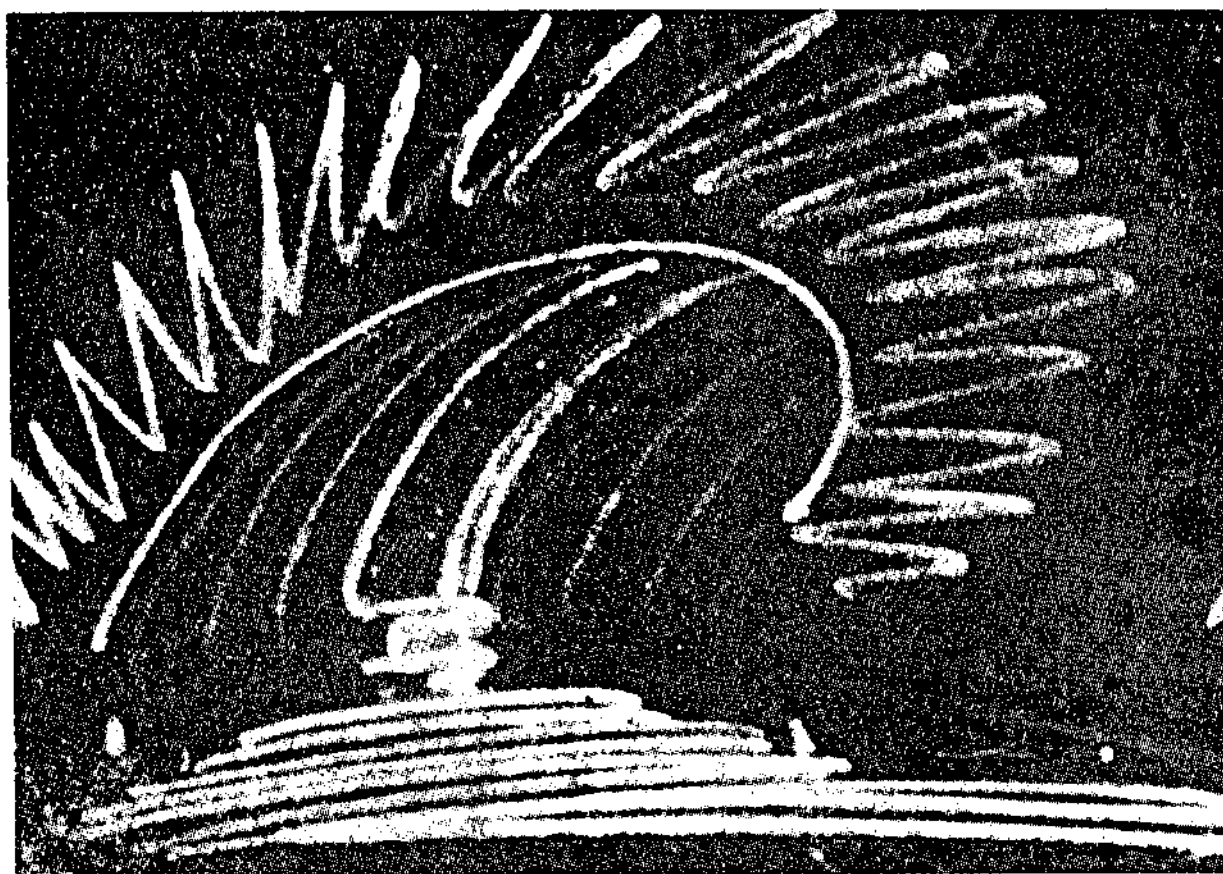
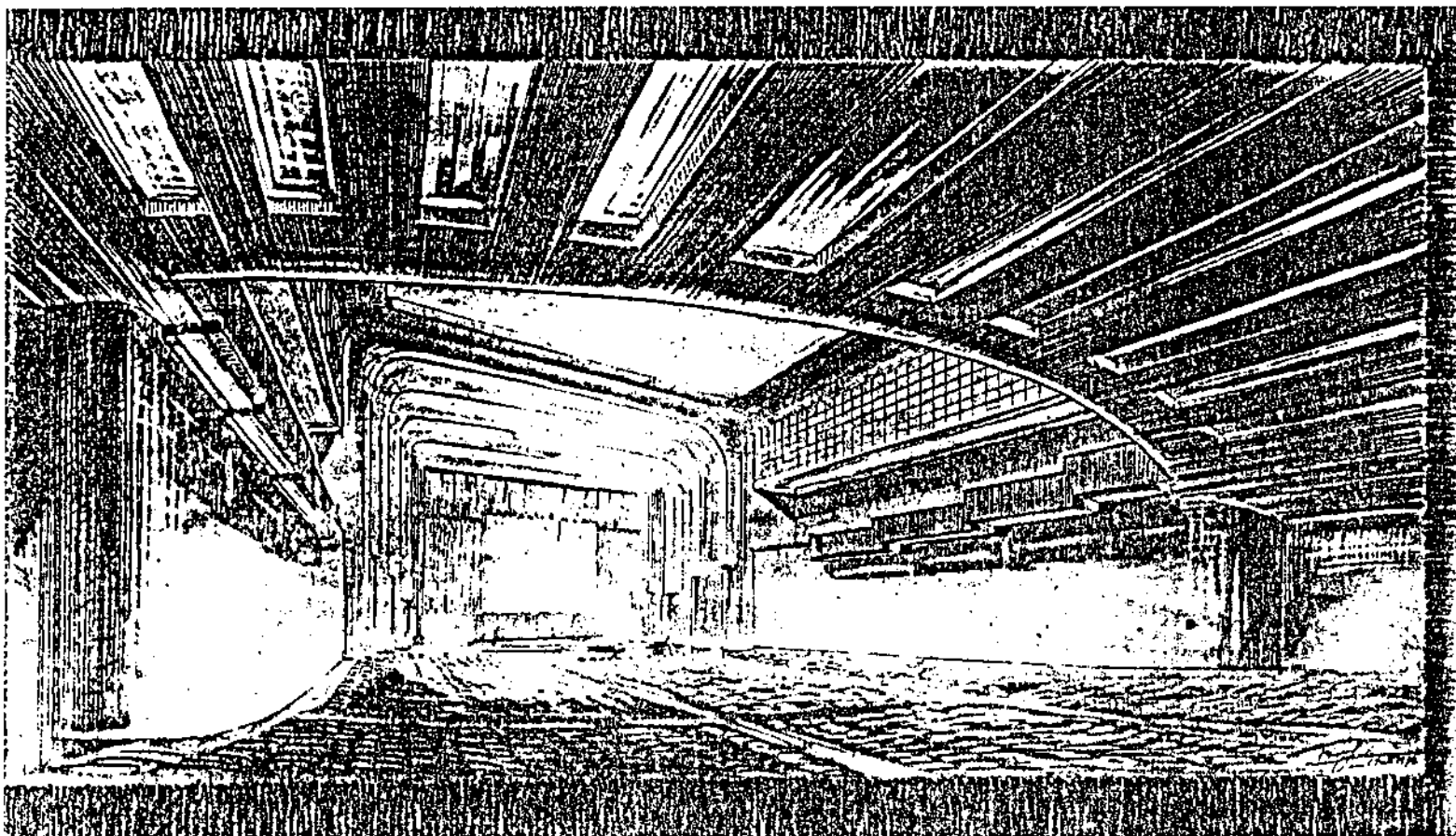


Vista da escada para a sala de projeções,  
cine Ufa Palácio.

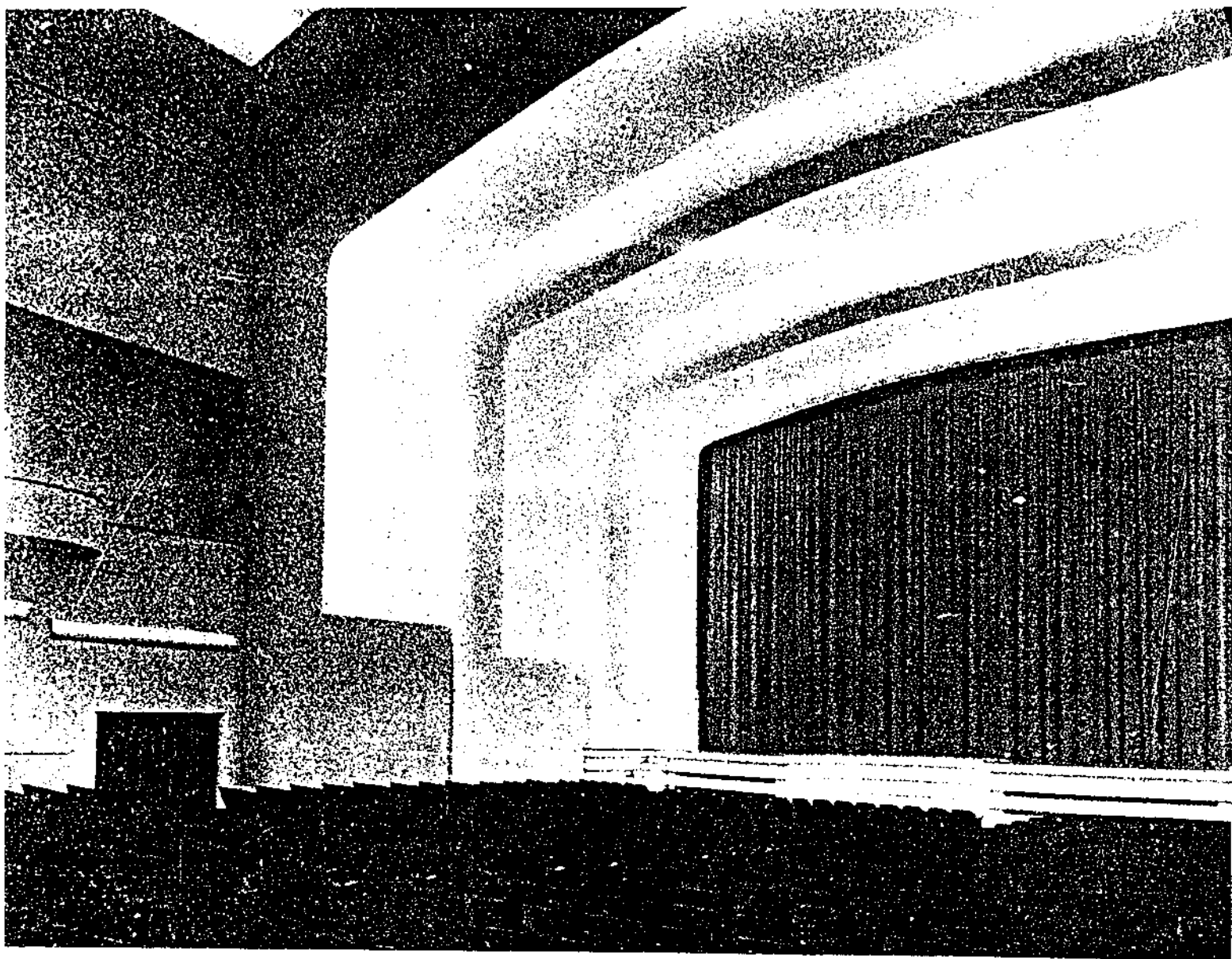


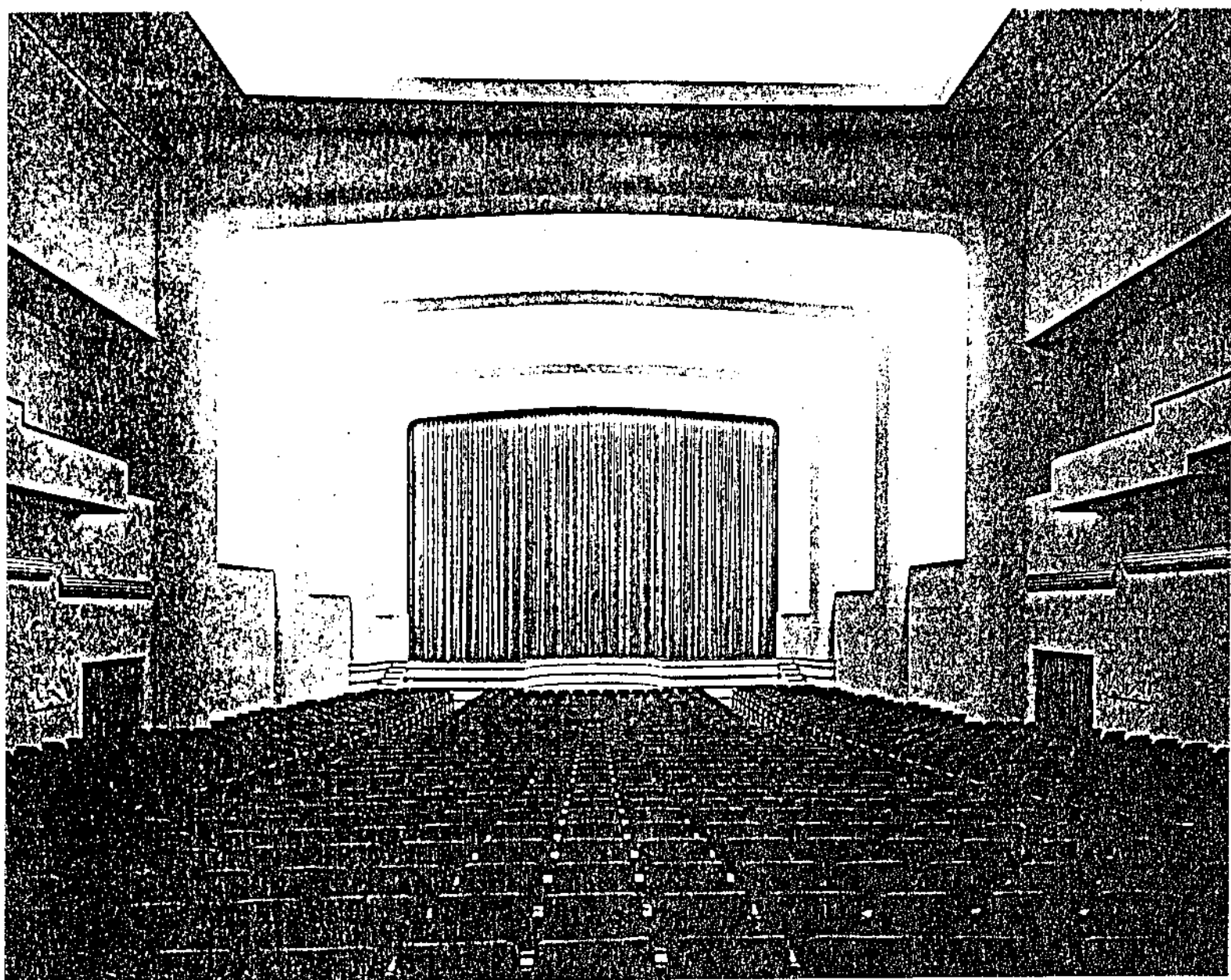
Platéia do Ufa Palácio.



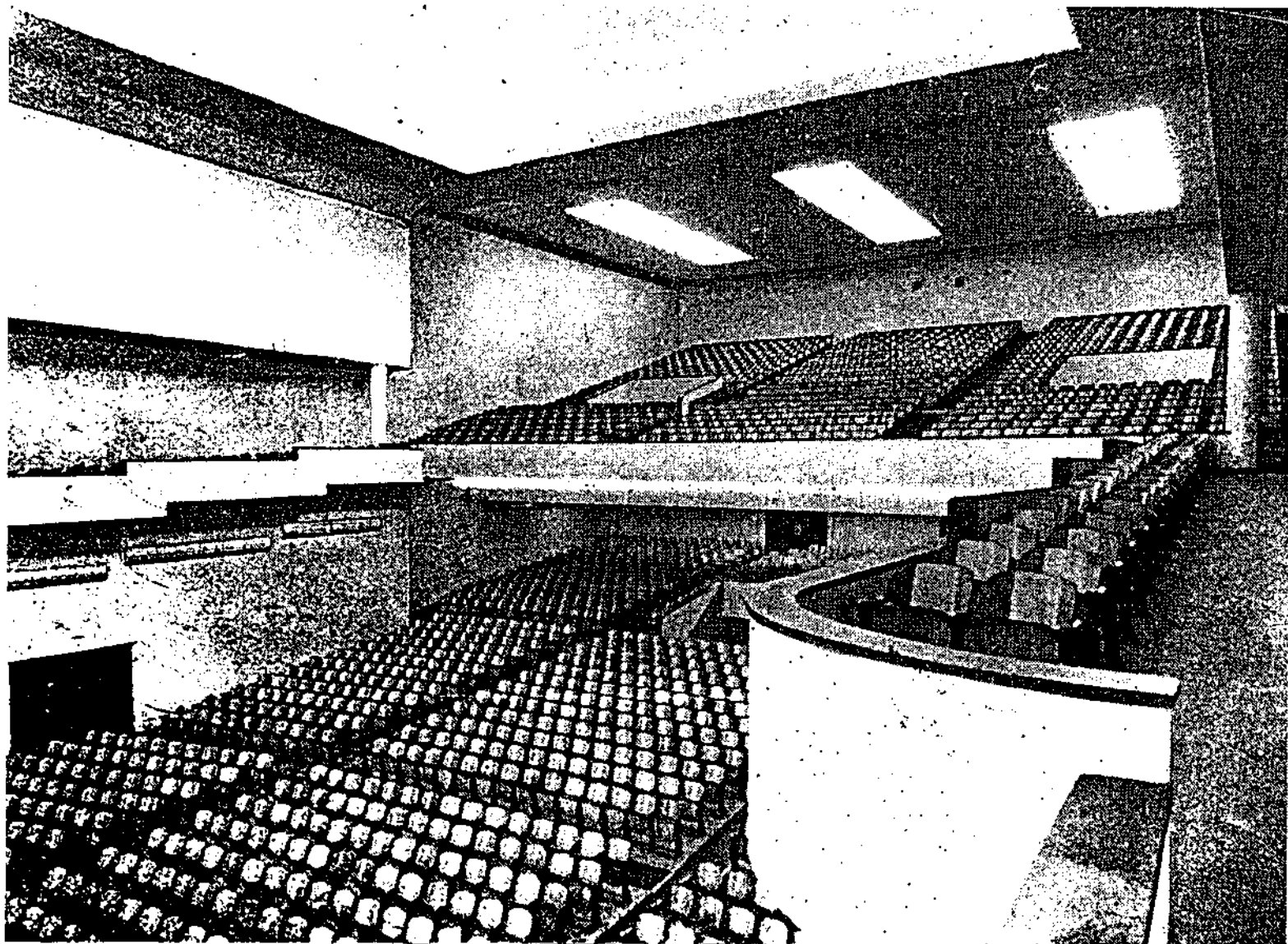


Desenho de Rino Levi para o interior do Ufa Palácio  
e croqui de Eric Mendelsohn para o cine Universum,  
de Brelim.

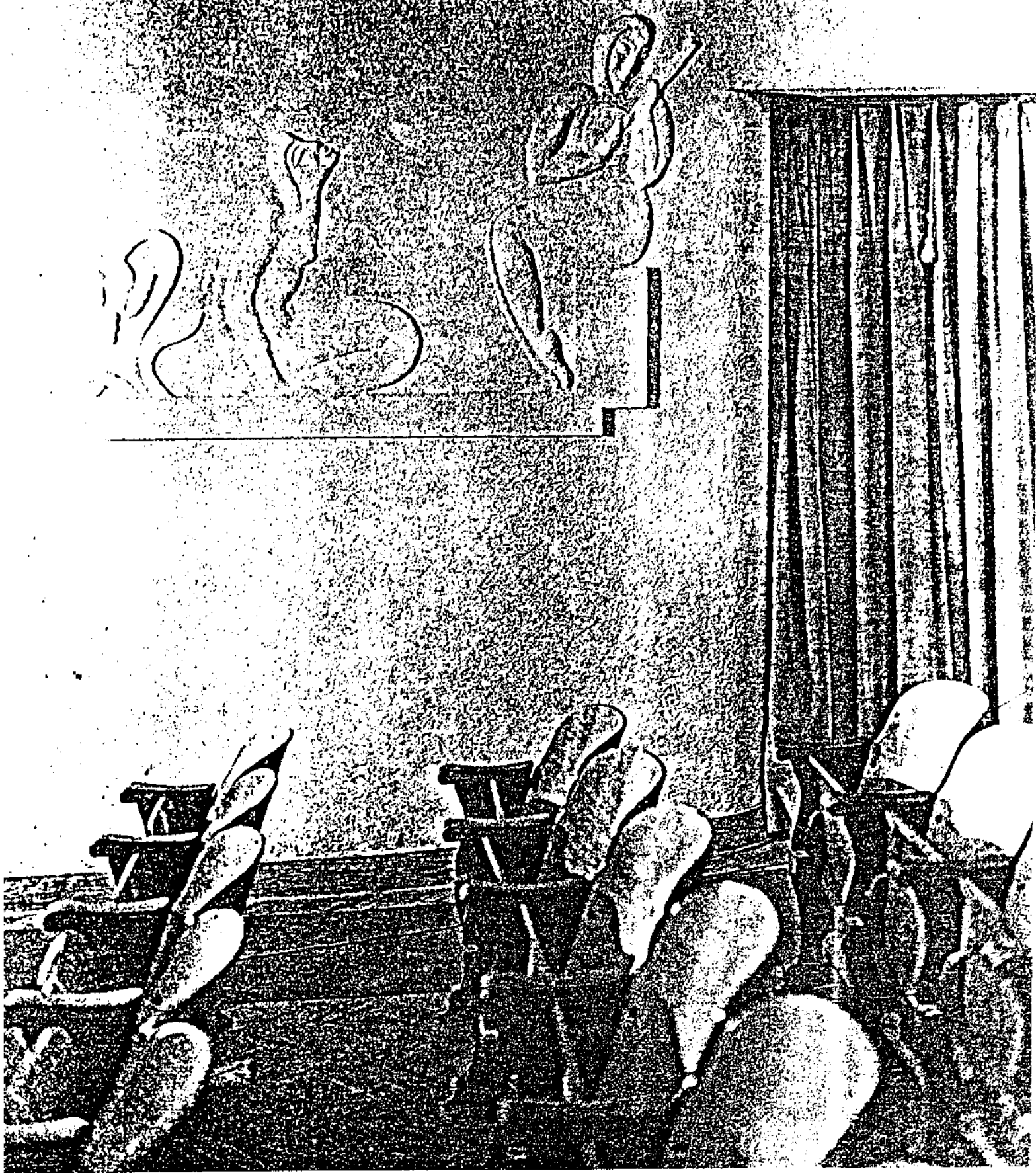




Proscênio do Ufa Palácio.



Flatêio e balcões do Ufa Palácio.



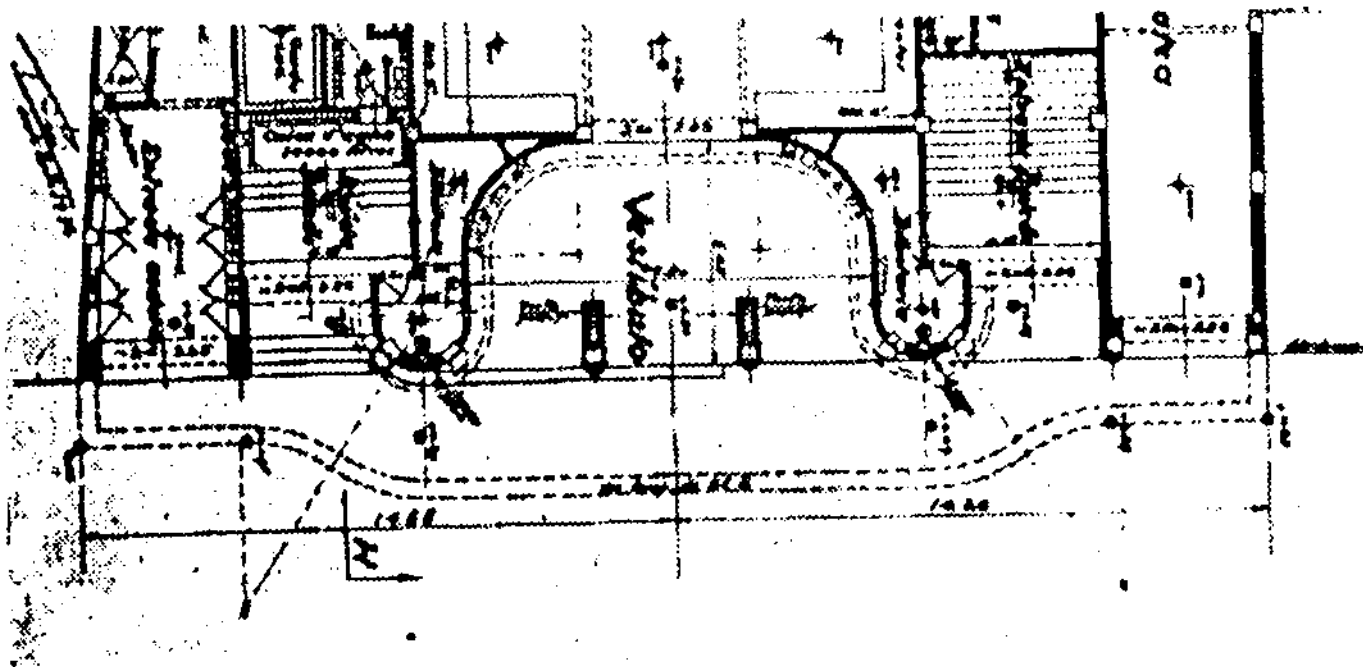
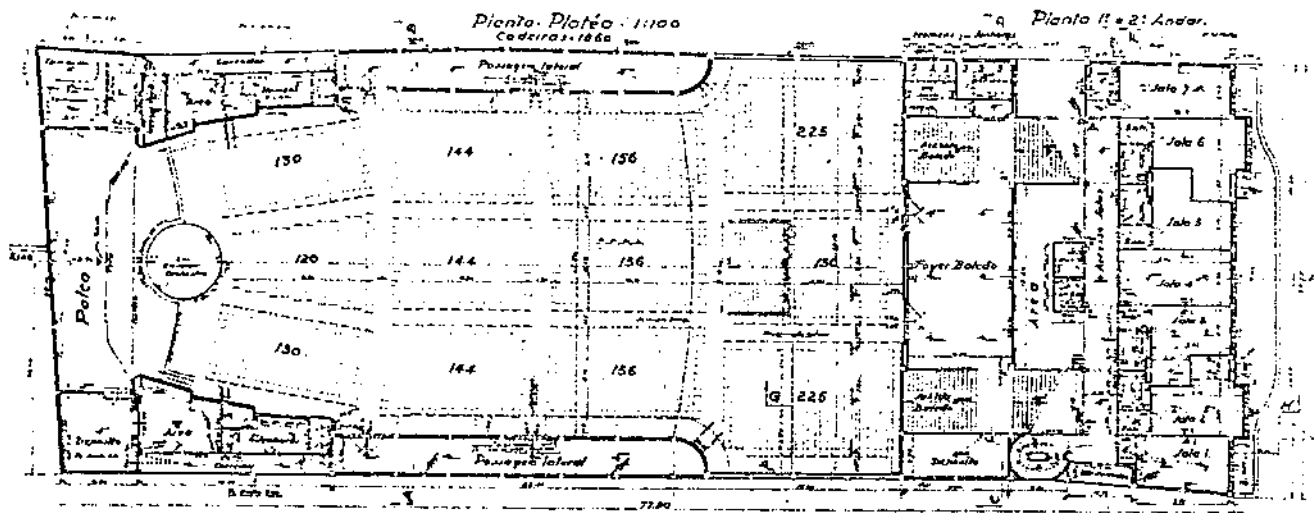
Ornamentação na sala de exposições do Ufa Palácio.

B101

Proprietario

Auto de Registo e  
Escritura Transmissão

'UFA PALACE' AV. JAO JOAO 407 e 421



Plantas da sala de exibições e da entrada do Ufa Palácio.



# CINE METRO

## EMPREITEIRA GERAL DA SUA CONSTRUCCÃO

### C.I.A. CONSTRUCTORA NACIONAL S/A (WAISS & FREYTAG)

#### SUB-EMPREITEIROS E FORNECEDORES:

FERRAGEM DA AFAMADA MARCA  
E OS ARTIGOS SANITARIOS  
foram fornecidos pela Casa

**A FONTE**

**CARVALHO, MEIRA & CIA.**  
RUA LIBEKO BADARO, 605  
TELEPHONE: 3-3197

CIMENTO PORTLAND CASA DAS FABRICAS S. A.  
DISTRIBUIDORA DAS PRODUÇÕES DA

**S. A. FABRICA VOTORANTIM**  
Phonex (4-3147 Rua Paula Souza, 116-152  
(4-2600 São Paulo  
CIMENTO - CAL

A segurança de um edificio

AQUI HA

# OTIS

Otis Elevator Company  
EM TODAS AS PRINCIPAES  
CIDADES DO MUNDO

**CINE METRO**

ABRINDO 3.a FEIRA  
SUAS PORTAS  
SAUDA O  
PUBLICO PAULISTANO

DEDICANDO-LHE UMA  
AMPLA SALA DE  
ESPECTACULOS DOTADA  
DE AR CONDICIONADO  
E LUXUOSAS POLTRONAS  
ESTOFADAS.

Film Inaugural:  
**MELODIA DA BROADWAY 1938**  
Robert Taylor - Eleanor Powell

AS INSTALAÇÕES ELECTRICAS  
foram executadas por

**B. ORLANDO MARTINS**  
R. D. Francisco de Souza, 172  
Telephone, 4-5770

**S.A. DECORAÇÕES EDIS**  
(Suc. de Ulysses Fellicioti & Cia. Ltda.)  
DECORAÇÕES EM GESSO  
REVESTIMENTO  
DAS FACHADAS

As impermeabilizações deste prédio  
foram executadas por.

**OTTO BAUMGART**  
Rua Florencio de Abreu, 86 - Teleph. 3-7280

**RAUL BARBETTA**

INSTALLAÇÕES  
HYDRAULICAS

**CASA CONRADO**  
COLLECCOES DE CINEMAS

**ESPELHOS** da sala de espera  
**CRYSTALS** das portas de ingresso  
**VIDROS** em todas as janelas

PROX: 4-4000 - RUA BRAGA RIBEIRO GALVÃO, 871 - S. PAULO  
PROX: 88-4078 - PRAÇA DO RIBELLE, 82 - RIO

PINTURAS A CARGO  
DE

**LOUIS SCHILD**  
ALAMEDA JAHU' 337  
TELEPHONE: 7-1937

PARA ESTE CINEMA FOI ESCOLHIDO O  
**PARQUET IDEAL**  
SECCO EM ESTUFA  
EXECUTADO POR

**PRESGRAVE, MELLO & CIA.**  
RUA DA MOOCA, 261  
TELEPHONE: 2-9738

**POLIZOTTO & PICCARDI**

GRADES DECORATIVAS  
EM BRONZE  
ESQUADRIA METALICA

Os trabalhos de Marmore e de  
Granito, foram executados  
pela firma

**Enrico Guarnieri & Cia.**  
Rua Luiz Gama N.º 112 - Tel. 2-9556  
S. PAULO

Os trabalhos de  
Terraço, foram executados pela  
firma

**TASSO & CIA.**  
Av. D. Pedro I.º N.º 671 - (Ipiranga)  
Tel. 3-0189 - S. PAULO

AS ESQUADRIAS - PAINES -  
PERSIANAS DE ENROLAR  
Foram executadas pela carpintaria

**KÖHLER & SPECK**  
Rua Manoel da Nobrega n. 70  
Teleph. 7-6018

ESPECIALISTAS EM ESQUADRIAS, PERSIANAS DE  
ENROLAR, BANCALAS, TODOS OS TIPOS DE TR  
LEIADOS E SERVIÇOS DO RAMO.

#### INGERSOL RAND DO BRASIL S.A.

FORNECEU 4 ELECTRO-BOMBAS "CAMERON"  
Fabricadas nas bombas "CAMERON"  
Vladoceto Rua Vista, 119, 11.ª and.  
PARA O CINEMA DO CINE METRO  
FORNECEU IGUALMENTE PARA O  
"CINE-METRO" DO RIO  
RUA DA VITORIA, 111 - S. PAULO - TEL. 3-1111

# HOJE, FINALMENTE, A GRANDE ESTRE'A!

**ROBERT  
TAYLOR  
ELEANOR  
POWELL**

GEORGE MUFFIN • EMMIE BARNES  
BUGGY EISEN • SOPHIE TUCHER  
MOT CARLAND • CHARLES IGOR CORN  
WILLIE HOWARD • ROBERT BENCHLEY  
REYNOLD WALBURN • CHARLEY  
CRAPENIN • ROBERT WILDMACK

MELODIA DA BROADWAY 1938

# BROADWAY MELODY 1938

*Cine*  
**METRO**

AVENIDA S. JOÃO - PHONES 4-7030 e 7031

A ultima palavra em conforto e distincção.  
Ar condicionado • Poltronas estofadas • Som e projecção perfeitos.

**HOJE UMA UNICA  
SESSÃO A'S 21 HORAS**

**A PARTIR DE AMANHÃ:**

**A's 14 - 16 - 18 - 20 - 22 HORAS**

**BILHETES A' VENDA**

**PREÇO:**

**VESPERAL: Platée 3\$50;**

**BALCÃO 2\$000**

**NOITE: Platée 4\$50;**

**Balcão 1.a 3\$50;**

**Balcão 2.a 2\$50;**



Nenhum film estreado no "METRO" sera exhibido em outros Cinemas desta Capital antes de passados 60 dias de suas exhibições neste Cinema.

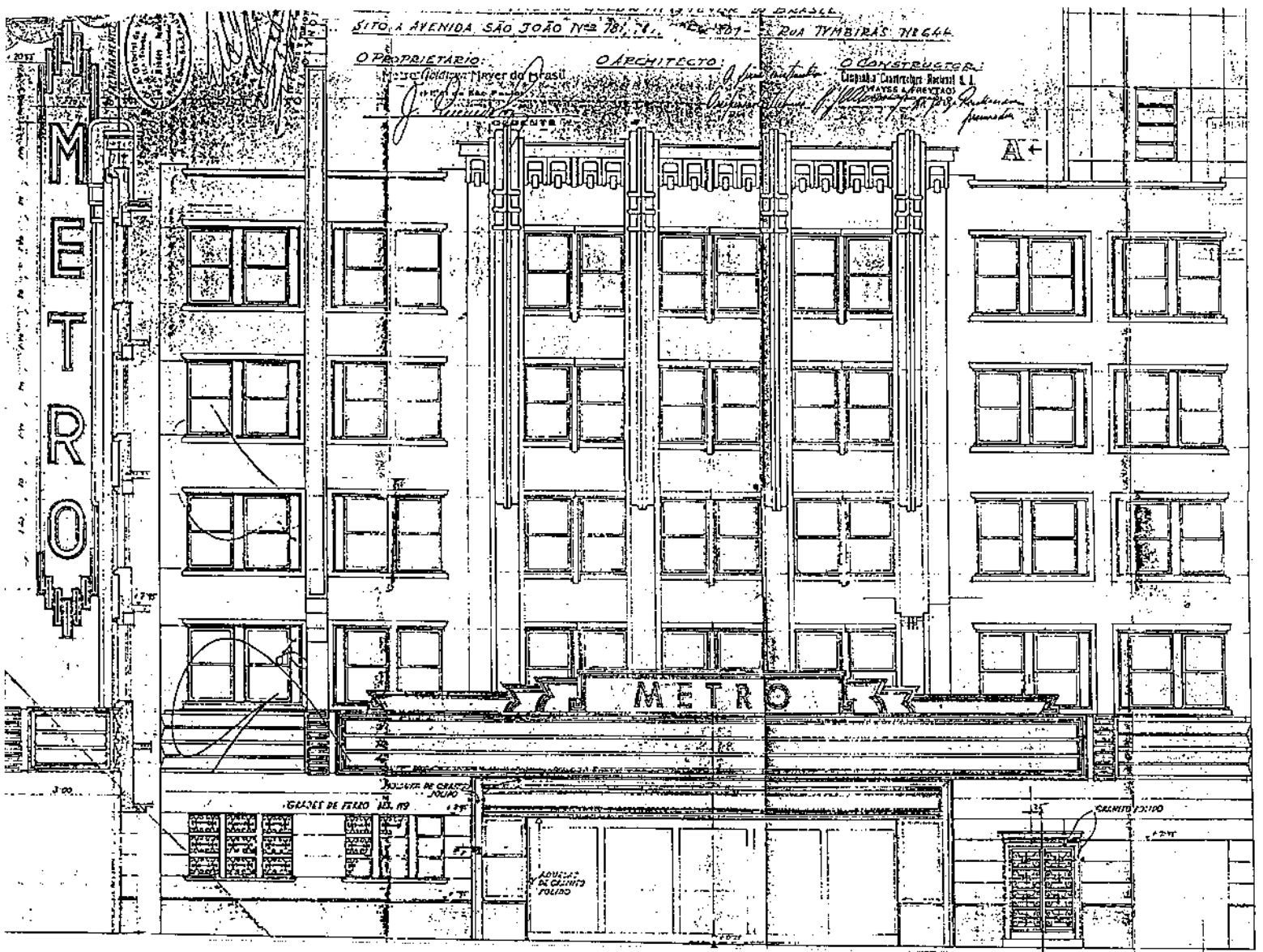


Cine

# METRO

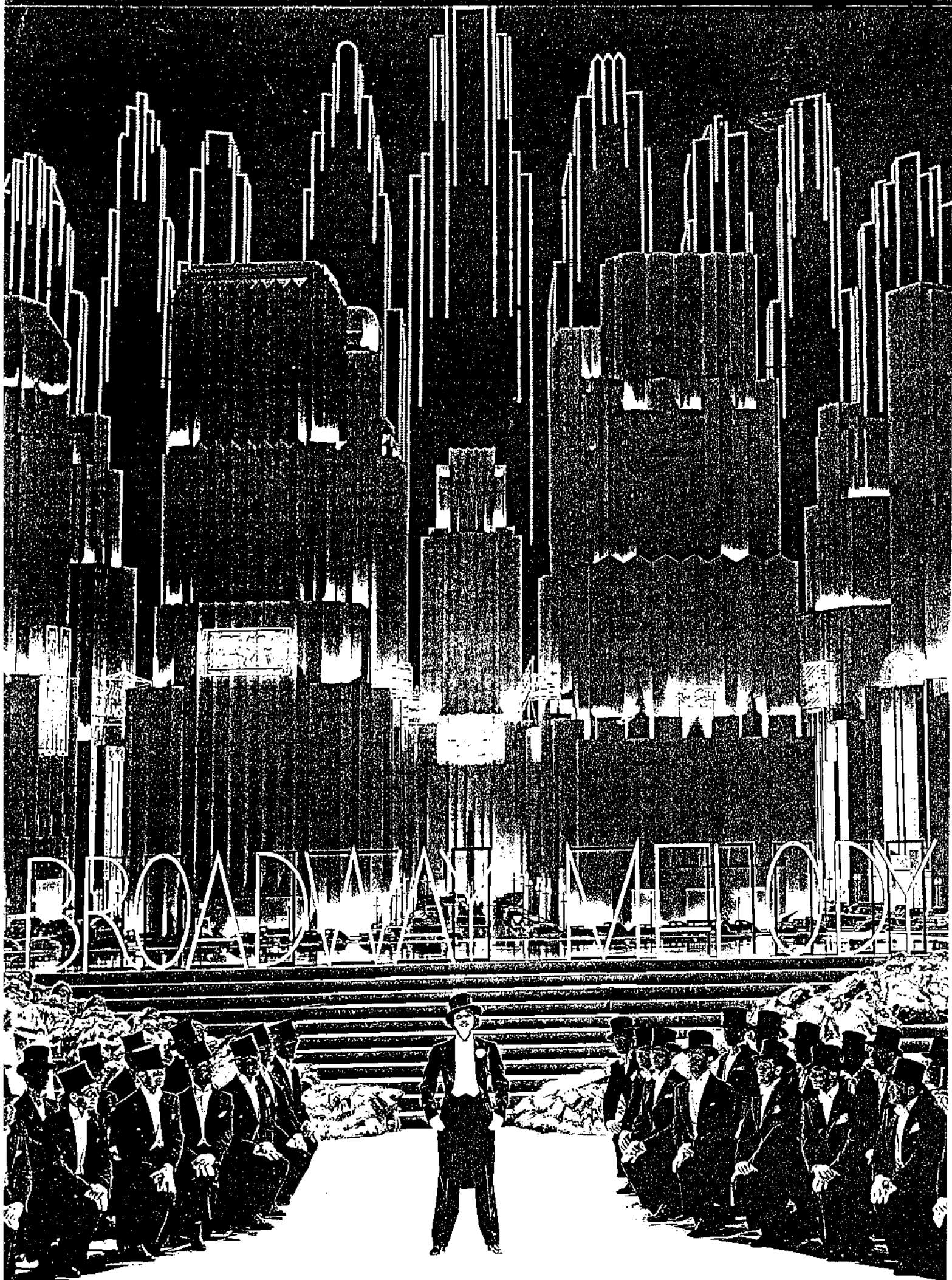
AVENIDA S. JOÃO · PHONES 4-7030 e 7031

A última palavra em conforto e distinção.  
Ar condicionado · Poltronas estofadas · Som e  
projectão perfeitos.



Projeto da fachada do cine Metro, 1938.

# BROADWAY MELODY 1938



Filme de estrêia do cine Metro, 1938.

# BROADWAY

AV. S. JORGE, 560  
PHONE 4-2293

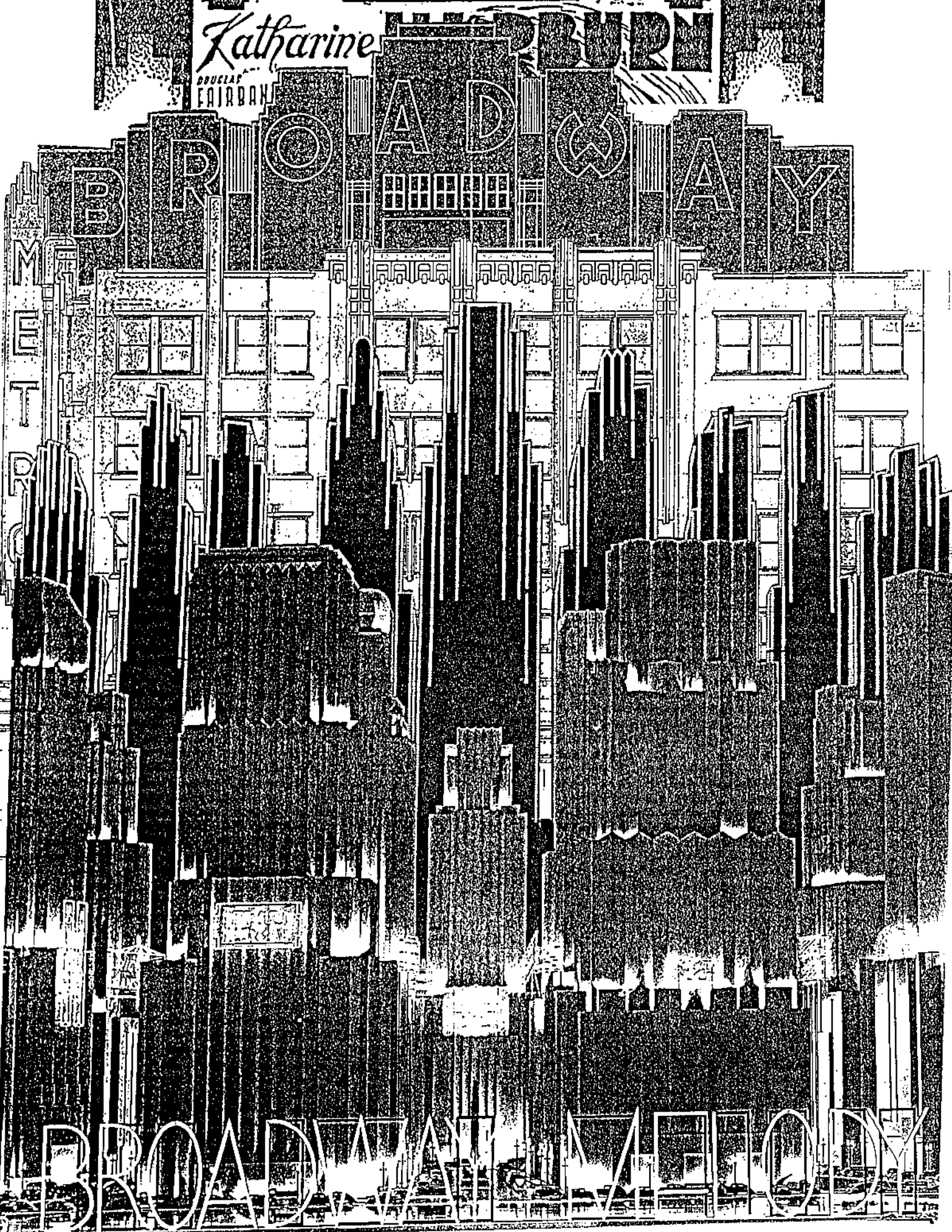
EMPRESA DALLISTA DE CINEMAS LTD.  
JOSE BANDRADE & BENJ. FINEBERG

O CINEMA MAIS INTERESSANTE DE S. PAULO

*Katharine*

**BURN**

DOUGLAS  
FAIRBANKS



BROADWAY

METRO

PONTO DE PARADA

HOJE GRANDE ESTREIA

METRO

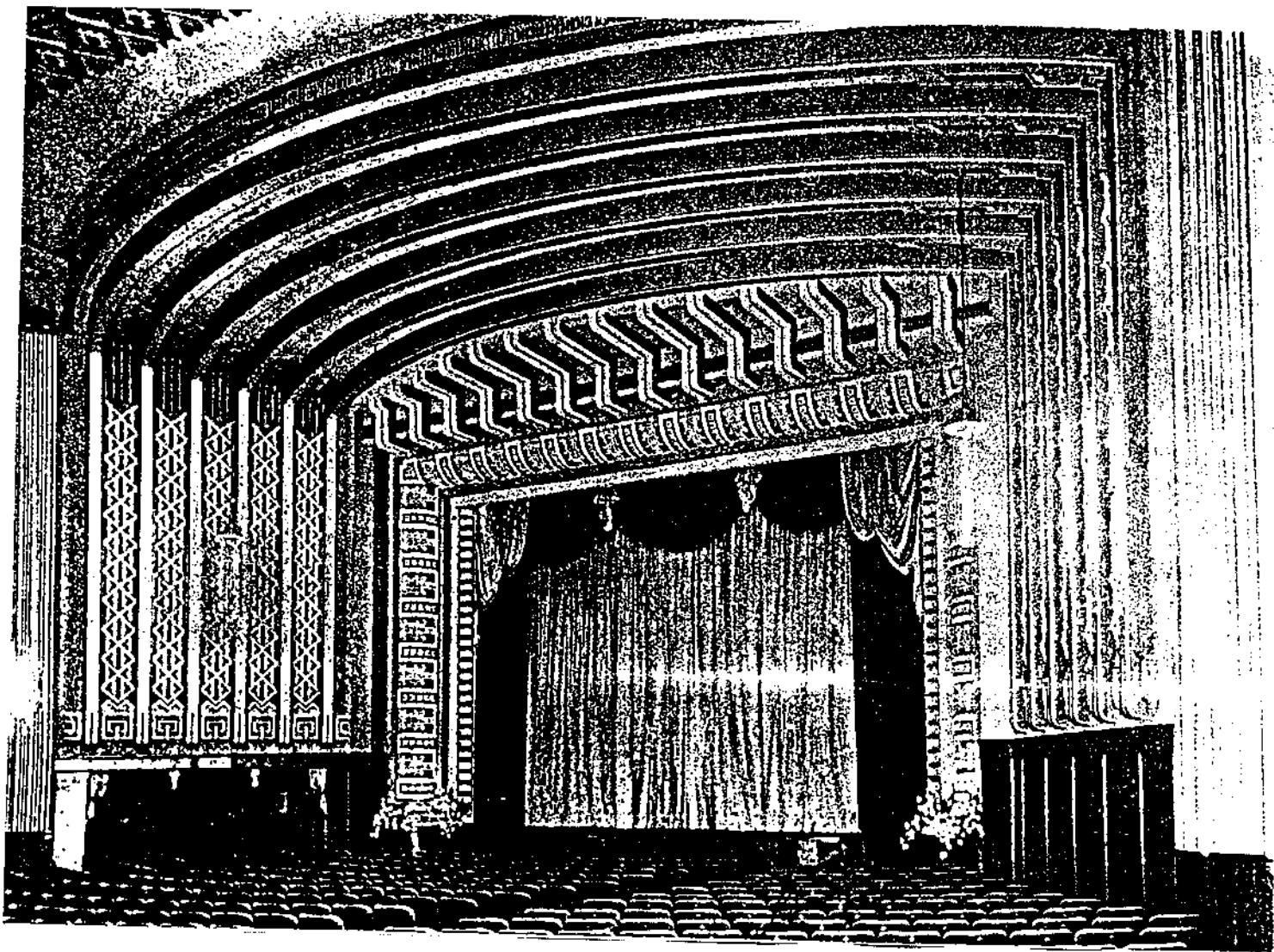
GRANDE INAUGURACAO DESTE LUXUOSO CINEMA COM O ROMANCE MUSICAL  
"MELODIA DA BROADWAY DE 1938" - "BROADWAY MELODY OF 1938" - O  
ROBERT TAYLOR - ELEANOR POWELL - JUDY GARLAND - GEORGE MURPHY

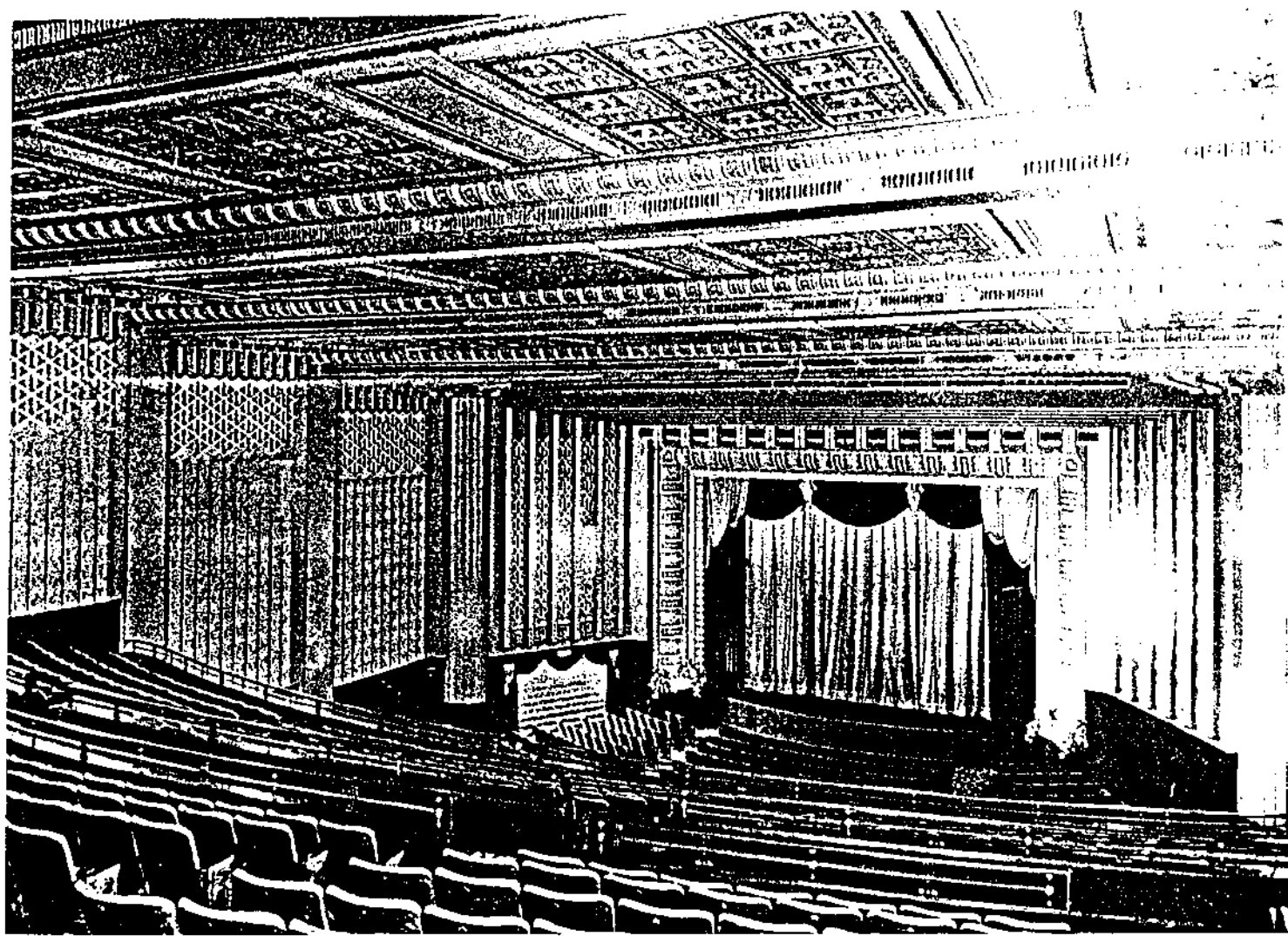
GRANDE INAUGURACAO

*Metro*



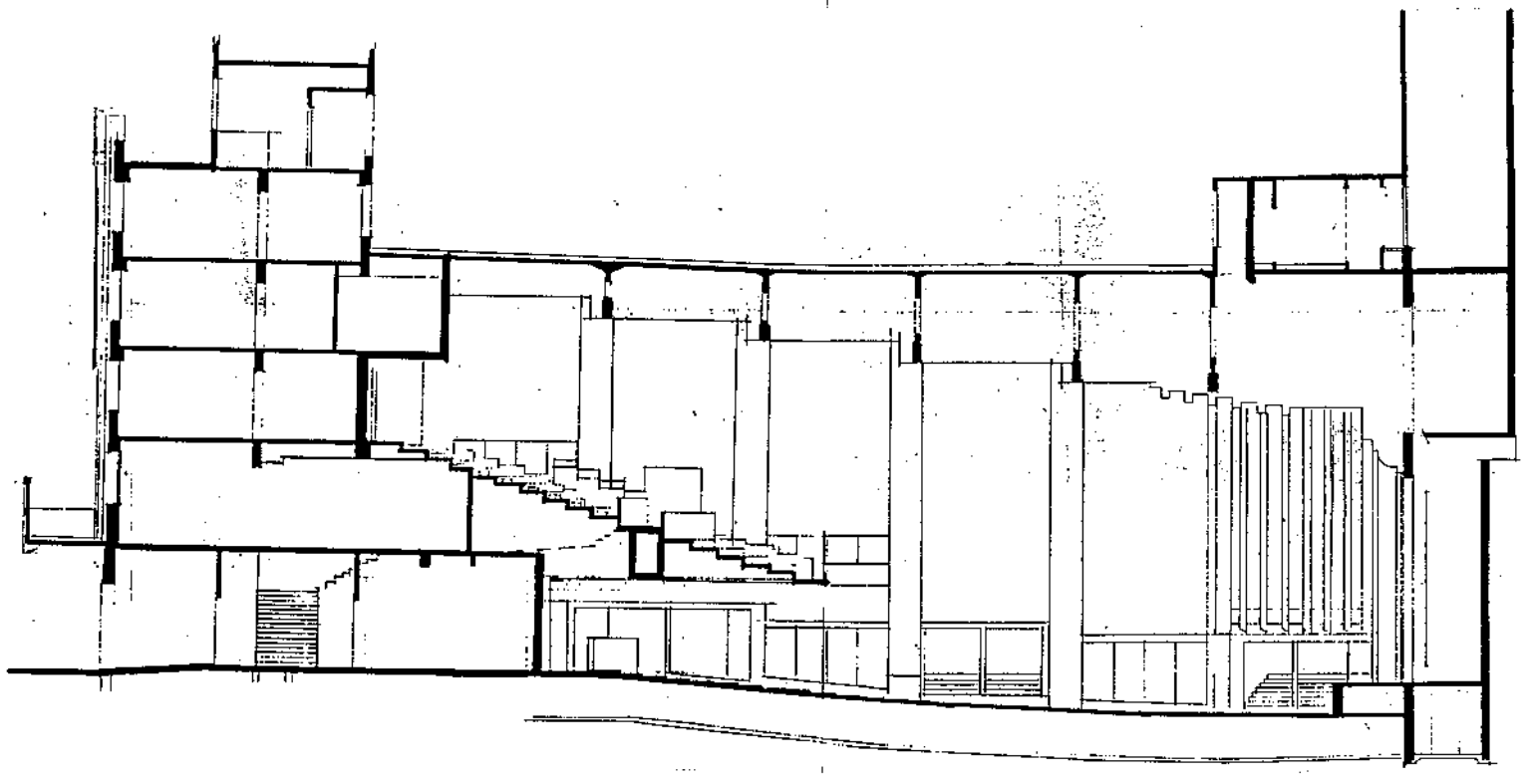
Hall de espera do cine Metro, 1938.



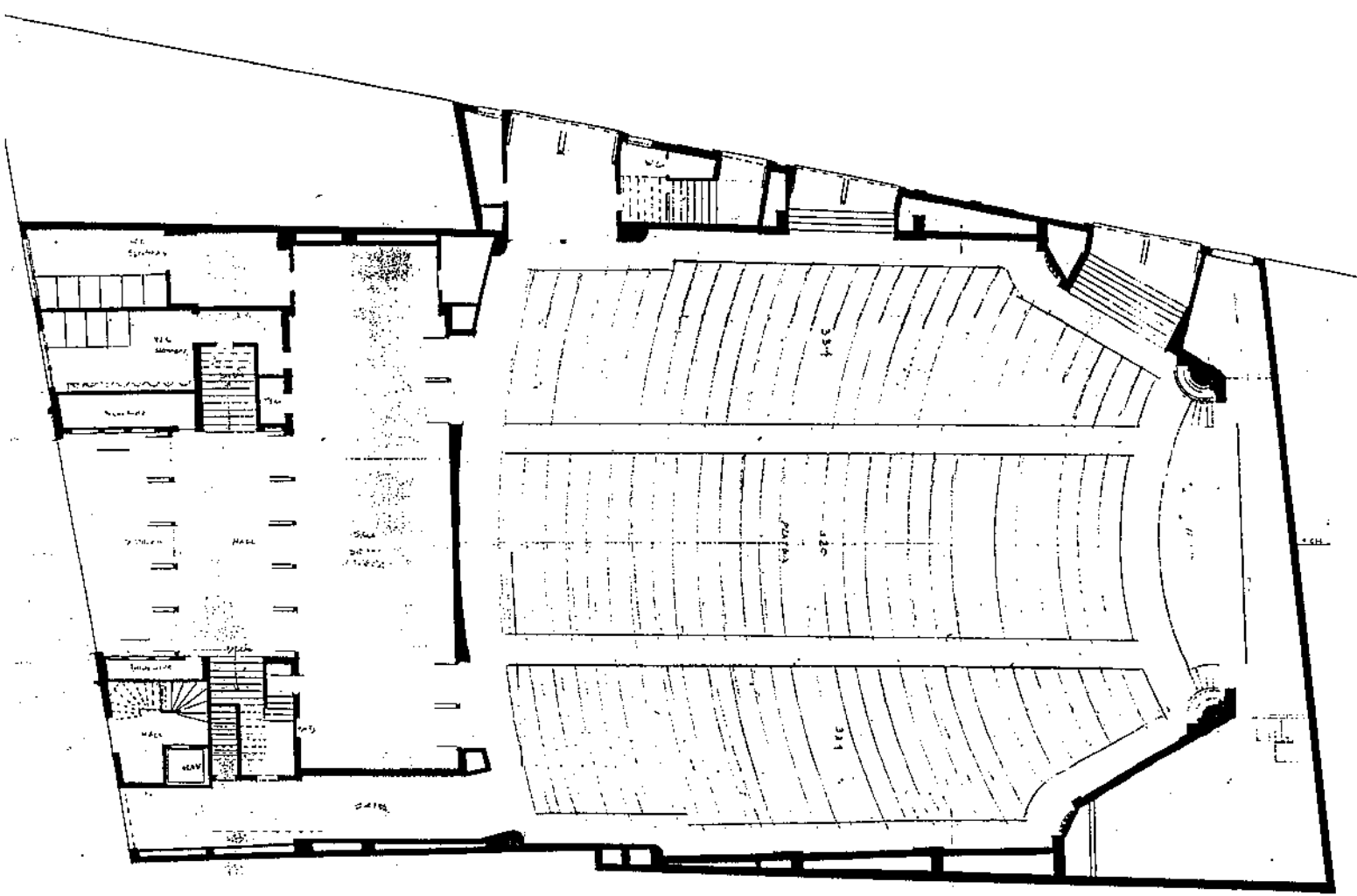


Sala de exibições do cine Metro, vista do balcão.





Corte longitudinal do cine Metro .  
(redesenho)



Planta do nível da platêia, cine Metro.

(redesenho)

# CINE UNIVERSO

Av. Ceiso Garcia - Phone 3-3524  
(Beironte ao Braz Polytheama)

O MAIOR CINEMA DA AMERICA DO SUL (4.500 logares)

:: Propriedade da Companhia Paulista de Cinemas - Direcção da EMPRESA SERRADOR ::

Dotado dos mais modernos requisitos de segurança e conforto.

Apparelhamento cinematographico ultimo typo "Super-Klang-Filme". - Ventilação pelo systema "Carrier". Tecto moveção para arejamento natural (Unico em S. Paulo) - Confortavel e elegante mobiliario e tapeçaria. "CINE UNIVERSO" será o 1.º exhibidor no Braz de todos os melhores filmes estreados em S. Paulo nos cinemas: UFA PALACIO - BANDEIRANTES - ODEON (Sala Vermelha) - METRO - BROADWAY e ALHAMBRA.

Os moradores dos bairros do Braz, Belemzinho, Mooca, Penha e adjacencias, vão ter, pois, um grande cinema, a melhor e maior casa de diversões que jamais existiu naquella operosa e dinamica zona de S. Paulo, tão merecedora de ser considerada e elevada sob todos os pontos de vista.

**AINDA ESTA SEMANA - INAUGURAÇÃO do "CINE UNIVERSO"**

com o grande filme **NOITES ANDALUZAS** falado e cantado em hespanhol.

com IMPERIO ARGENTINA, super-produção de Art-Filmes - E, a seguir, todos os melhores filmes da producção mundial!

## BOA VISTA

TEMPORADA DE BOM HUMOR



COMPANHIA DE COMEDIA NHA-ALMA FLORA

faz parte MANOEL PERA e de SALETE CARVALHO

ANHAN, QUINTA-FEIRA ULTIMOS DIAS

é incomparavelmente comica:

**Ver á Força!**

ação de ANTONIO GULMARAES e "travesti", vivendo entre meninas de um collegio.

encantado a no papel de "Angela", e o do "detective" excentrico "Macedo"

10 poltrona, 6\$000; galeria, 3\$000.

1005 ADWEIS, av. Rangel Pestana, 1522

A PAIXÃO não haverá espectaculos.

LELUCIA - A 5.ª novidade da temporada:

**ITA DE FERRO**

de R. Magalhães Junior.

## METRO

HOJE

RESERVEN CORRIDAS a partir das 14 HORAS

AR CONDICIONADO Sem o projectado perfelhos

AVENTURAS EMOCIONANTES, VIDAS DE MANEIRA IMPAGAVEL, POR

Clark **GABLE**  
Myrna **LOY**



**SOB O CEU DOS TROPICOS**  
"Too Hot to Handle"

WALTER PIDGEON  
WALTER CONNOLLY  
LEO CARRILLO

Nenhum fim estreado no METRO - sera exhibido em outros Cinemas desta Capital antes de passados 60 dias de suas exhibições neste Cinema.

PREÇOS  
- Vozes: 1\$000  
Plata: 2\$000  
Balcão: 3\$000  
1ª e 2ª: 4\$000  
- Meia: 1\$000  
Plata: 2\$000  
Balcão 1.ª: 3\$000  
Balcão 2.ª: 2\$000  
1ª e 2ª: 1\$000

Um grande successo o filme "BESTA HUMANA"... esta é a justiça René Bizet - La Dépêche. PROIBIDO ATE 11 ANOS.

**JEAN GABIN**  
**SIMONE SIMON**

**A BESTA HUMANA**  
A melhor prima  
ART FILMS EMILE ZOLA

**2.ª-FEIRA**  
**UFA PALACIO ROSARIO**

**Zello**  
mata ratos  
A VENDA NAS FARMACIAS, MERCADORIAS E LOJAS DE FARMACIA

**THE**  
S/A EMP  
No PALCO: A  
**O M**

**ARCONI**  
SALA DE FIMES, 70-44850  
- Louisa Sabida -  
com José Bonaldi.  
MATEIRO DESTINADO  
com Ricardo Cortez.  
DOUTRINA EM CHAMBRAS  
A. P. 1000; 12. 1000; 14. 1000; 16. 1000; 18. 1000; 20. 1000.

**ASTORIA** R. Cal. Osorio, 172  
Tel. 1-4418  
VESPERAL & QUINTA, SABBADOS e DOMINGOS  
HOJE - A 5.ª novidade - HOJE  
- O PEQUENO FETULANTE -  
com Freddie Bartholomew e Macky Sennery.  
No proximo: SEGREDO DO IMPOSTOR  
com Richard Dix.  
COMPLEMENTOS  
Tel. 1000; 12. 1000; 14. 1000; 16. 1000; 18. 1000; 20. 1000.

**ASTURIAS**  
Tel. 1-4418  
HOJE - Horas de 10 e 11  
- O FETULANTE  
FR. A.C. - Espetaculo de  
Jogo Olympico.  
CALOURA ENTRE  
CALOUROS  
Parlament. - Dado G. S.  
Tel. 1000; 12. 1000; 14. 1000; 16. 1000; 18. 1000; 20. 1000.

**CAMBUCY**  
Tel. 1-4418  
HOJE - Horas de 10 e 11  
- A HEROEZA DO SEXO  
Parlament. - Dado G. S.  
RODRIGUES DE ALMEIDA  
R.E.O. - M. S. S.  
Tel. 1000; 12. 1000; 14. 1000; 16. 1000; 18. 1000; 20. 1000.

**AVENIDA**  
Tel. 1-4418  
HOJE: Vozes de 10 e 11  
GUARDA-COSTAS, ALBERTA,  
11111. (Pub. 11) orlamos em  
14 anos).  
AVENTURAS BANCHEIRAS  
Col. - Charles Starob.  
GARRISON ANAKAN  
Tel. 1000; 12. 1000; 14. 1000; 16. 1000; 18. 1000; 20. 1000.

MANOEL ROCHA  
na interpretação do papel de  
**JESUS CRISTO**  
Elenco: Eugenio Neronha, A. Avelino Soares, Mathias Binda, etc. Buzina, Teizelra Sobrinho, Ave-Maria de "Guznet" será com Bonatti; Director auxiliar, J. C. Oliveira; Paulo, Artindo Alves. - NOVA - Co-biblotec-pam de os

**ODEON \* ROSARIO \* S. BENTO \* ALHAMBRA \* BROADWAY**

**LA VERMELHA**  
SALA AZUL

**DIAS DA MAVERA**  
COM: MARY SULLIVAN, GREY BELLAMY  
COLUMBIA

**OS 3 CAMARADAS**  
Inglaterra, 1932  
ESTRELA: ANITA LOUN  
ESTRADA: ANITA LOUN  
Roteiro: Taylor, Noyes, Sullivan, Price  
Direção: Robert Flood - MGM

**Ingratidão**  
O Bandeirante de Valle do Fogo  
20TH-FOX JORNAL, 21x54

**TOMMY KELLY**  
**Moleque de Circo**  
20TH-FOX JORNAL, 21x54

**Quatro Filhas**  
Priscilla Lane, Rosemary Lane, Lola Lane, Gale Page, Jeffrey Lynn e John Carfield - Warner

**Ronald Colman**  
**SI EU FORA REI**  
20TH-FOX JORNAL, 21x54

**Sweepstake do Barulho**  
A VOZ DO MUNDO 9-11

**PARAMOUNT**  
**PATRULHA SUBMARINA**  
QUERO UM MARIDO  
20TH-FOX JORNAL, 21x54

**PARATODOS**  
**O COW-BOY E A GRANFINA**  
FILHO DE HEROE  
20TH-FOX JORNAL, 21x54

**UNIVERSO**  
**NOITES ANDALUZAS**  
MEHINA TALISMAN

**CAPITOLIO**

**ARGENTINA**  
**NOITES ANDALUZAS**

**CINE UNIVERSO**  
MAIOR CINEMA DA AMERICA DO SUL (4.500 lugares)  
Propriedade da Companhia Paulista de Cinemas  
Direção de CLAUDIO SERRAVALLO

Dotado dos mais modernos requisitos de segurança e conforto. Aparelhamento cinematográfico ultimo tipo "Super-Klang-Film". - Ventilação pelo sistema "Carrier". Tecto movido para ventilação natural (Unico em S. Paulo) - Confortavel e elegante mobiliario e tapeçaria "Cine Universo" sera o 1.º exhibidor no Braz de todos os melhores filmes estreados em S. Paulo nos cinemas: UFA PALACIO - BANDEIRANTES - ODEON (Sala Vermelha) - METRO - BROADWAY - ALHAMBRA

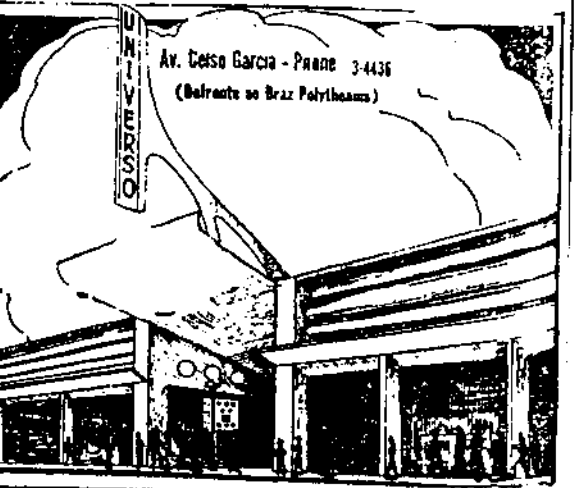
**ARGENTINA**  
**NOITES ANDALUZAS**

Abertura a 14 horas  
1.ª sessão a 19 horas  
2.ª a 21 e 3.ª a 23 horas  
Preços com imposto:  
Poltronas 25.000  
1.ª entrada 18.200  
2.ª entrada 15.200

Saldo e contado em espanhol.  
ART FILMS

**CINE UNIVERSO**

**HOJE**

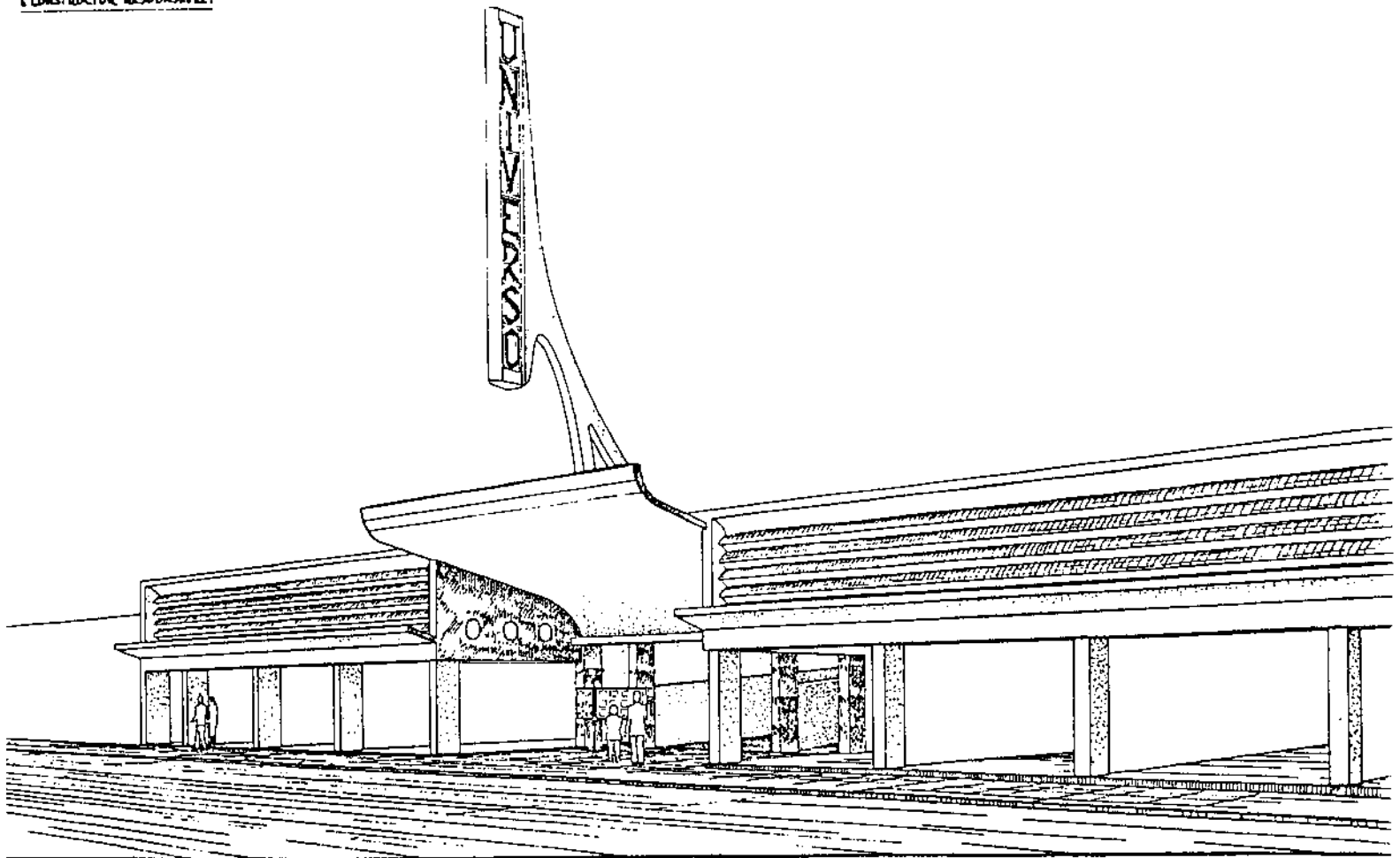


Todos os filmes dessa afamada productora, estreados este anno no "Cine Metro", serão exhibidos no "Cine S. Bento" e a seguir nos melhores cinemas dos bairros, como sejam: "Santa Cecilia" - "Universo" - "Paramount" - "Babylonia" - "Paratodos" - "Braz Polytheama" - "Capitolio" - "Paulista" - "Royal" - "Lux" - "Asturias" - "Paraizo" e outros.

**CINE SAO BENTO**  
Inicia AMANHA as exhibições da  
**Metro-Goldwyn-Mayer**  
Com o filme  
**O ULTIMO BEIJO**  
COM  
JAMES STEWART - MARGARET SULLIVAN

PROPRIETARIOS:

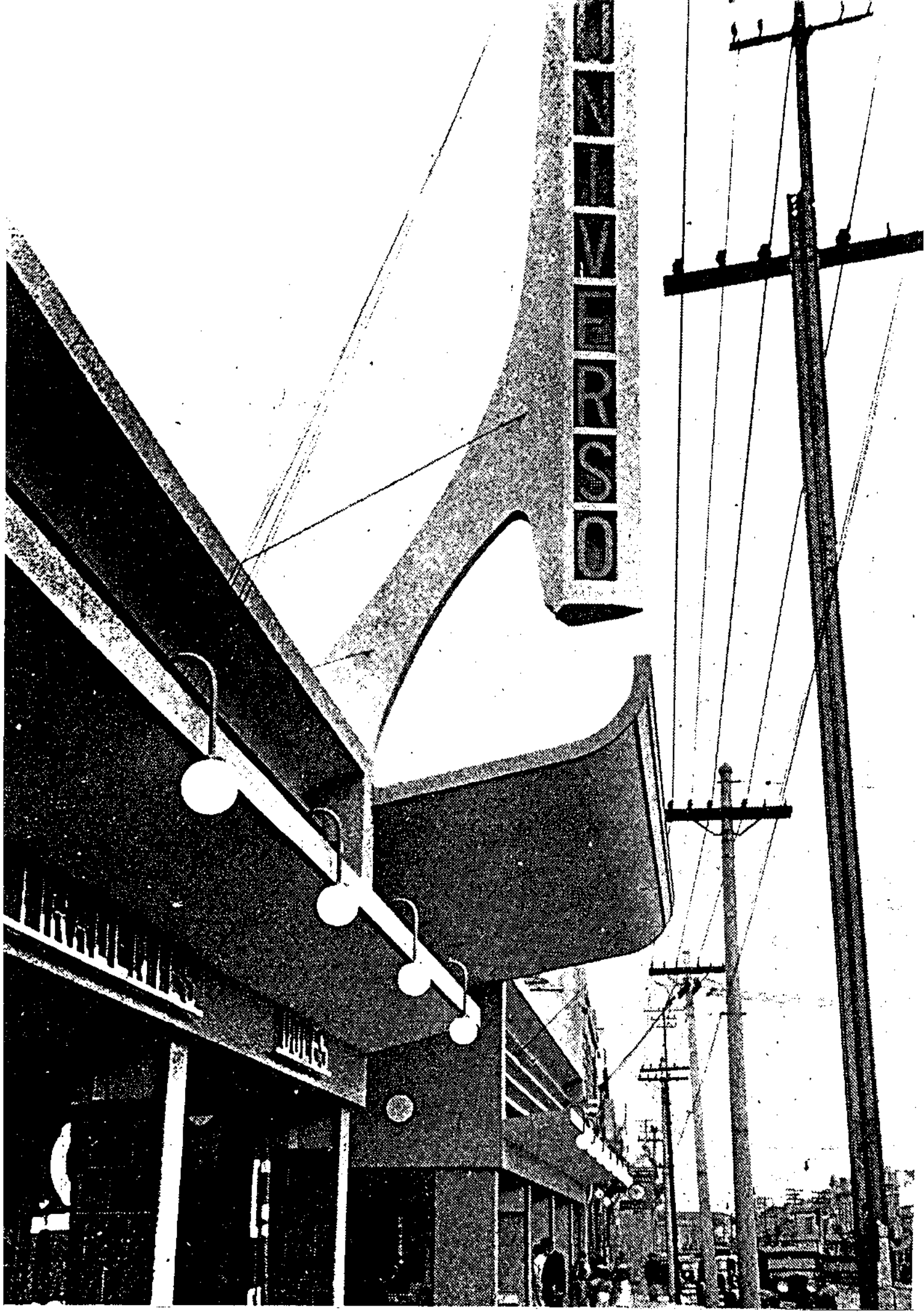
AUTOR DO PROJECTO  
E CONSTRUTOR RESPONSÁVEL:

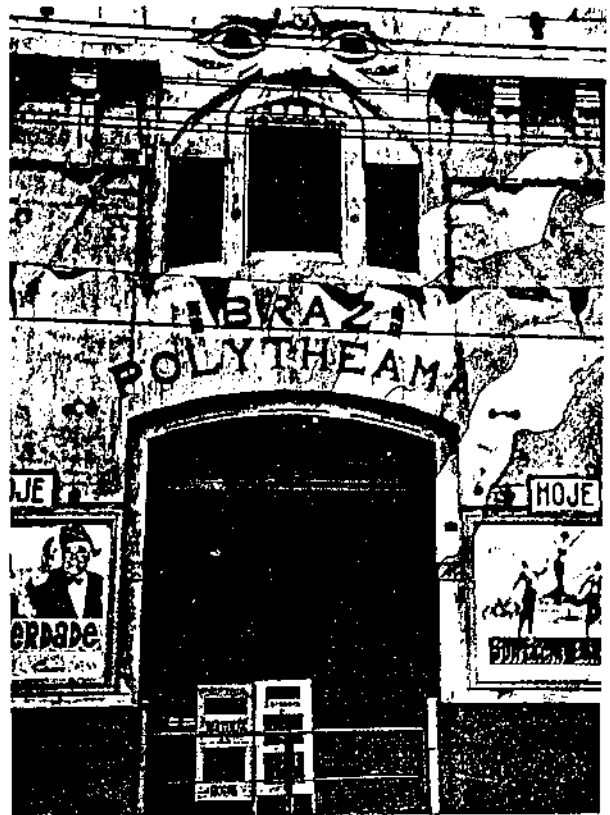
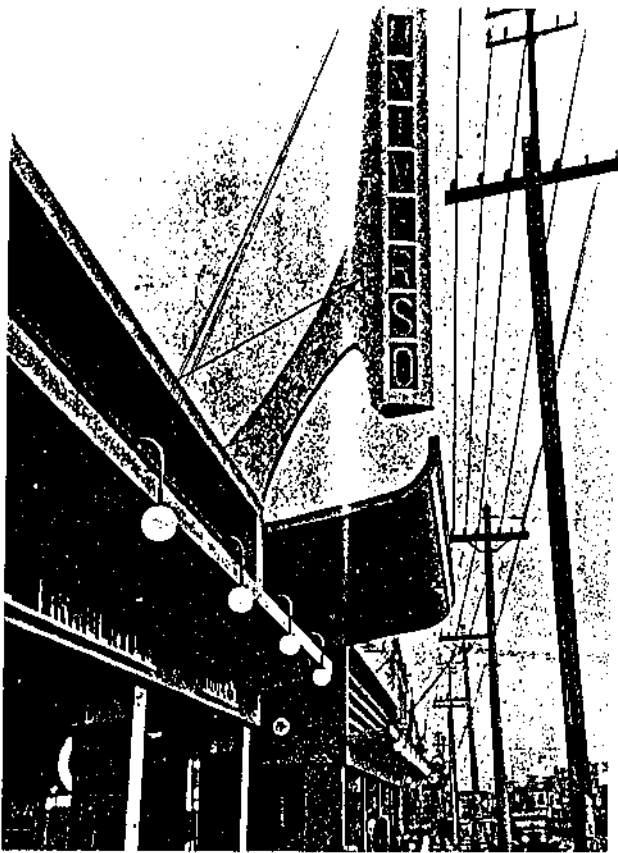


**CINE UNIVERSO. AV. CELSO GARCIA.**

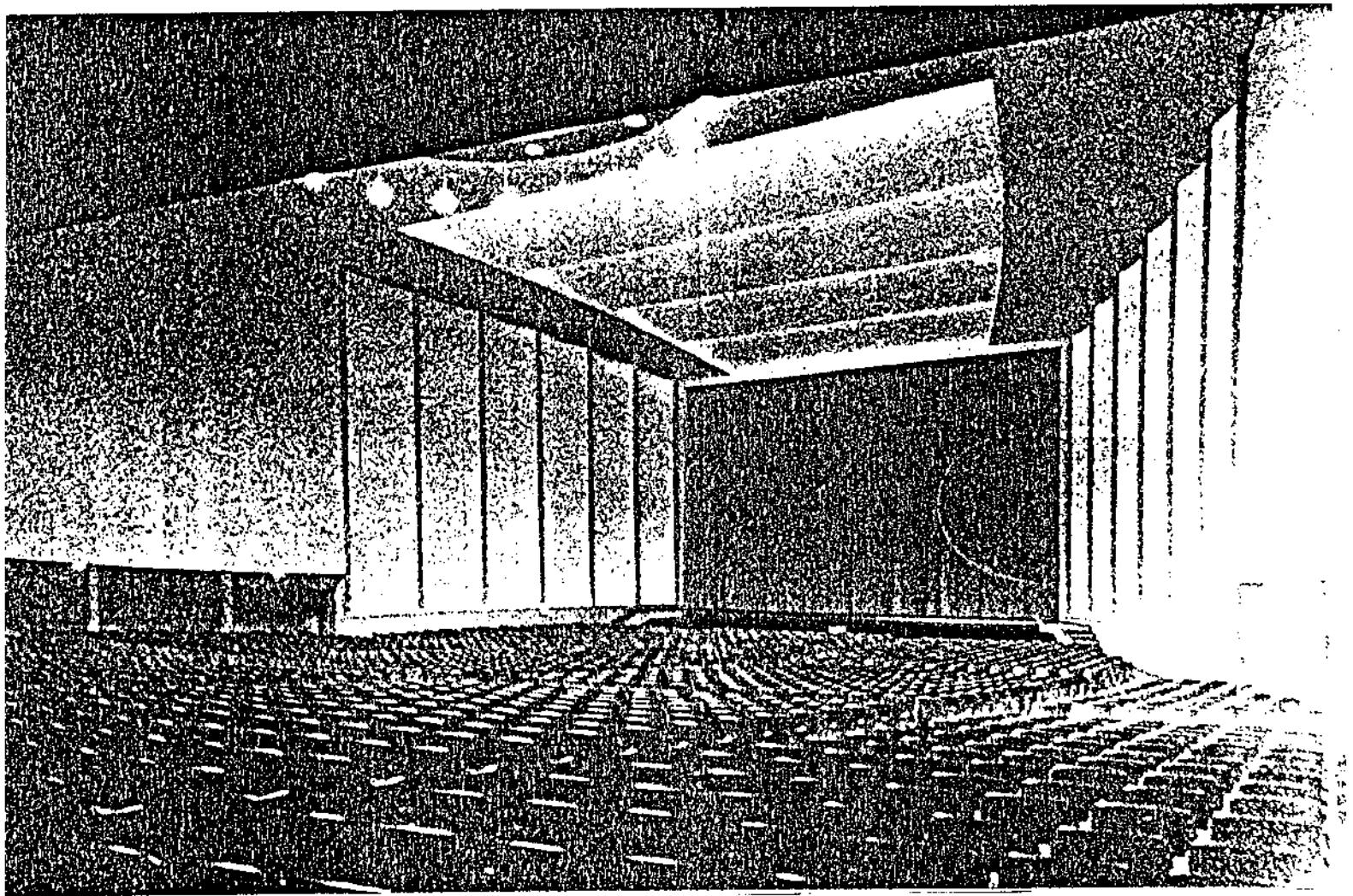


Vista noturna da entrada do cine Universo, 1939.

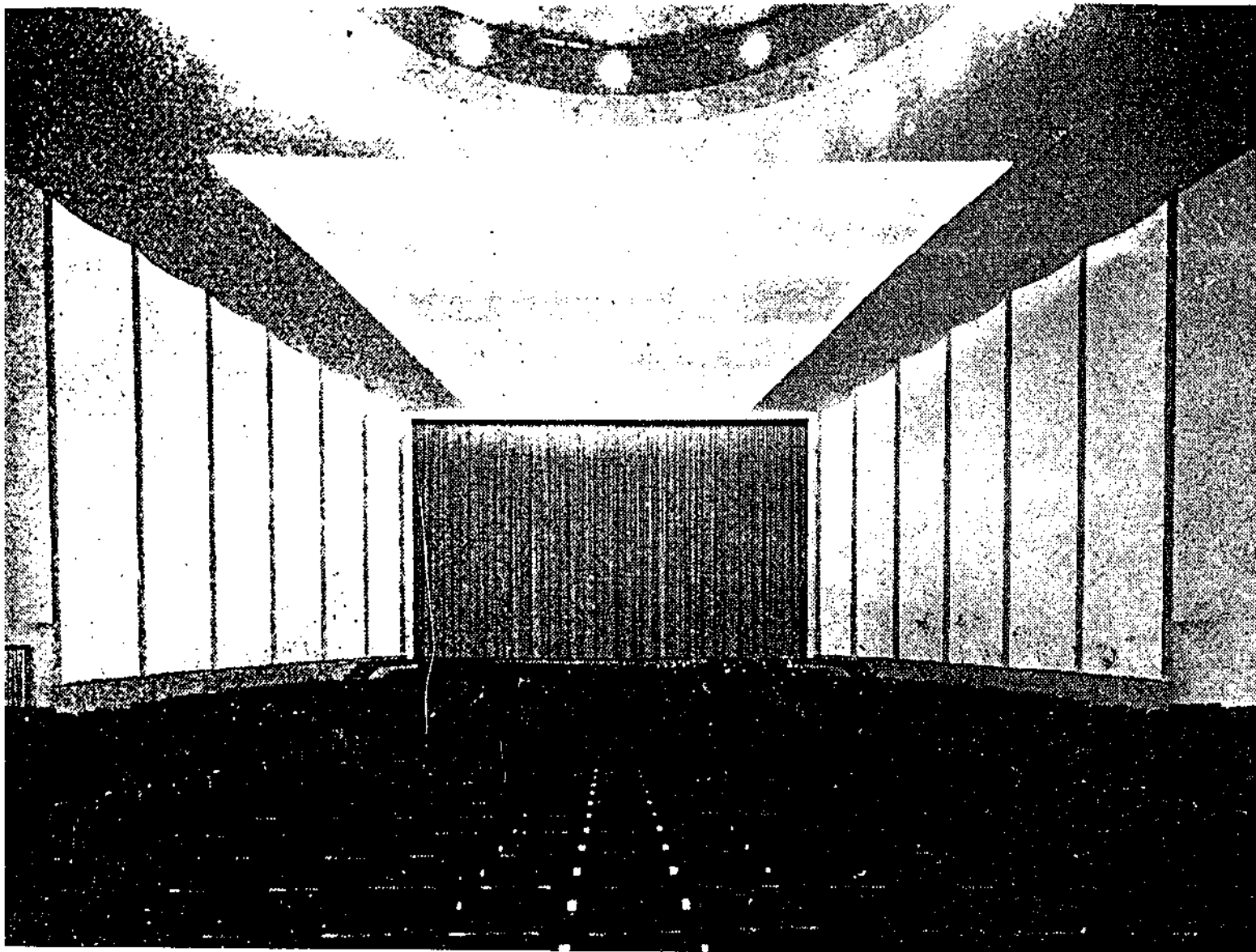








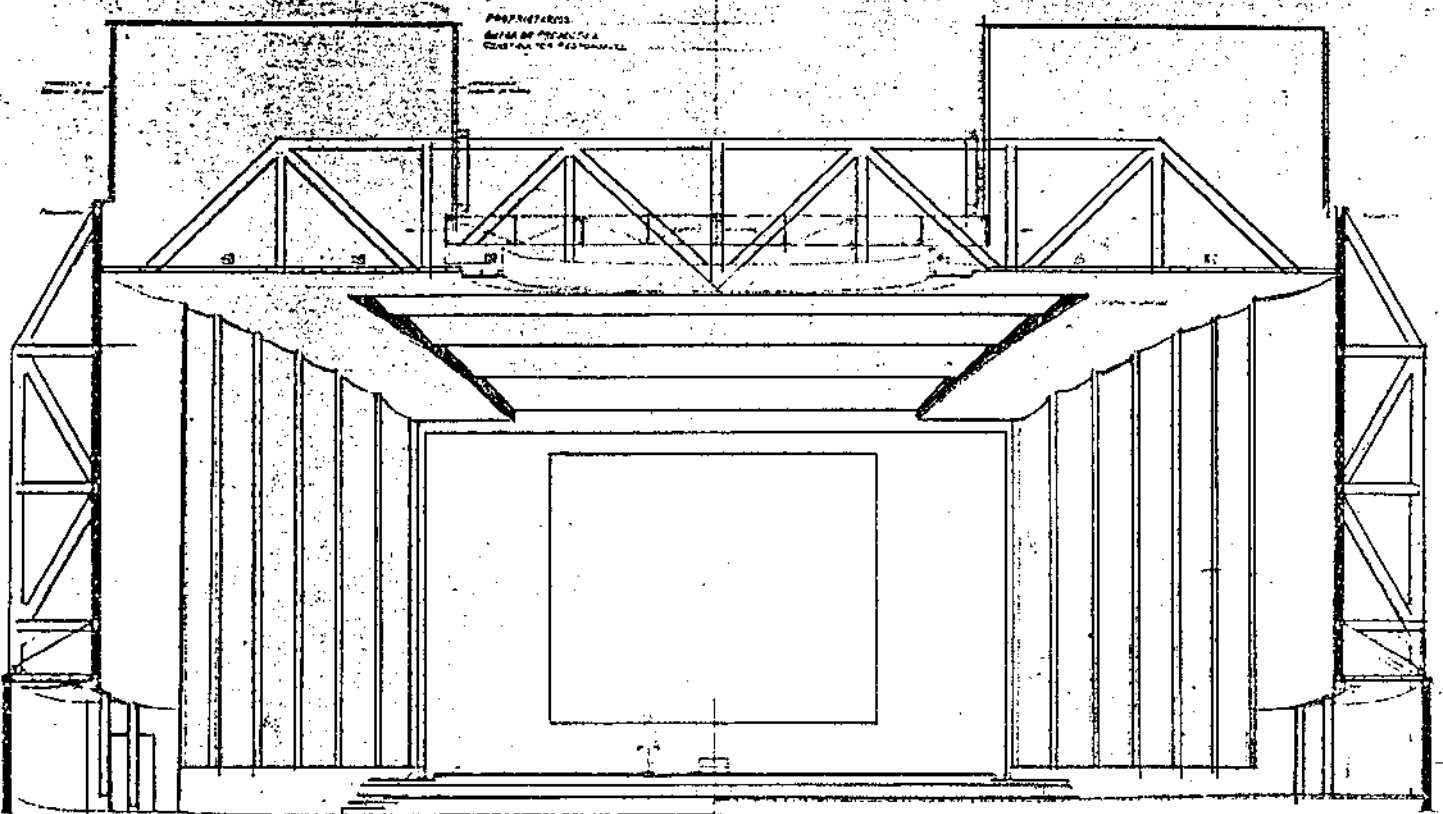
Sala de projeções do cine Universo, 1939.



"Proscênio" do cine Universo, 1939.

PROJECTO DO CINE UNIVERSO. - ESCALA 1:50  
AVENIDA CELSO GARCIA n. 84

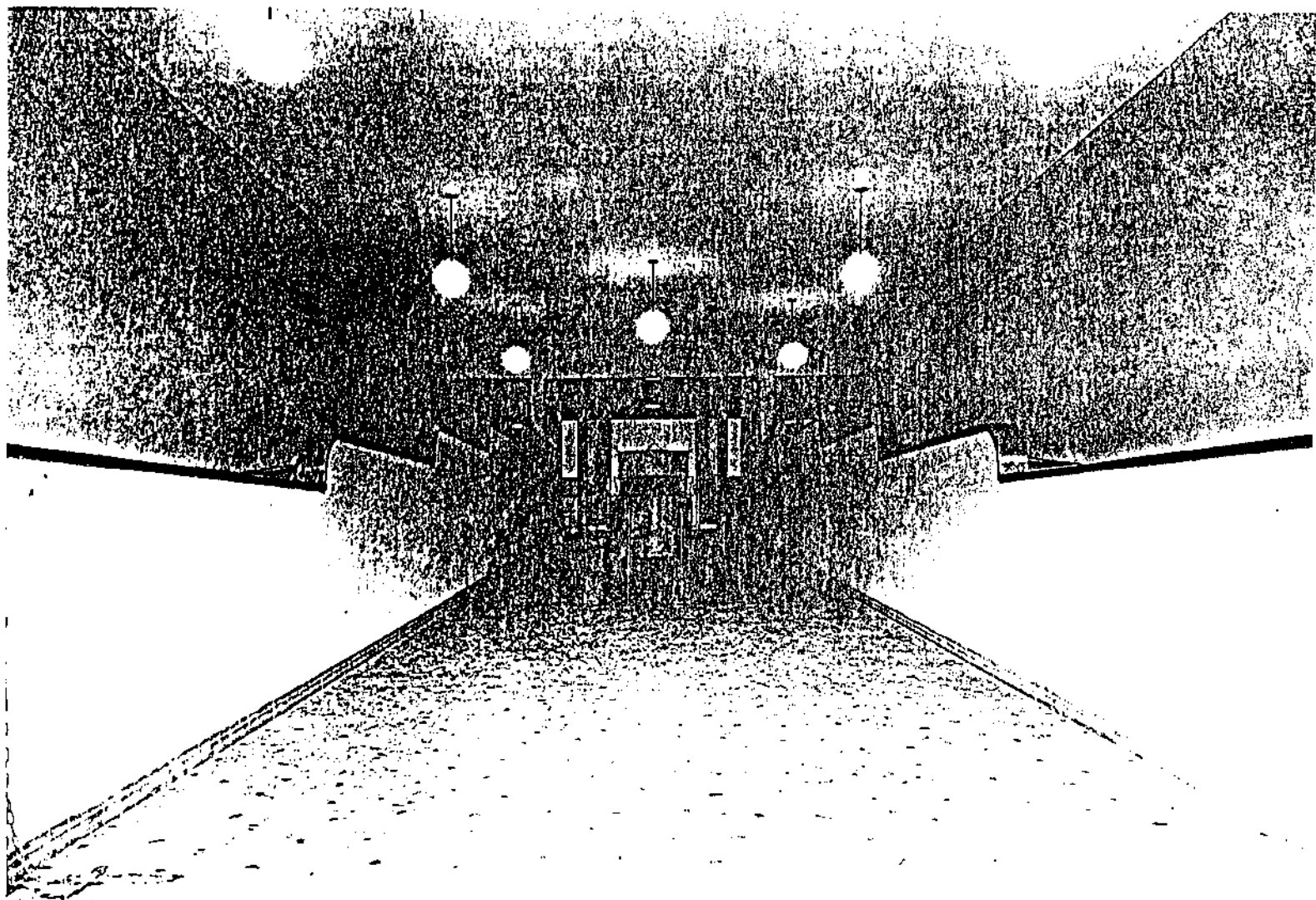
Planta nº 6

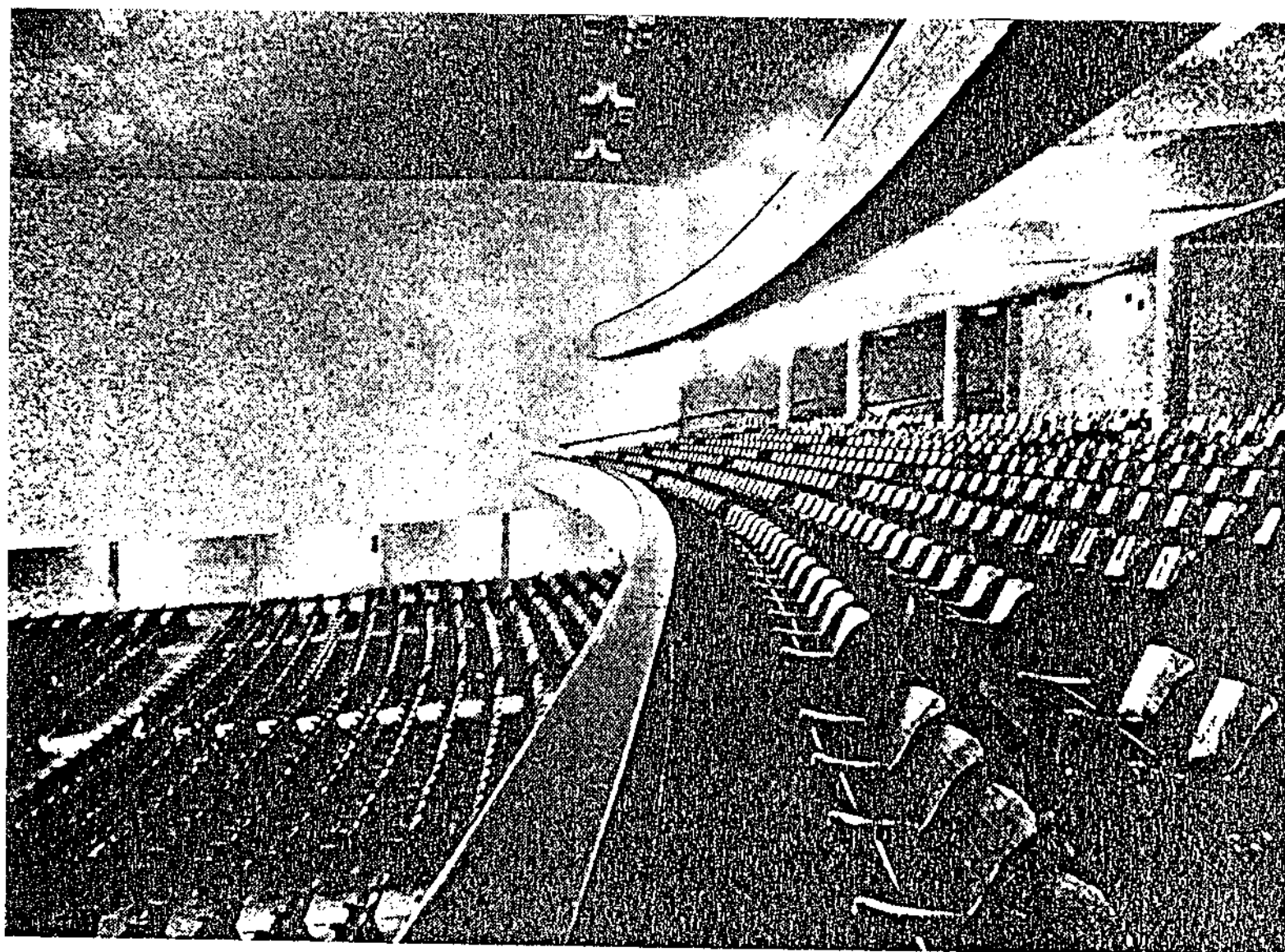


79 - Corte mostrando a estrutura externa do Cine Universo

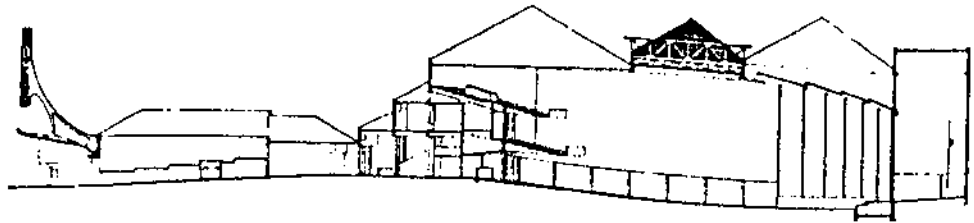
Corte transversal, mostrando a estrutura externa do cine Universo.

B123



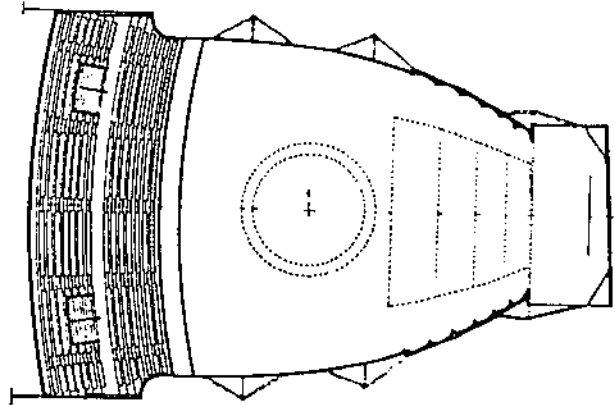




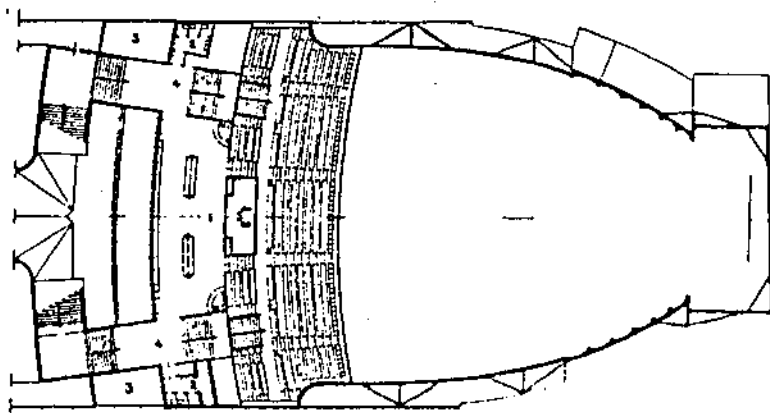


- Corte geral

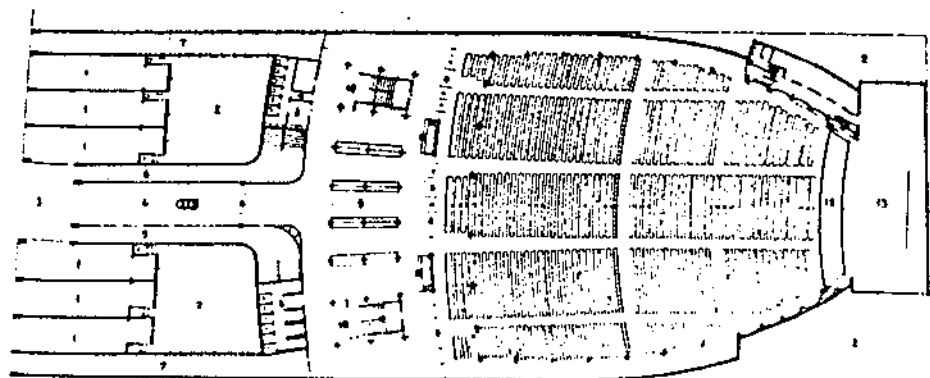
- Planta do 2o  
Balcão



- Planta do 1o  
Balcão

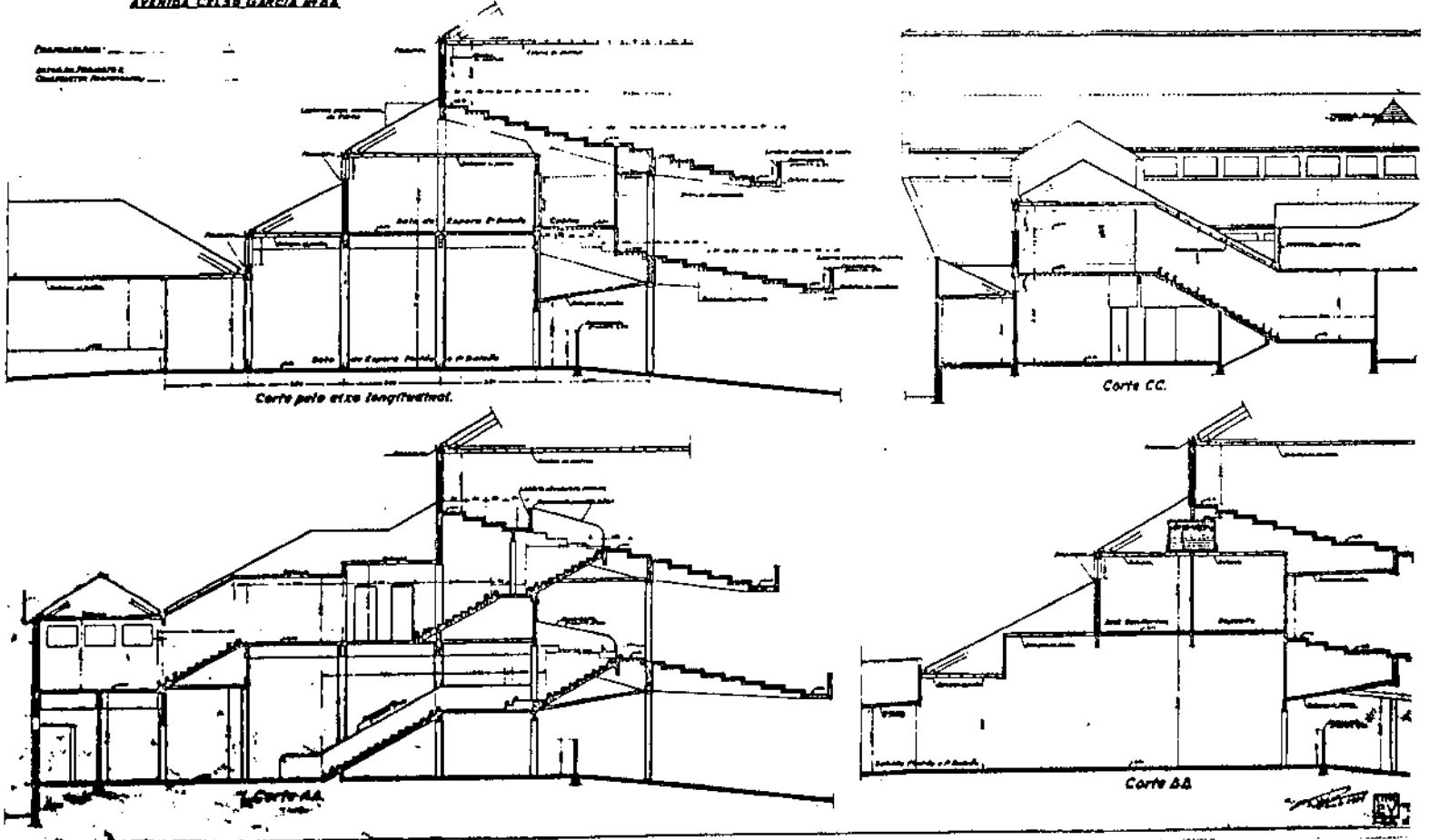


- Planta do  
Térreo



PROJECTO DO CINE UNIVERSO. ESCALA: 1-30  
AVENIDA CELSO GARCIA NYRA

Planta 2a







# Cine BANDEIRANTES

O CINEMA FIDALGO DE SÃO PAULO

AO entregar, hoje, ao publico de S. Paulo, o majestoso palacio da arte cinematographica, desejamos consignar os nossos agradecimentos ás firmas que com tanta dedicacão e eficiencia contribuíram para a realisacão deste empreendimento que vem enriquecer o patrimonio artistico da metropole.

*Tapetes e Cortinas*  
**ESPECIALISTA EM DECORAÇÕES INTERNAS**  
 Fornecem e installam Cortinas, Tapetes, Passadeiras e Veludo de soda acustico :: ::  
**RUA SANTA EPHIGENIA, 187**  
 TELEPHONE, 4-0976

SIEMENS  
 PROJECCÃO E SOM  
  
**SIEMENS-SCHUCKERT S.A.**  
 SÃO PAULO

**INDUSTRIAS REUNIDAS DE MADEIRAS**  
**Jorge Zipperer & Cia.**  
 RIO NEGRINHO - SANTA CATHARINA  
 Os maiores fabricantes da America do Sul, de poltronas estofadas e de madeira, para cinemas. Forneceram toda a mobiliaria.  
**Representante: GUSTAVO ZIEGLITZ**  
 RUA DOS ANJOS, 290-291 - Tel. 4-1264

**PAGE**  
 Manufactura de Artigos de Borracha e Ebonite limitada  
 Fornecem passadeiras e tapetes de borracha  
 Telephone, 5-0277  
 Caixa Postal, 2137  
 R. Passo da Patria, 1  
 SÃO PAULO (Lapa)

**Estruturas de Madeira, Teteados, Pontes, Cimbres, Torres**  
  
**E. NAUFF & CIA.**  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 A. Gomes Barreto, 10  
 Tel. 23119

**PROJECTO & CONSTRUCCAO**  
  
**LINDENBERG ALVES ASSUMPCÃO**  
 ENGENHEIROS CIVIS & CONSTRUCTORES  
 Rua D.ª Vista 73 - phone 23119-23110

**GASA GONRAO**  
**Gonrado Sorgenleht Filho**  
 Finanças e projectos Vitreos, Espelhos e Vidros  
 Ateliers e Exposição  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 Tel. 23119

**Aldo Gandolfi**  
 Enrolamentos e materiais electricos em geral. Installações de Luz e Força  
 Projectos e execuções as installações electricas  
 1.417 - Avenida São João, 559  
 1.625-110 - Rua Brigadeiro Galvão, 517  
 Phone, 3-1525

**Lois Roberto & Irmão**

**SAMY & CIA.**  
 Móveis em geral  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 Tel. 23119

**Campanil & Filho**  
 Pinturas em geral  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 Tel. 23119

**Carlos & João Lacombe**  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 Tel. 23119

**Com Franzen V. BERNARDI & CIA. LTDA.**  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 Tel. 23119

**PARRIPA DE LAMINADOS**  
 Rua 11 - P. A. 12 - 11  
 Tel. 23119

**BACELLAR & CRUZ**

**Lois Pastel & Irmão**



PARA UM GRANDE ACONTECIMENTO *Um grande film* **SUEZ**

SINCE  
**BANDEIRANTES**



**BANDEIRANTES**

HOJE - INAUGURACAO - 20<sup>th</sup> CENTURY FOX APRESENTA - SUEZ  
GRANDE FILM COM TYRONE POWER LORETTA YOUNG E ANNABELL

**Cine BANDEIRANTES**  
 O CINEMA FIDALGO DE SÃO PAULO

A O cinema, hoje, no palácio de S. Paulo, a mais bela obra de arte cinematográfica, com  
 a mais completa de todas as instalações. A fim de que seja mais agradável e eficiente  
 a utilização para o público, foram tomadas as seguintes medidas:

**ESPECIALISTA EM DECORAÇÕES INTERIAS**  
 Formosa e barulha barba,  
 Tatuagem, Passadizos e Salidas  
 RUA SANTA EPIFANIA, 167  
 TELEFONO, 4-4874

**INDUSTRIAS DE MADEIRAS**  
**Jorge Zipperer & Cia.**  
 RUA DE BRASILEIA - SANTA CATARINA  
 A mais completa de todas as  
 de madeira de primeira qualidade,  
 de primeira qualidade e de primeira  
 qualidade de primeira qualidade  
 de primeira qualidade de primeira  
 qualidade de primeira qualidade

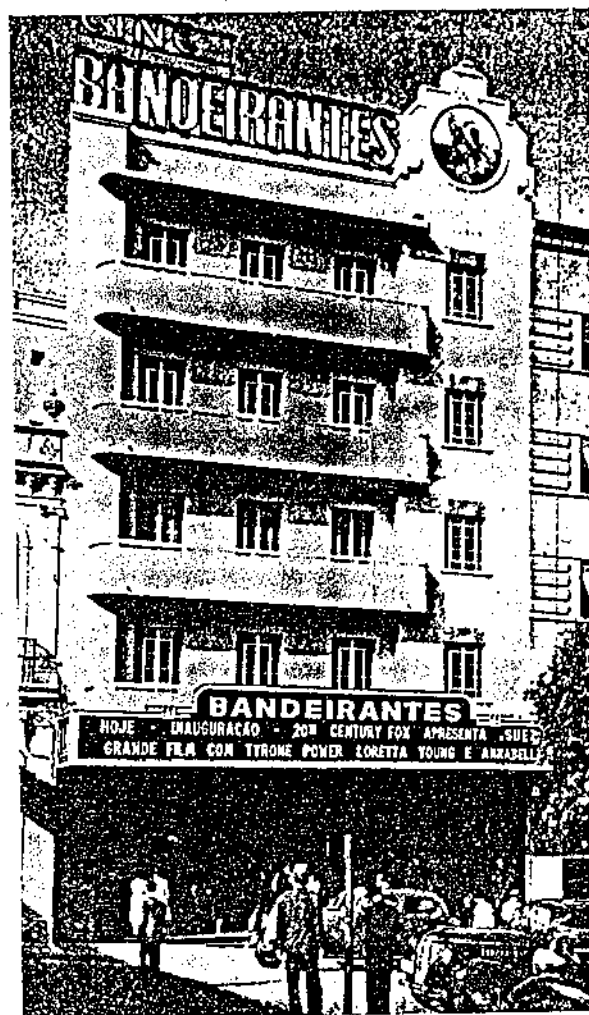
**INDUSTRIAS DE MADEIRAS**  
**Jorge Zipperer & Cia.**  
 RUA DE BRASILEIA - SANTA CATARINA  
 A mais completa de todas as  
 de madeira de primeira qualidade,  
 de primeira qualidade e de primeira  
 qualidade de primeira qualidade  
 de primeira qualidade de primeira  
 qualidade de primeira qualidade

**PROJECTO CONSTRUCO**  
**LINDENBERG ALVES**  
**ASSIMPTICO**  
 ENGENHEIROS CIVIS CONSTRUCOES  
 Rua Dona Yvete, 73 - phone 2309-2310

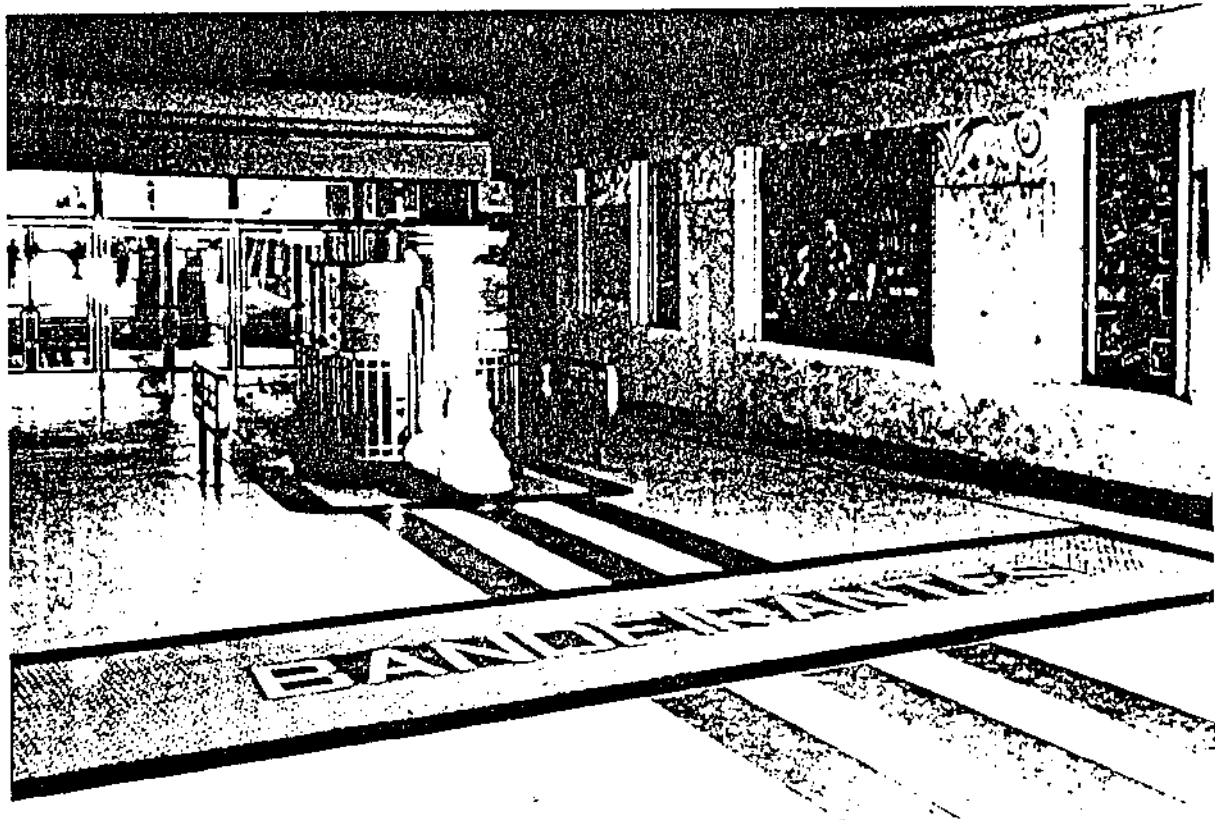
**CALL MEALON**  
 Avenida Sengulski  
 Fone  
 1948 - 1949 - 1950  
 1951 - 1952 - 1953  
 1954 - 1955 - 1956  
 1957 - 1958 - 1959  
 1960 - 1961 - 1962  
 1963 - 1964 - 1965  
 1966 - 1967 - 1968  
 1969 - 1970 - 1971  
 1972 - 1973 - 1974  
 1975 - 1976 - 1977  
 1978 - 1979 - 1980  
 1981 - 1982 - 1983  
 1984 - 1985 - 1986  
 1987 - 1988 - 1989  
 1990 - 1991 - 1992  
 1993 - 1994 - 1995  
 1996 - 1997 - 1998  
 1999 - 2000 - 2001  
 2002 - 2003 - 2004  
 2005 - 2006 - 2007  
 2008 - 2009 - 2010

**ALFA GIACOMINI**  
 Avenida Sengulski  
 Fone  
 1948 - 1949 - 1950  
 1951 - 1952 - 1953  
 1954 - 1955 - 1956  
 1957 - 1958 - 1959  
 1960 - 1961 - 1962  
 1963 - 1964 - 1965  
 1966 - 1967 - 1968  
 1969 - 1970 - 1971  
 1972 - 1973 - 1974  
 1975 - 1976 - 1977  
 1978 - 1979 - 1980  
 1981 - 1982 - 1983  
 1984 - 1985 - 1986  
 1987 - 1988 - 1989  
 1990 - 1991 - 1992  
 1993 - 1994 - 1995  
 1996 - 1997 - 1998  
 1999 - 2000 - 2001  
 2002 - 2003 - 2004  
 2005 - 2006 - 2007  
 2008 - 2009 - 2010

PARA UM GRANDE ACONTECIMENTO. Uma grande film. **SUEZ**



Anúncio da inauguração e fachada cine Bandeirantes, 1939.



O ESTADO DE S. PAULO — SEXTA-FEIRA, 14 DE ABRIL DE 1939

**HOJE \* 3 Sessões \***

PREÇOS: Poltrona, 45500 17. Estrada, 35000 — Balco, 25000

**BANDEIRANTES**

O CINEMA FIDALGO DE S. PAULO

**largo Paisandu, 138**

**SUEZ**

HOJE MAJESTADES  
TYRONE POWER • LORETTA YOUNG • ANNABELLA

**A EXPRESSÃO MÁXIMA DO CINEMA MODERNO!**

Novas técnicas de construção, técnicas de abrigação, abrigação com mais segurança, aparelhagem "super-sônica".

**PLATEIA EM DEBAU.**

Com o máximo de conforto, abrigamento perfeito e isolamento.

**PAREDES REVESTIDAS DE VELLUDO DE SEDA-ACUSTICO.**

Oferece toda a proteção de absorção sonora e evita o ruído, absorvendo-o, não permitindo que ele se reflita e volte a perturbar o espectador.

**VENTILAÇÃO "SISTEMA CARRIER"**

Uma das últimas invenções da engenharia que assegura perfeita ventilação por ar fresco.

**EMPLEIO SALAS DE ESPERA E DE EXIBIÇÕES**

Instalação especial e absolutamente moderna, para toda parte em que se instalar, permitindo um ótimo aproveitamento em banqueting e festas.

**TYRONE POWER • LORETTA YOUNG • ANNABELLA**

J. Edward Bromberg • Joseph Schildkraut • Henry Stephenson  
Sidney Blackmer • Sig Rumann  
Maurice Moscovitch • Nigel Bruce  
Miles Mander • George Zucco

e 10.000 figurantes

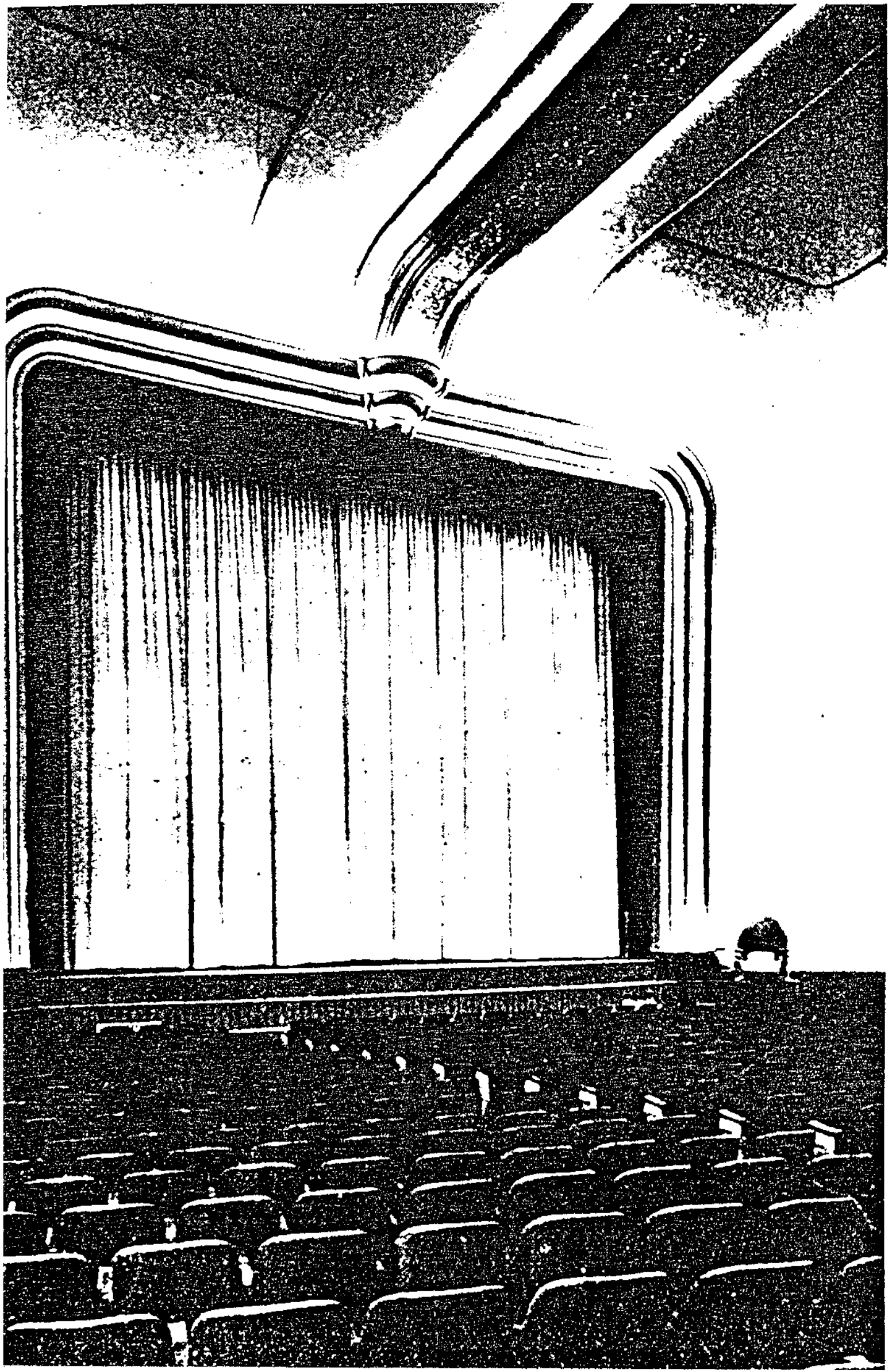
*Todo fotografado em sepias!*

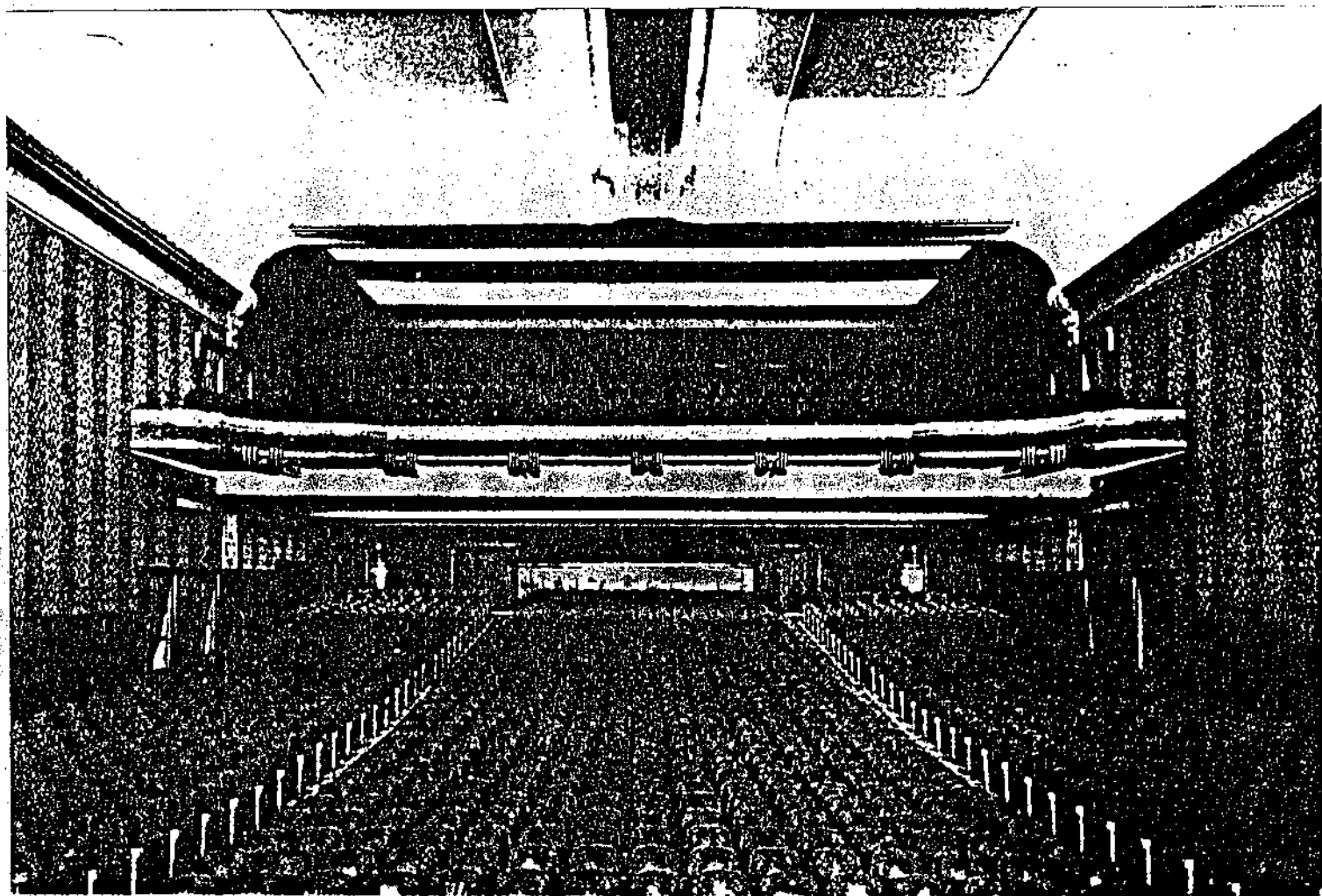
Supervisor: DANIEL F. ZANUCK  
Diretor: ALTON DWAN

**CINE UNIVERSO** Coletânea em plano zênite, sendo visitado diariamente por milhares de espectadores de todos os pontos da cidade que desejam conhecer a maior obra de invenção do Sul, possuidora dos mais modernos requisitos no gênero. Situando-se a **TECNO MOVIMENTO PARA VENTILAÇÃO NATURAL**, no alto em S. Paulo, por 175 metros, das maiores atrações de gigantes cinema.

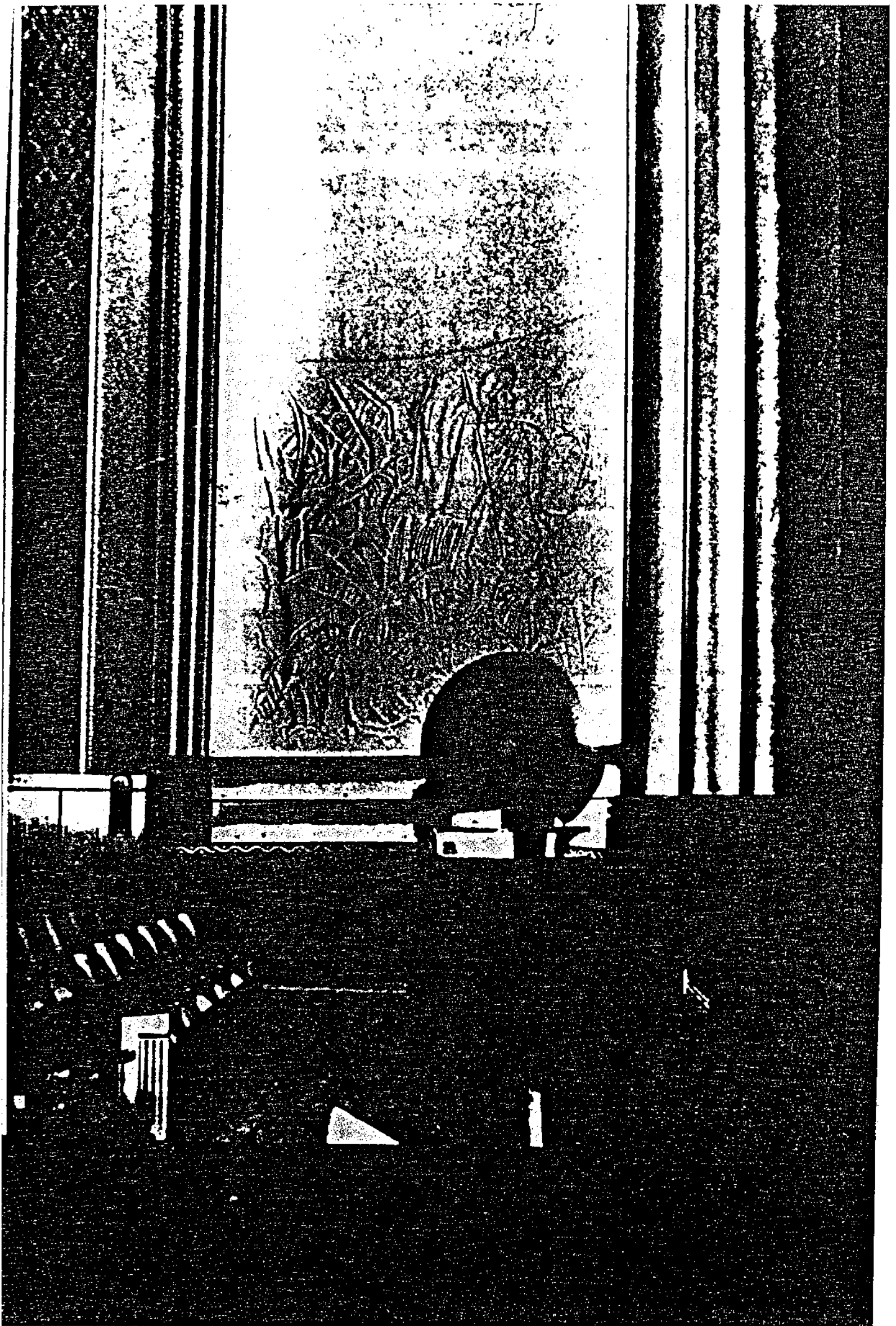
**ODEON** **ROSARIO** **S. BENTO** **ALHAMBRA** **BROADWAY**

SALA VERMELHA SALA AZUL





Sala de projeções do cine Bandeirantes.



Amanhã **INAUGURAÇÃO**

# Siratinga

O MAIOR CINEMA DO BRASIL!

4.500 Poltronas

Modernos assentos

*Western Electric*

Av. Rangel Pestana, 155

FONE

**2-7730**

Associação de Comércio Irmandade Condições

**Boêmios errantes**

Spencer Tracy — Hedy  
Lamarr — John Garfield

— MGM.

**Nas azas da gloria**

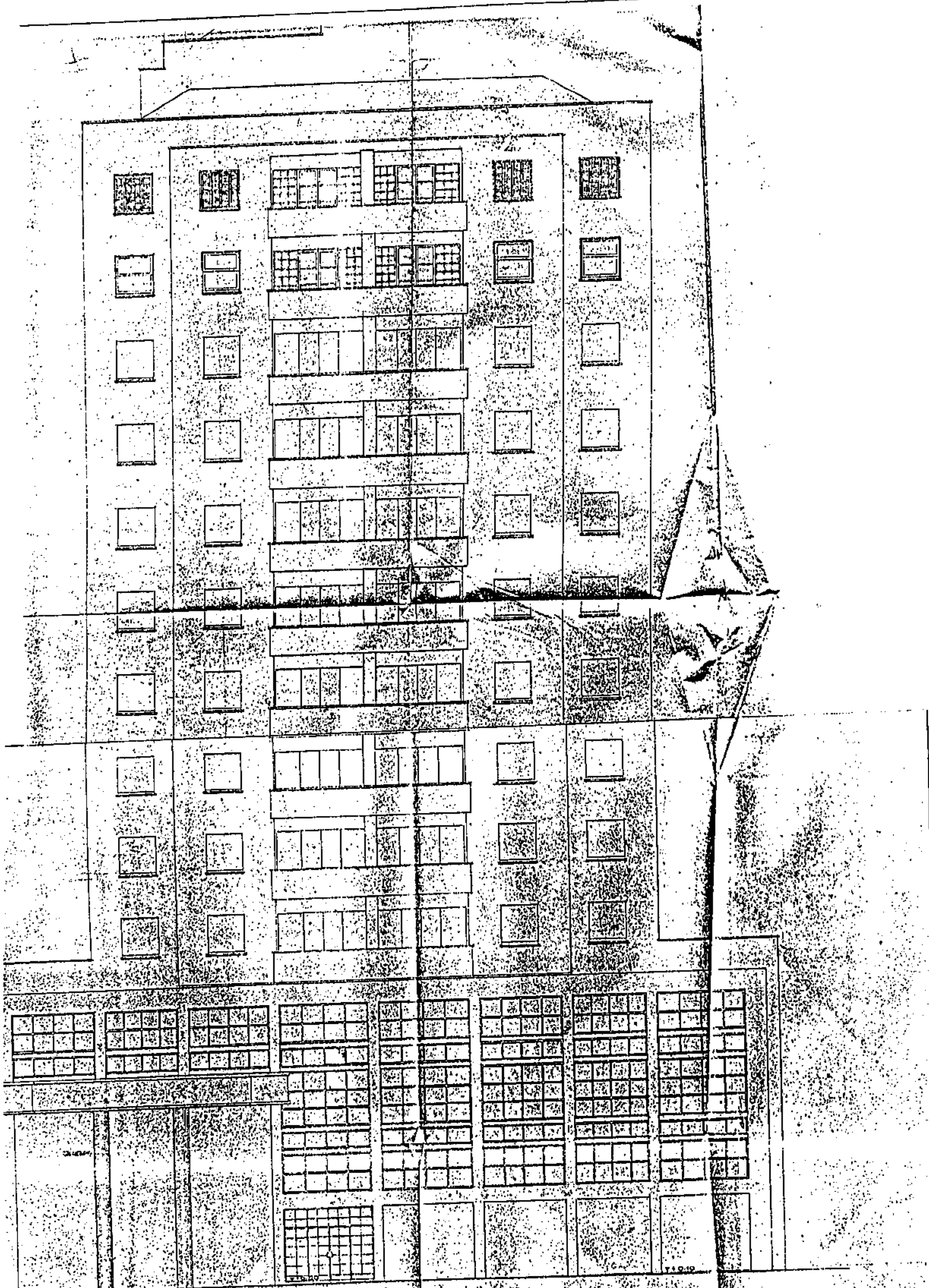
Chester Morris — Co-  
lumbia.

Peñit. Agric. Itamaraca.  
Nacional.

A's 20 horas Platôla.  
Crê 3,00 — Inicões.  
\$ 3,00.



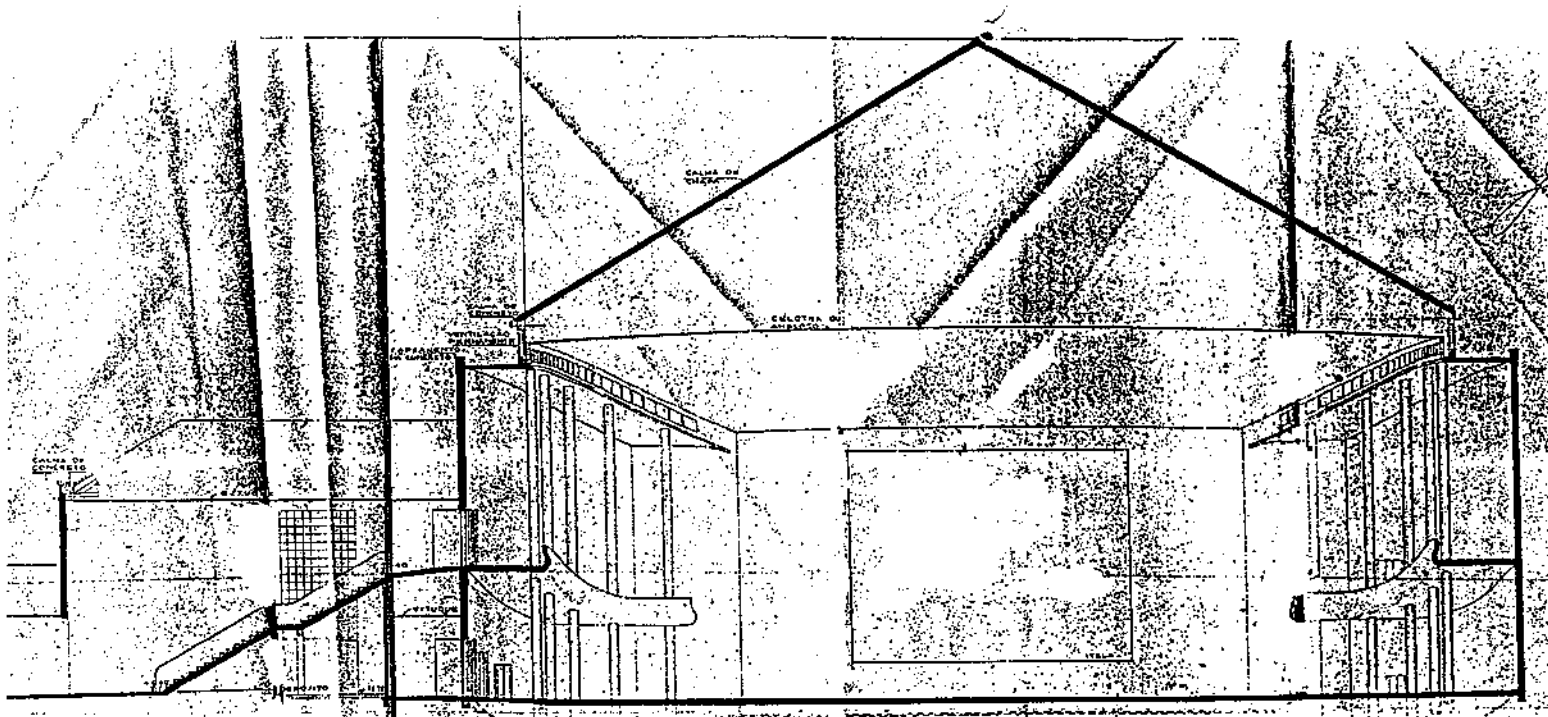


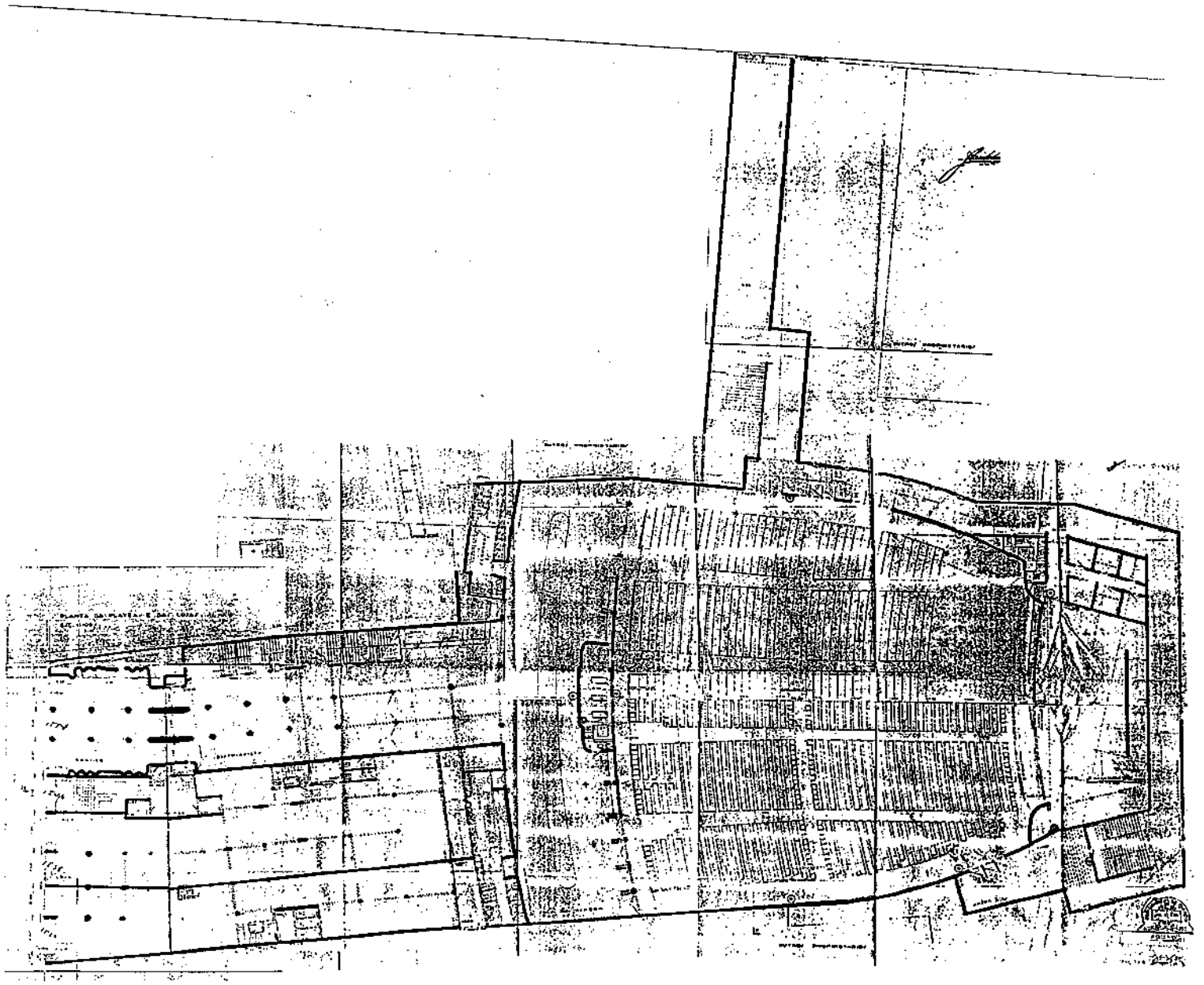


CHADA AV. RANGEL PESTANA.  
C. 1:100

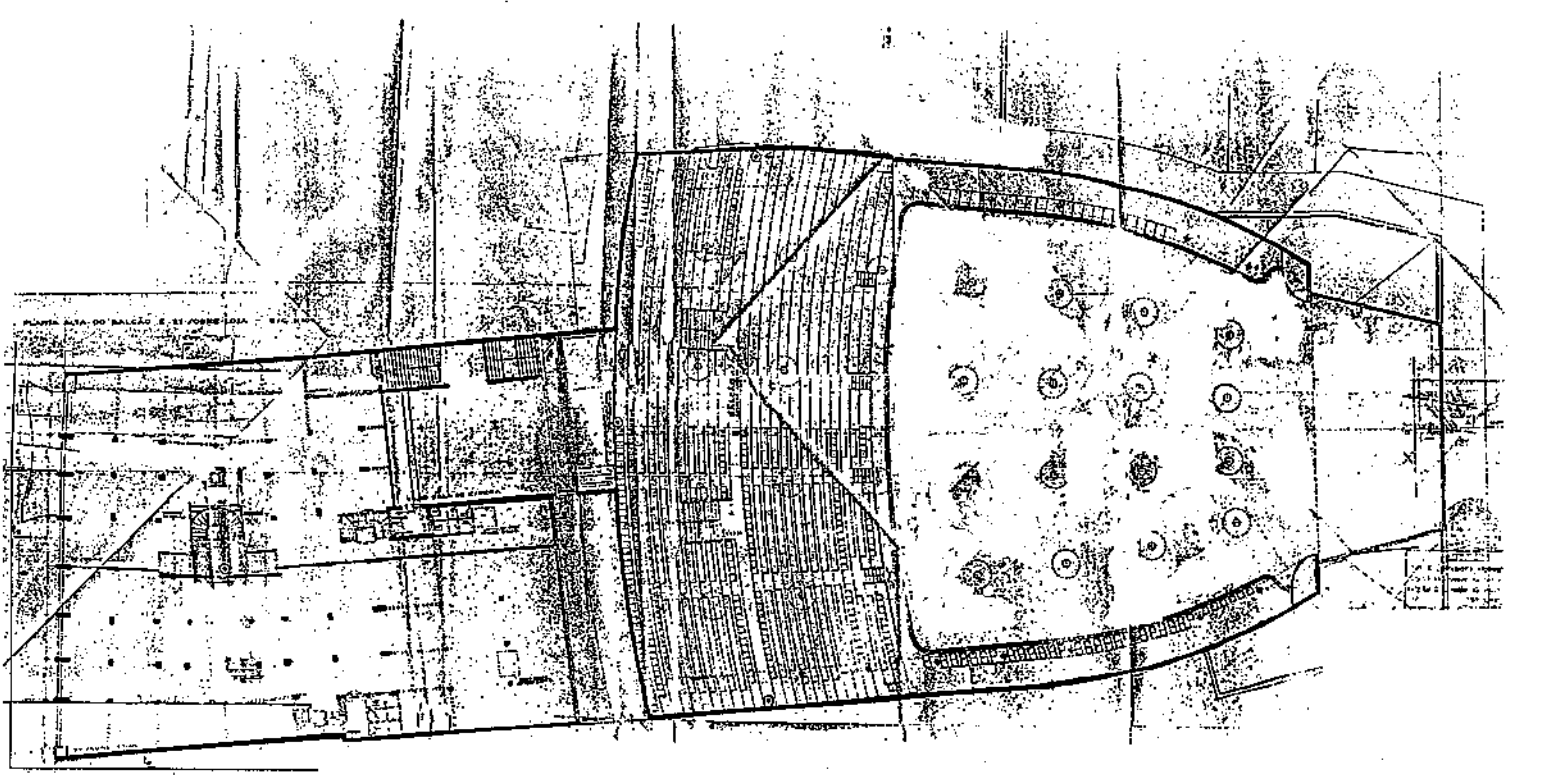
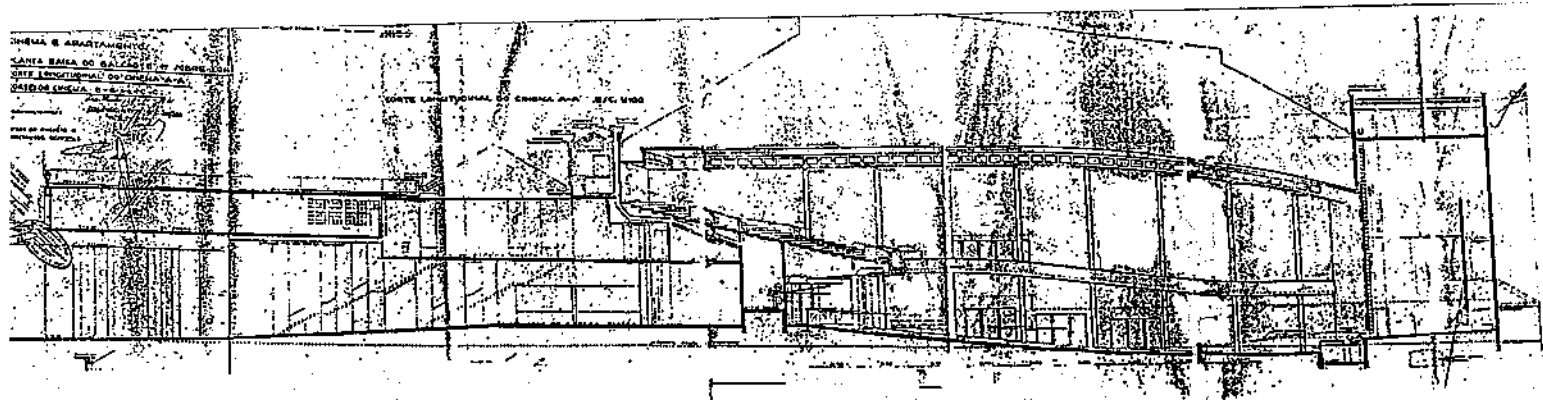
4 FACHADA/ DOS APARTAMENTOS ANDARÉS 12 - 112.  
REBOCO BATIDO CÔR BRIGE  
FACHADA SOBRE AV. R. PESTANA NA ALTURA DAS LOJAS E SOBRE-LOJA  
PASTILHAS DE PORCELANA CÔR BRIGE  
FACHADA/ LATERAIS DO CINEMA E EMPENAS.  
REBOCO COMUM CAJADO CÔR "BRIGE"

B137





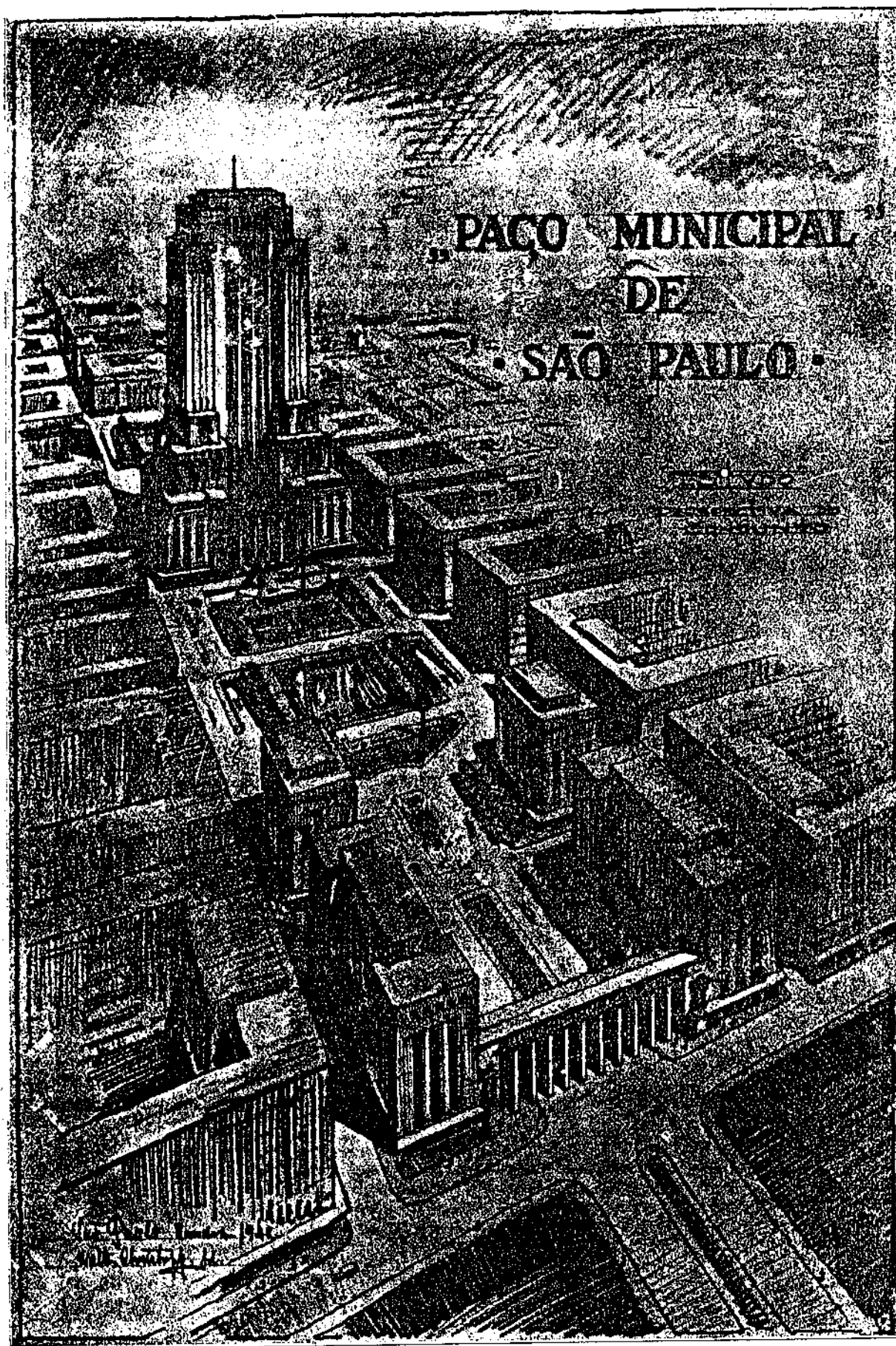
Planta da platèia do cine Piratininga, 1939.



Corte Longitudinal e planta do balcão do cine Piratininga, 1939.

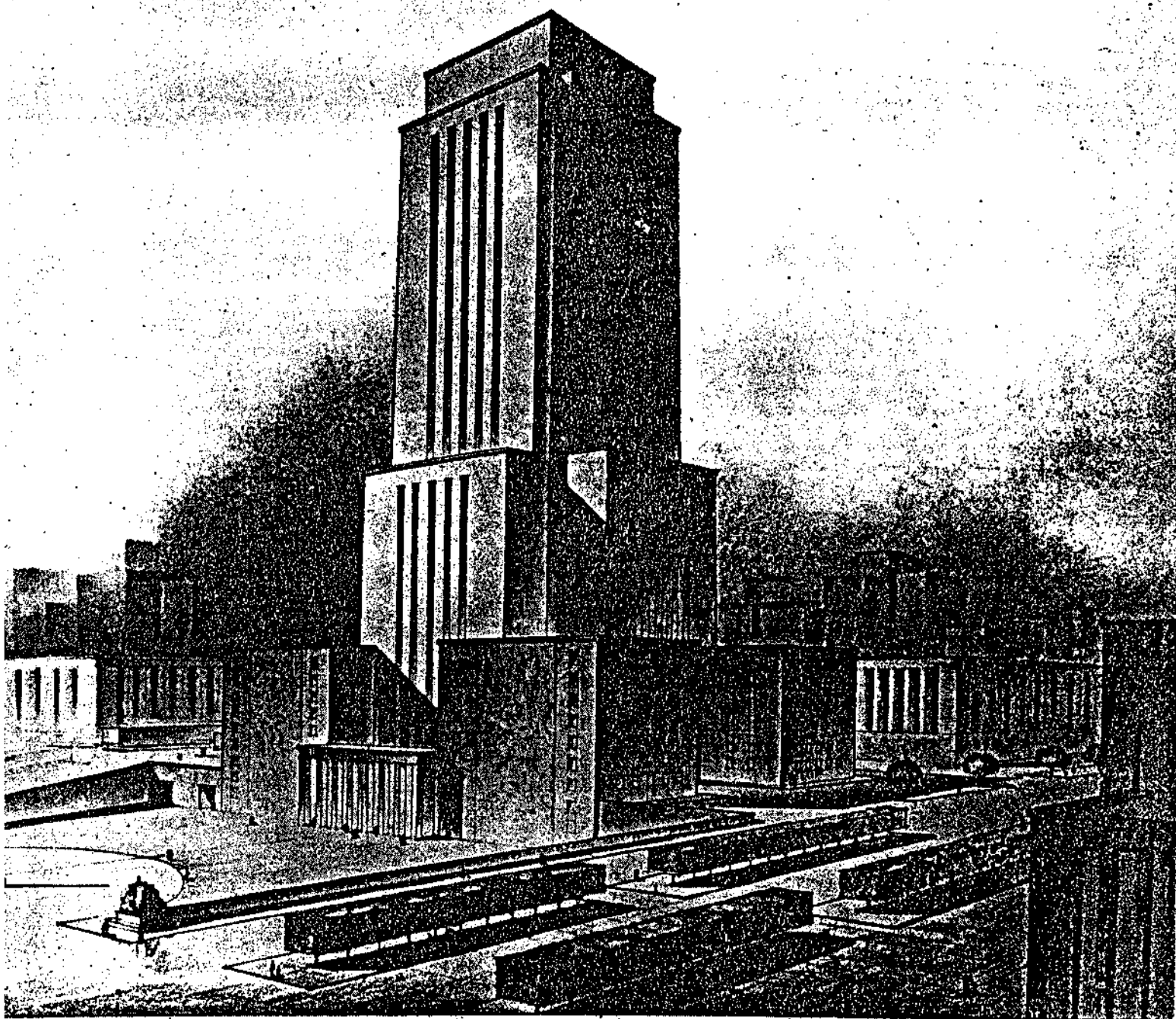


Plano de avenidas de Prestes Maia,  
1938 a 1945



PAÇO MUNICIPAL  
DE  
SÃO PAULO

Concurso de projetos para o Paço Municipal, 1940  
projeto do Arq. Christoff

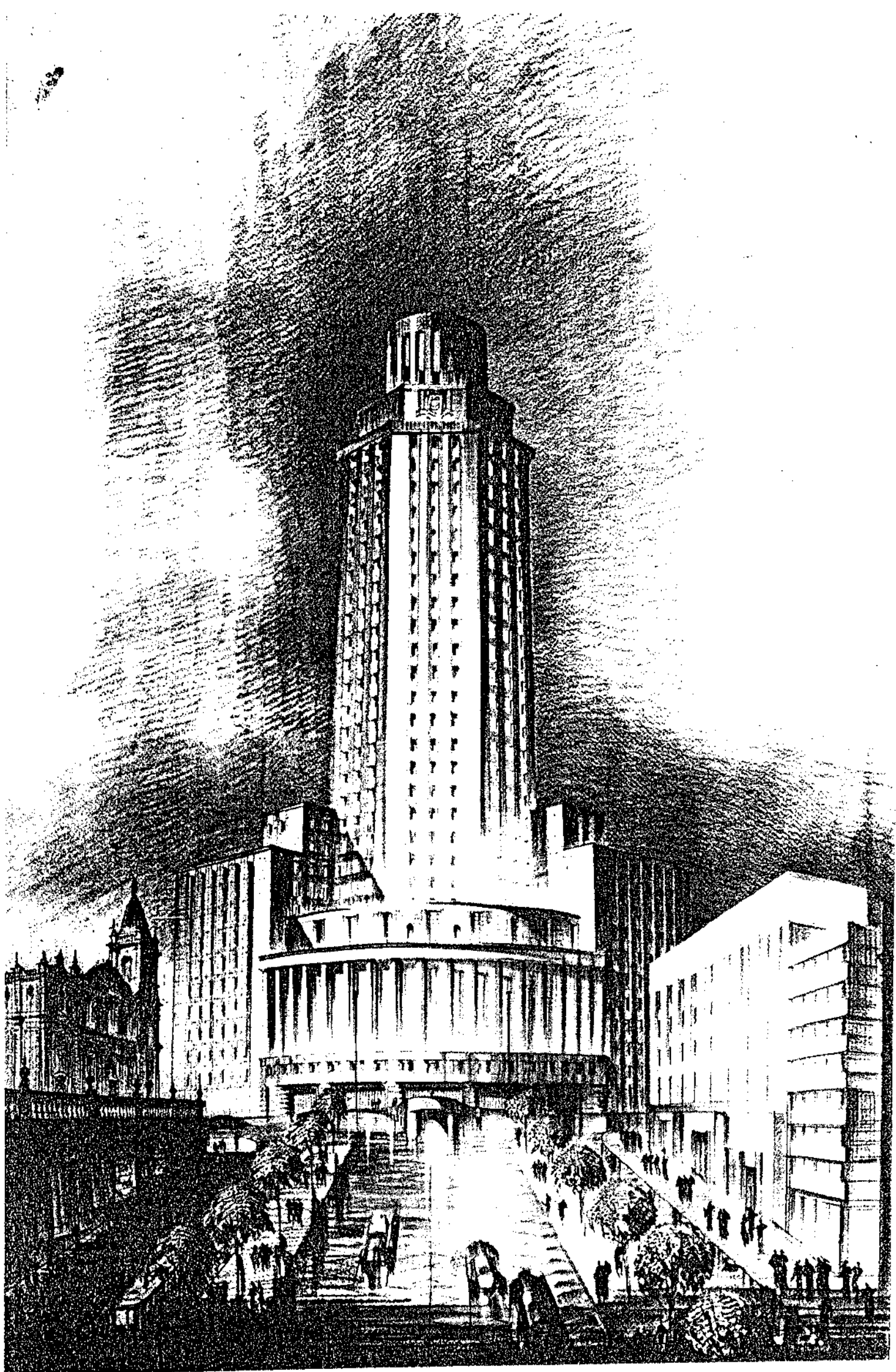


PROJETO

ANCISCO PRESTES MAIA

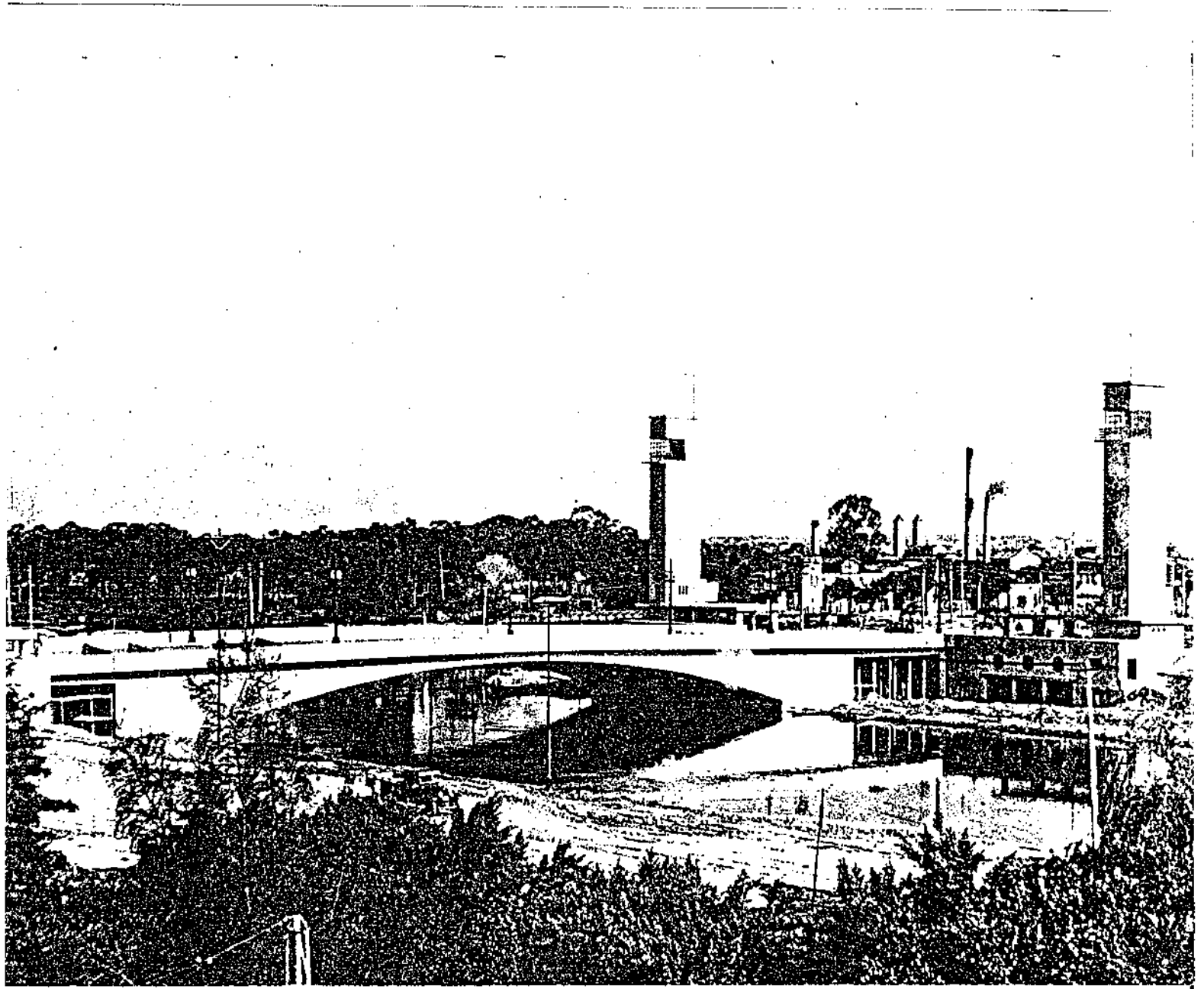
DESENHO

SEVERO VILLARES E CIA. LTD.

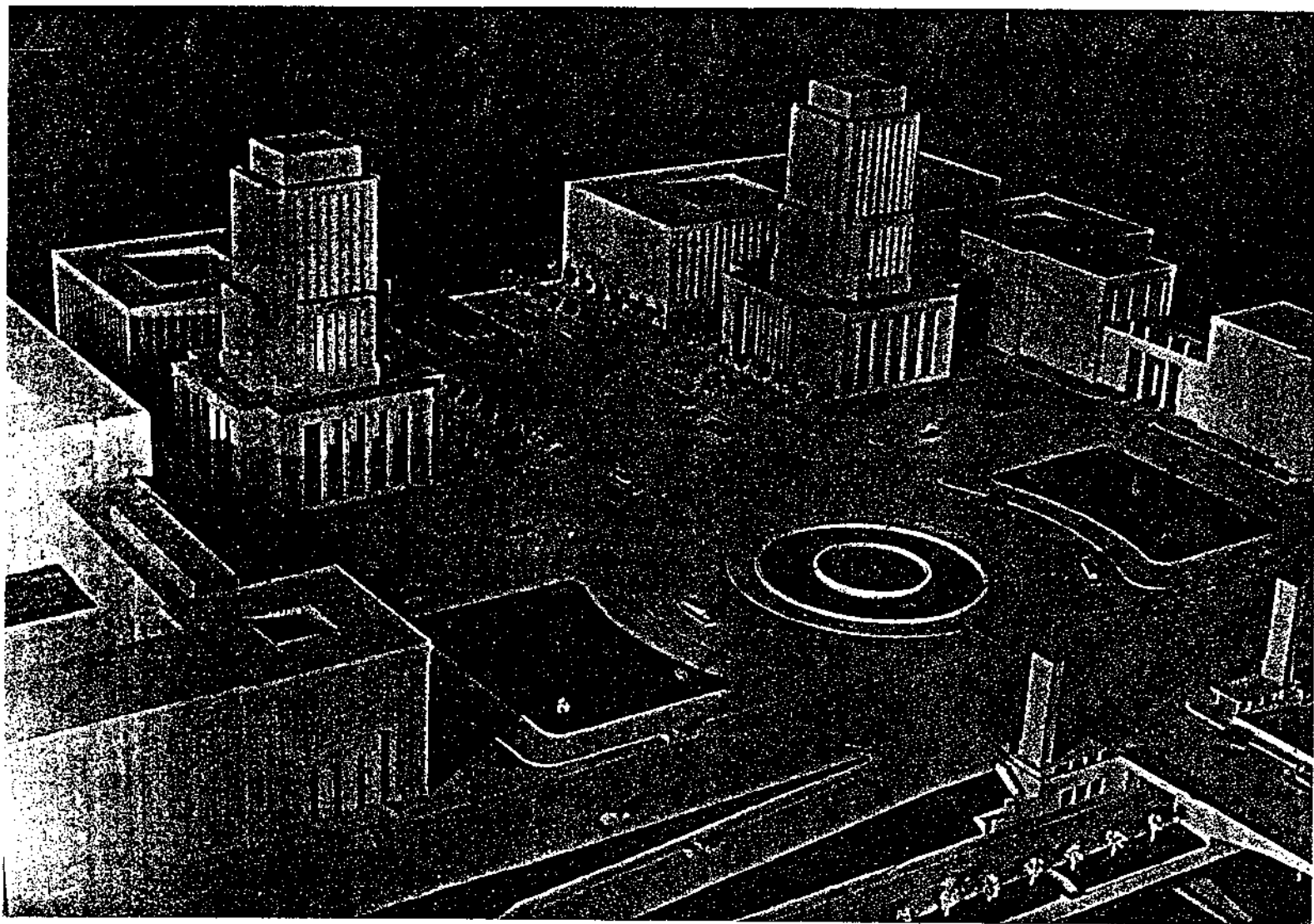


Concurso de projetos para o Paço Municipal, 1940  
Projeto vencedor, escritório Ramos de Azevedo

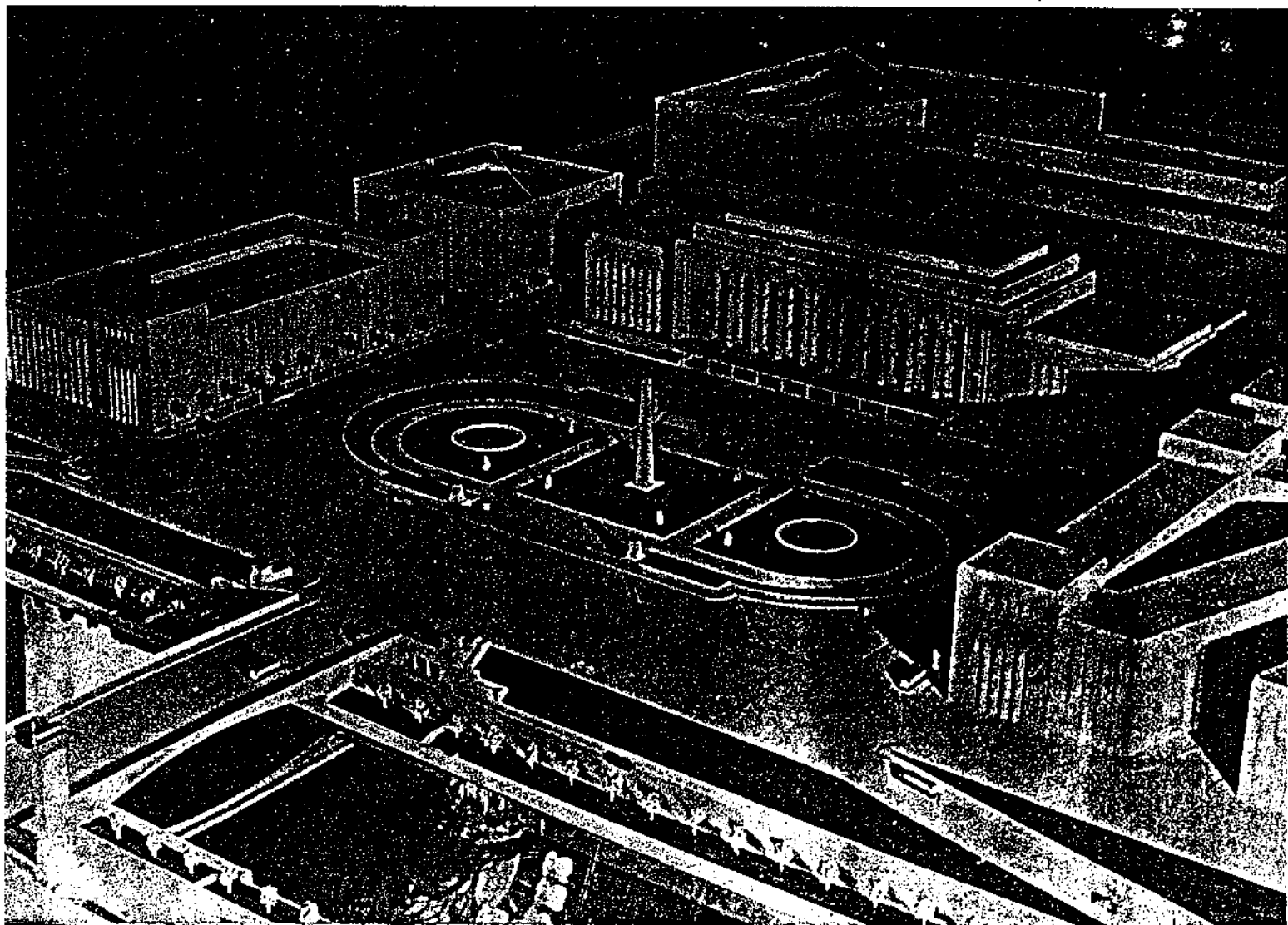




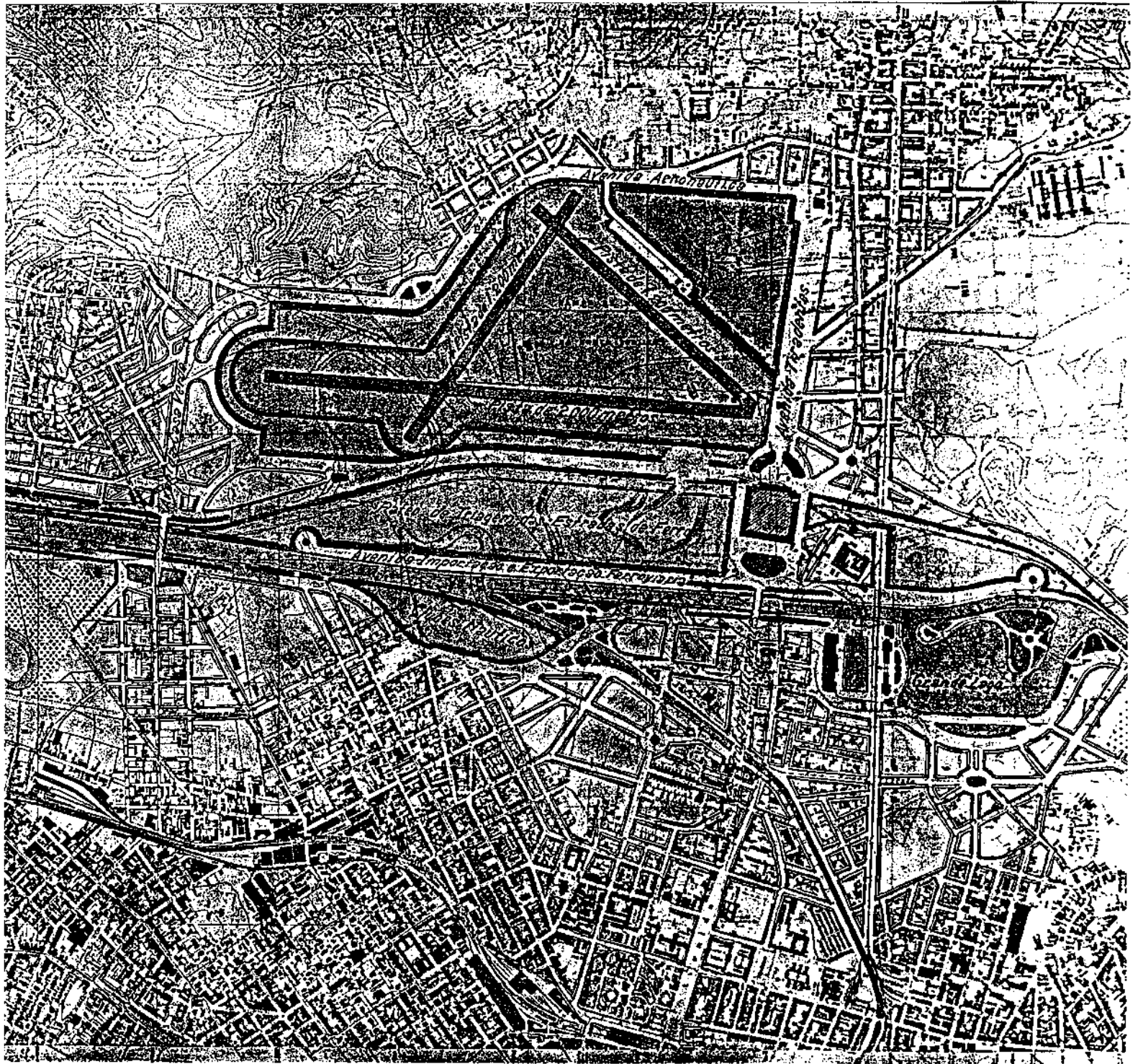
Ponte Grande (1942) atual ponte das Bandeiras

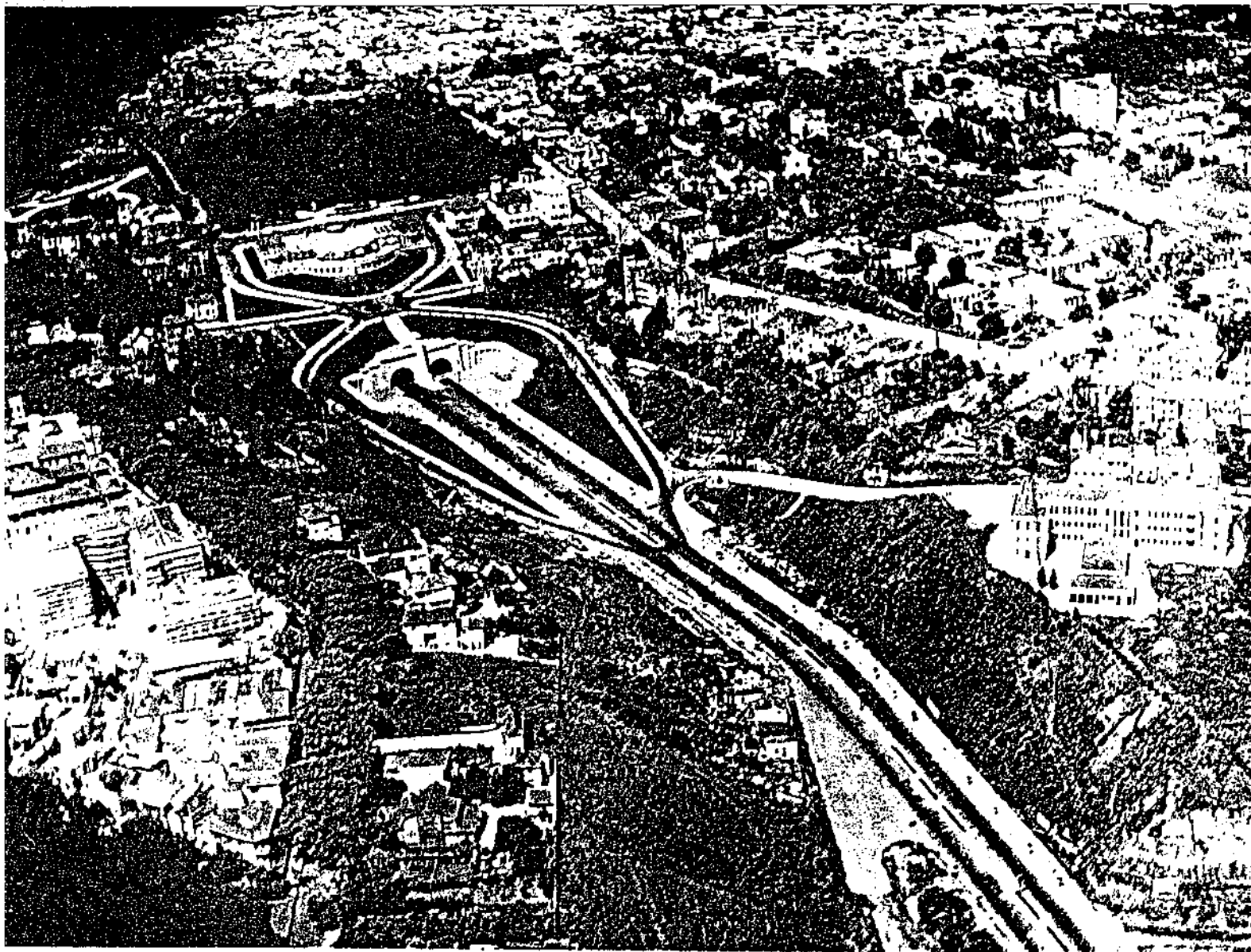


Projeto da praça da Ponte Grande, acesso para a Avenida Tiradentes, criando a "entrada da cidade"

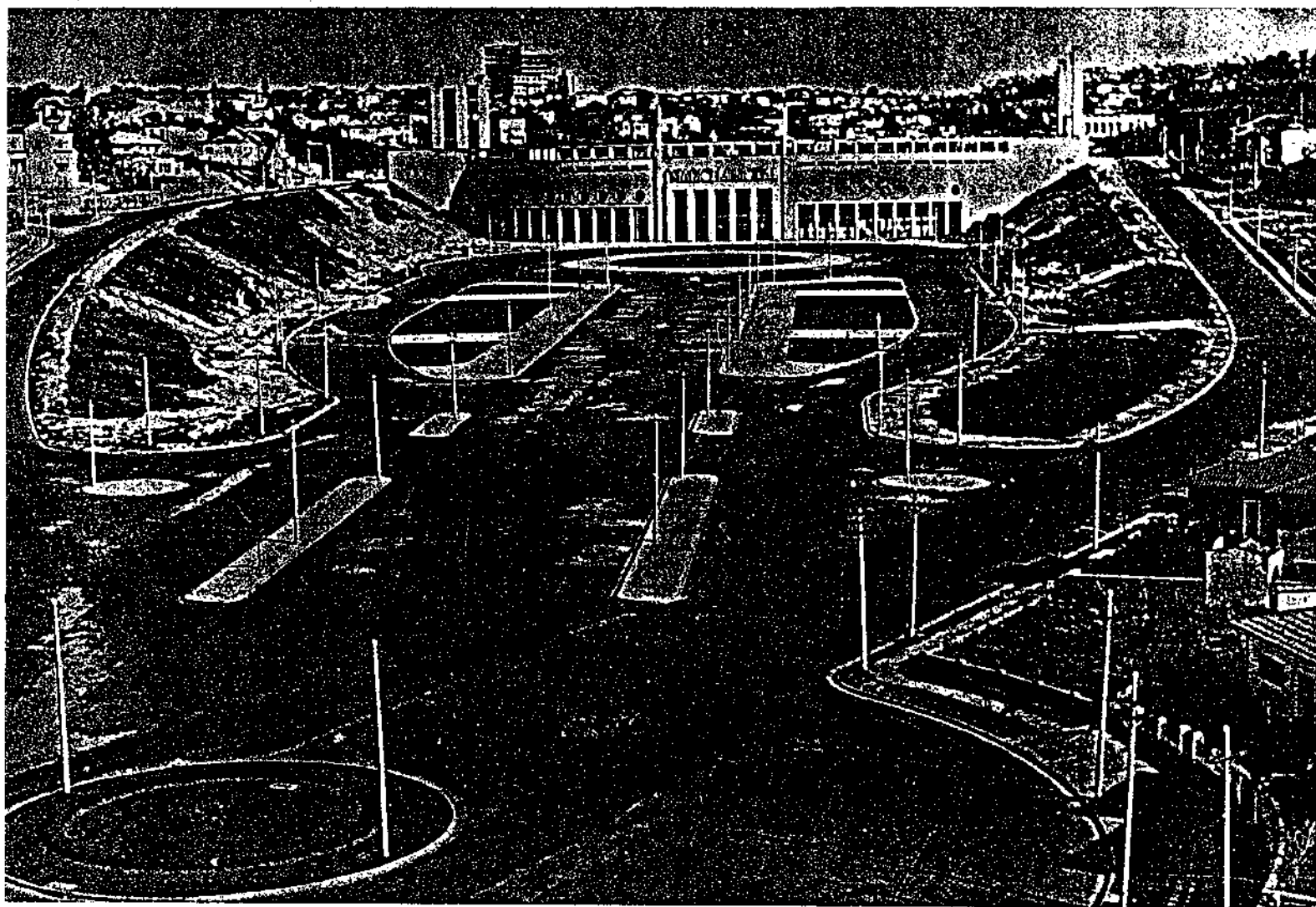


Projeto da praça da Ponte Grande, lado Santana, com o conjunto de estações unificadas.





Túnel da Avenida Nove de Julho, foto de 1945



Estádio Municipal do "Pacaembu".



# IPIRANGA

Um monumento  
AO CINEMA

AVENIDA IPIRANGA

★ HOJE ★ INAUGURAÇÃO ★

ESTR. ME. DELE. S. P. V. T. DESDE O INÍCIO DA PROGRAMAÇÃO SE — 14.30 • 17.00 • 19.30 • 22.00 hs.

# IPIRANGA

Um monumento ao cinema

AVENIDA IPIRANGA

## ★ HOJE ★ INAUGURAÇÃO ★

14.30 - 17.30 - 19.30 - 22.00 hs.

Este filme é um dos maiores feitos da indústria cinematográfica americana. Um monumento ao cinema. Um filme que não se vê apenas, mas se sente. Um filme que não se vê apenas, mas se sente. Um filme que não se vê apenas, mas se sente.

20th Century-Fox  
APRESENTA

CHARLES BOYER - RITA HAYWORTH  
GINGER ROGERS - HENRY FONDA  
EDWARD G. ROBINSON  
CHARLES LAUGHTON PAUL ROBESON  
ETHEL WATERS ROCHESTER

THOMAS MITCHELL - EUGENE PALLETTE - CESAR ROMERO  
GAIL PATRICK - ROYAL TONGUE - ELLA DANFORTH  
GEORGE SANDERS - JAMES CLAYSON  
O CORDE DO MARIL JOHNSON  
E ARTISTAS DE 20th Century-Fox

ULTRAPASSADO TODO O QUE  
DE MAIS AUBACAO O  
CINEMA JA FEZ E  
REALIZOU - CONJUNTO  
ESTE E O MAIOR JAMAIS  
REUNIDO NUM SO FILME E  
O MAIOR FILME JAMAIS  
REALIZADO COM TANTAS  
ESTRELAS

# SEIS DESTINOS

Uma obra maestra  
O pinnacle da conquista  
cinematografica!

DIRELIDO POR JULIEN DUVIVIER

PREÇOS

Poltrona	Cr 6700	5.ª NOITE	Cr 8500
Placote	Cr 4800		Cr 6700
1.ª Fileira	Cr 3400		Cr 4800
Balcao	Cr 2200		Cr 3400

Local e fuga  
*de Bach*  
ANJO LO CAMIN





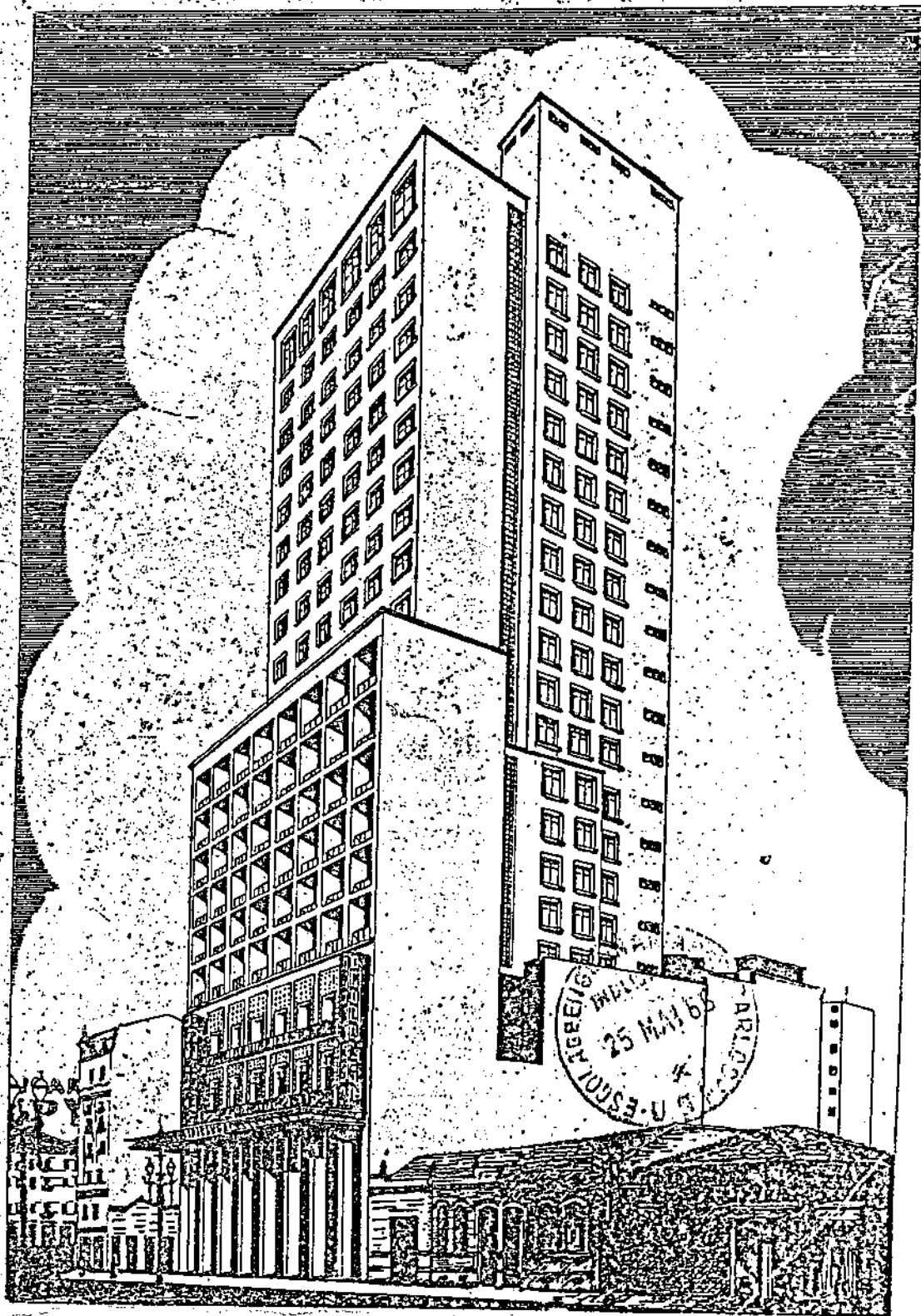
# REVISTA POLITÉCNICA

CLAS. 620  
IT. 11  
C.G. GEOG. 918.1

NO 141

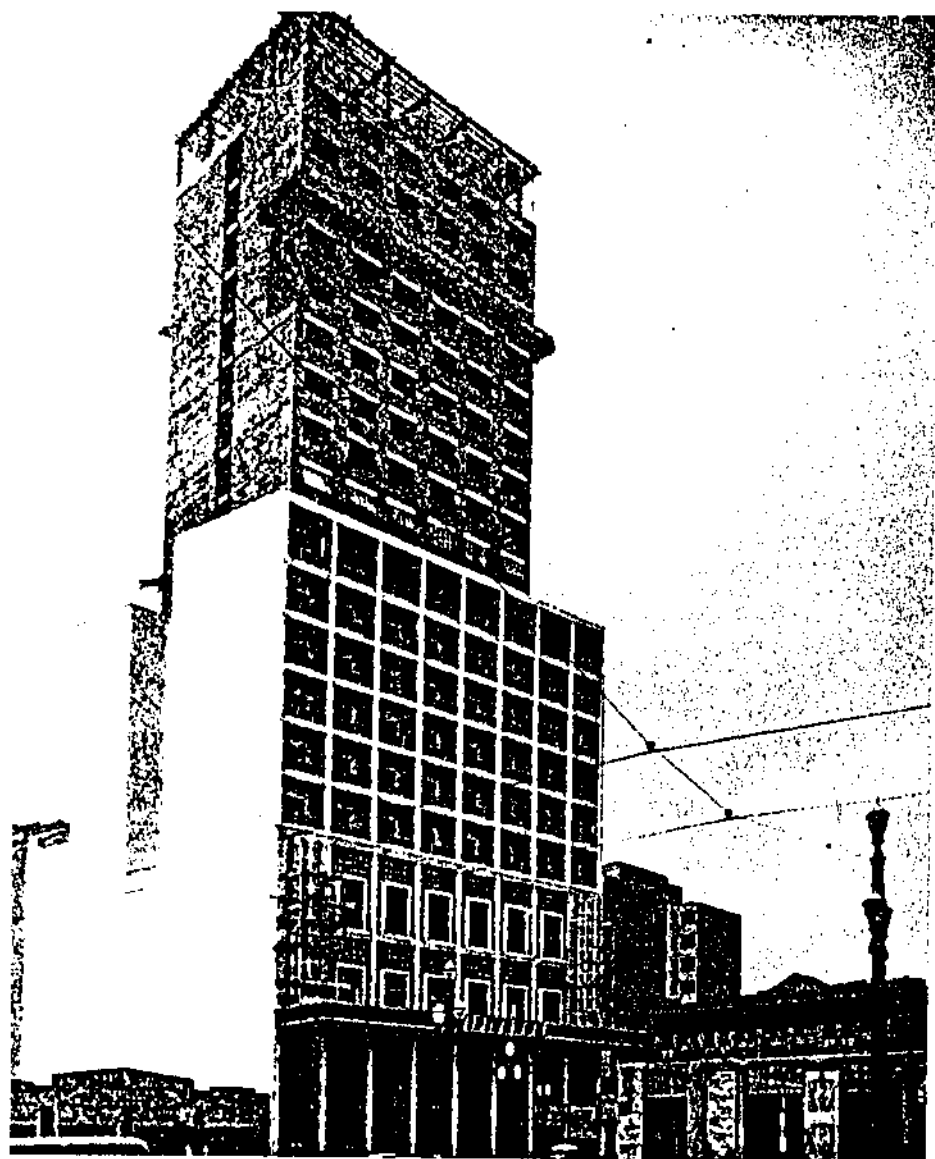
NO 38.º

Outubro de 1942



CINE IPIRANGA  
Projeto e fiscalização: Eng.º RINO LEVI  
Construção: SOCIEDADE COMERCIAL  
E CONSTRUTORA LTDA.

Capa da Revista Politécnica no 141, outubro/1942,  
com perspectiva do conjunto Cine Ipiranga e  
Hotel Excelsior



## JOSÉ SPACH

"o pioneiro de PIRATININGA"  
em produtos porosos isolou todas  
as instalações de Agua Quente do  
Edifício "Cine Ipiranga-Hotel Excelsior"

e oferece:

**SPACHONIT-Esponjamento**  
para paredes divisorias afônicas, para  
isolamento térmico de terraços  
e qualquer absorção acústica.

**SPACHONIT ASPORIT**  
em calhas e placas para revesti-  
mento de instalações de Agua Quente  
e Instalações de Vapor, e Frio, até as  
mais altas e mais baixas temperaturas.

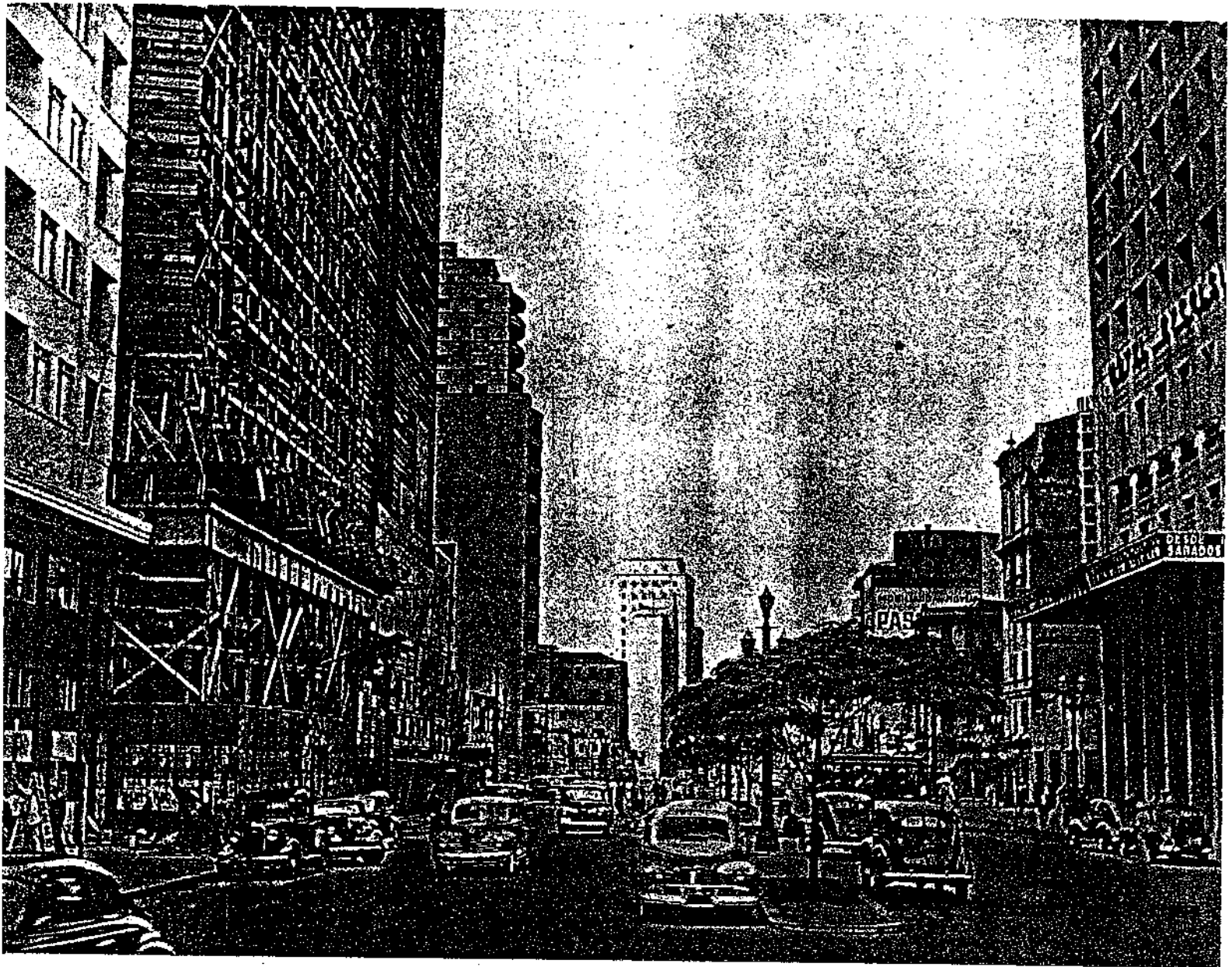
## JOSÉ SPACH

USINA TÉCNICA-QUÍMICA

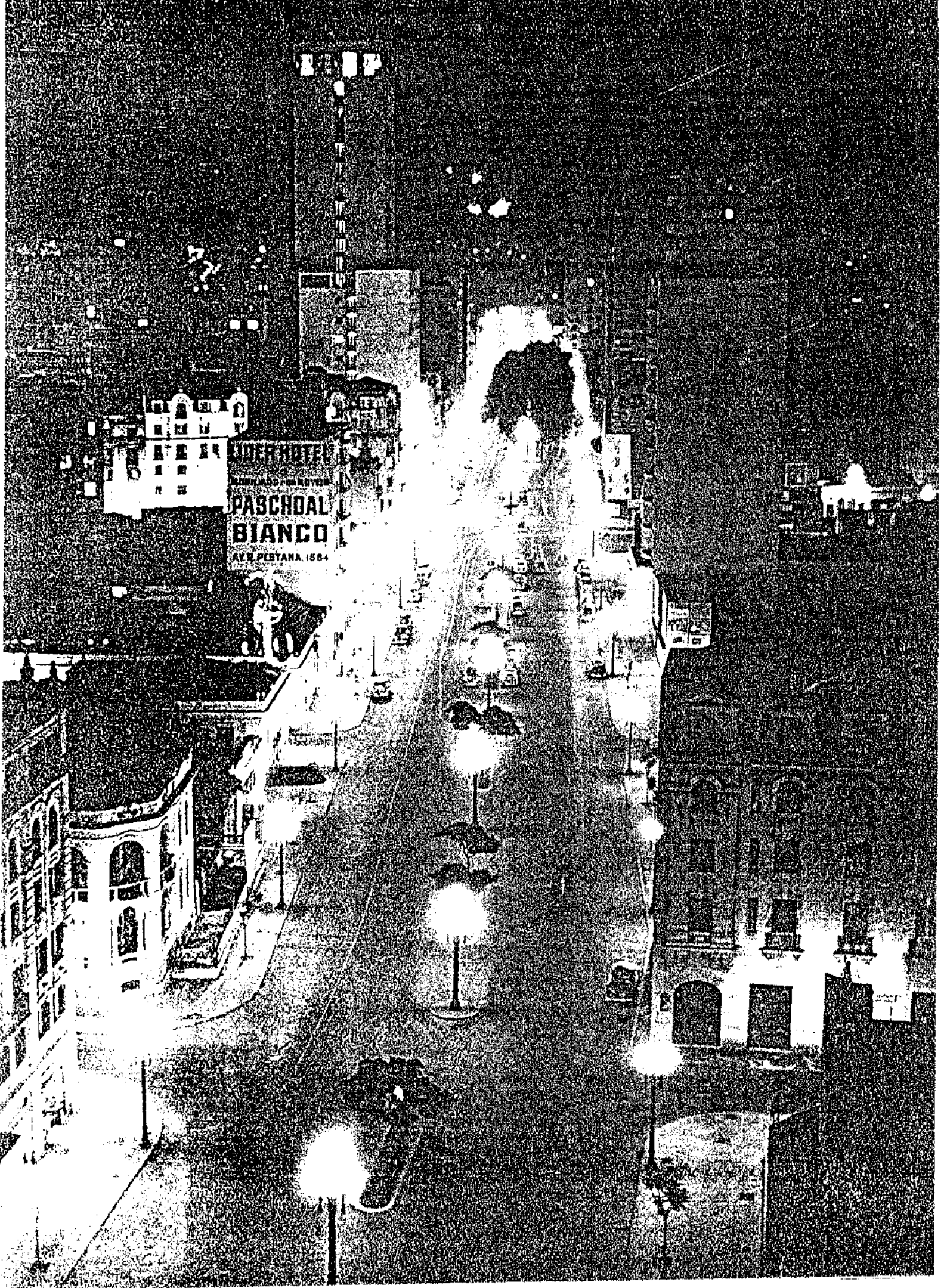
Rua Imperador, 2 - Tel. 3-8460  
Caixa postal 3692 - S. PAULO



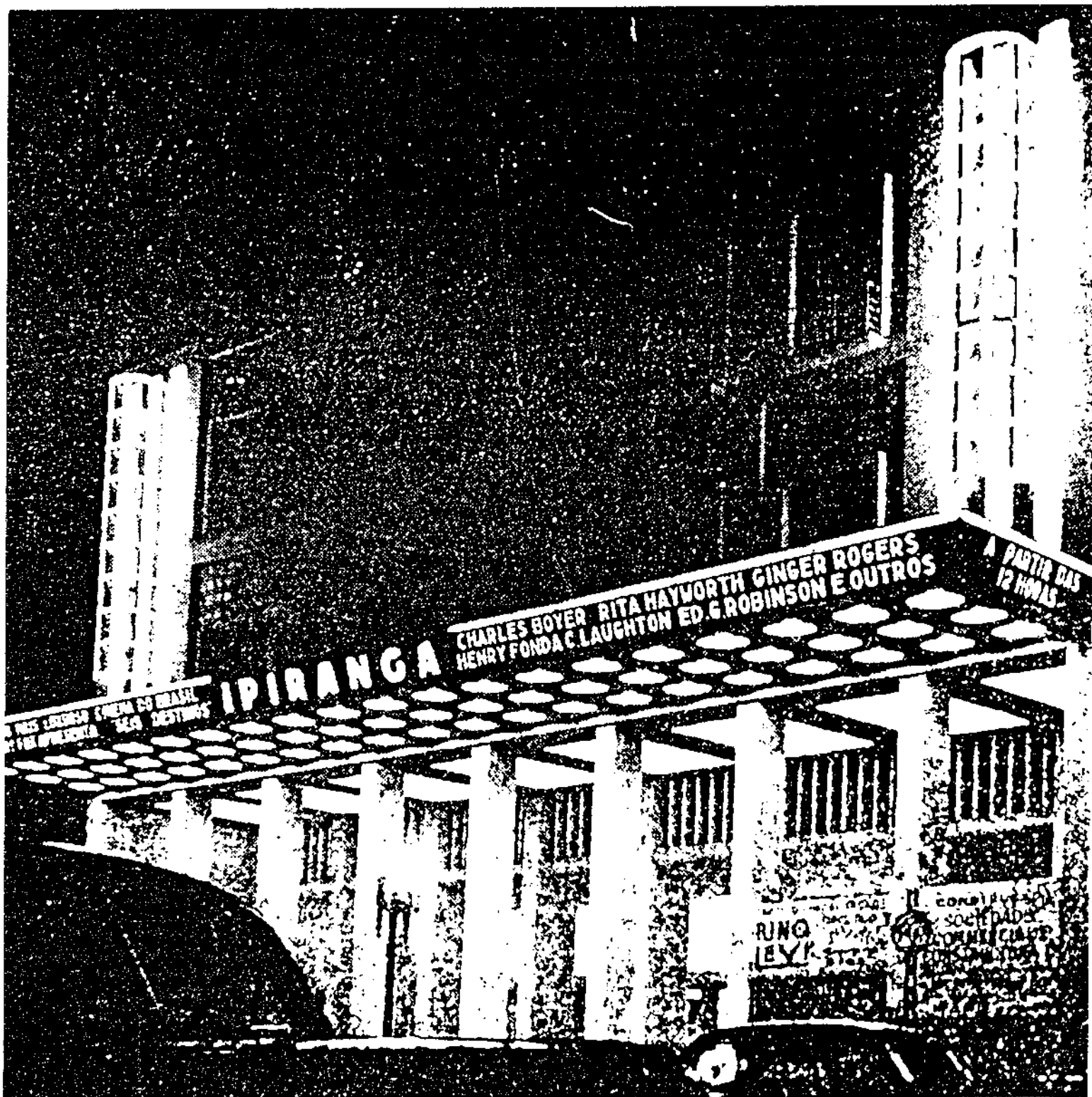
Rua Ipiranga, vista da praça da República  
em direção à Av. São João, 1939.



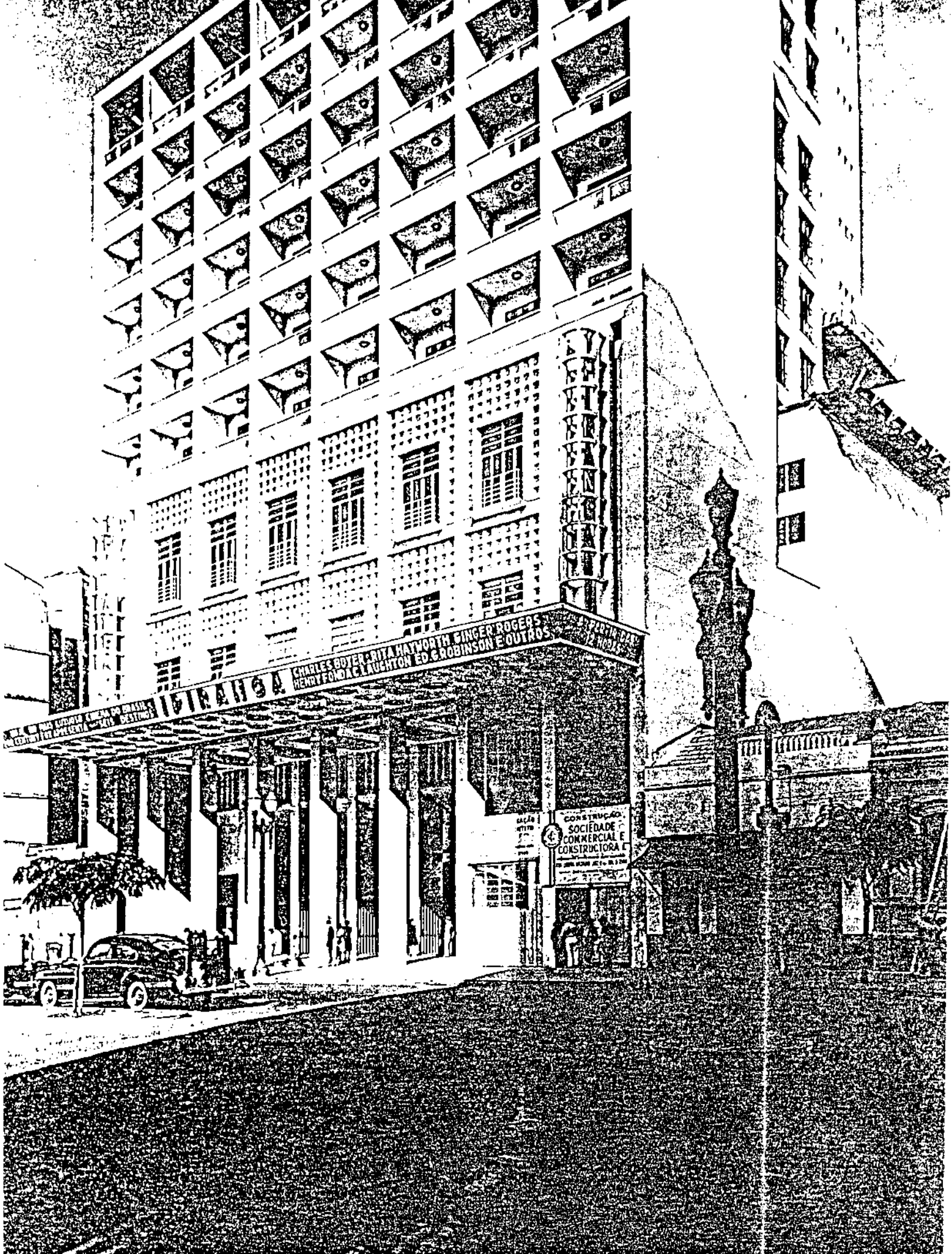
O mesmo trecho da foto anterior, em 1943, com o cine Ipiranga pronto e o Marabá em construção.



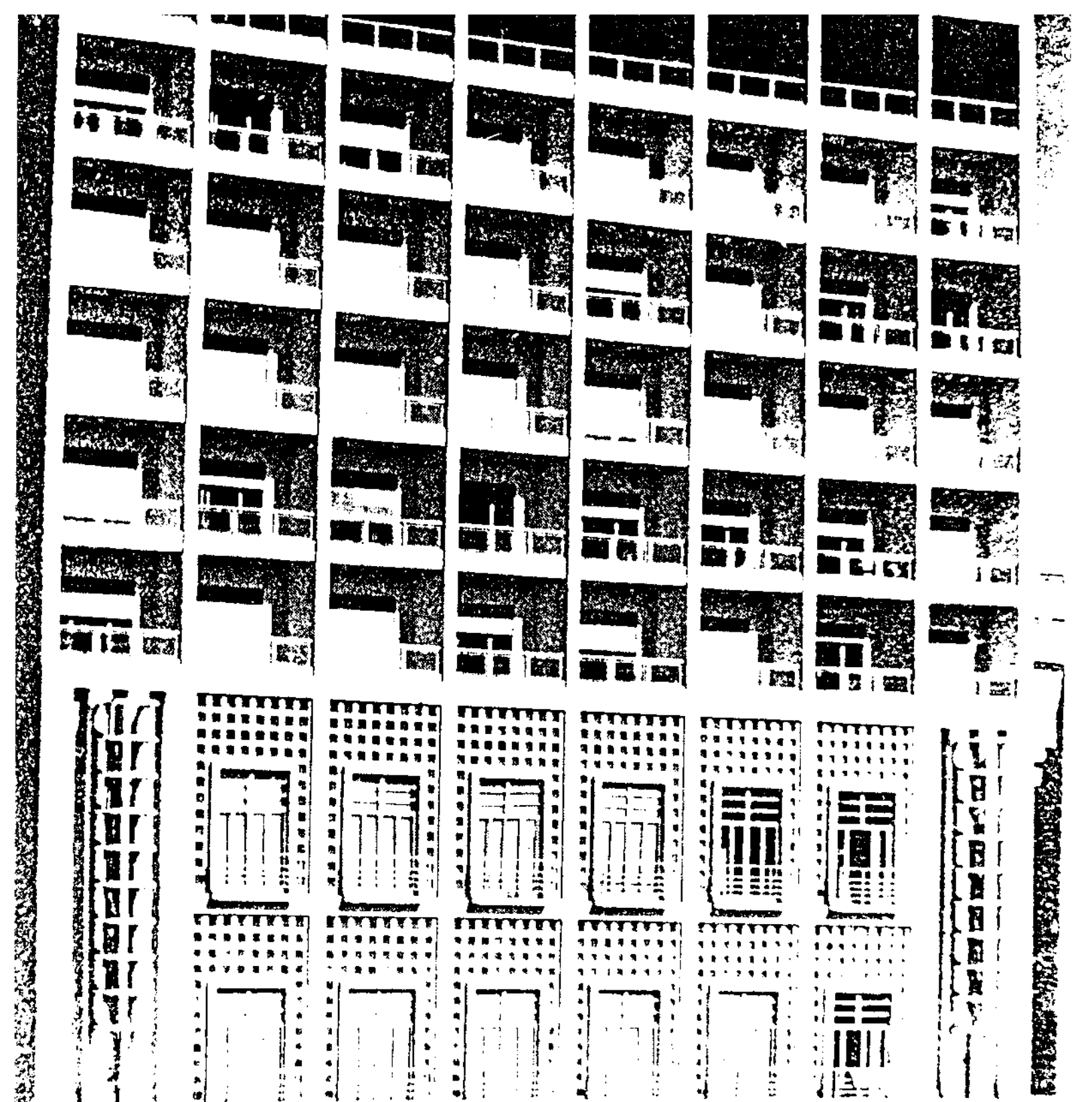
Vista noturna da Avenida Ipiranga, 1945



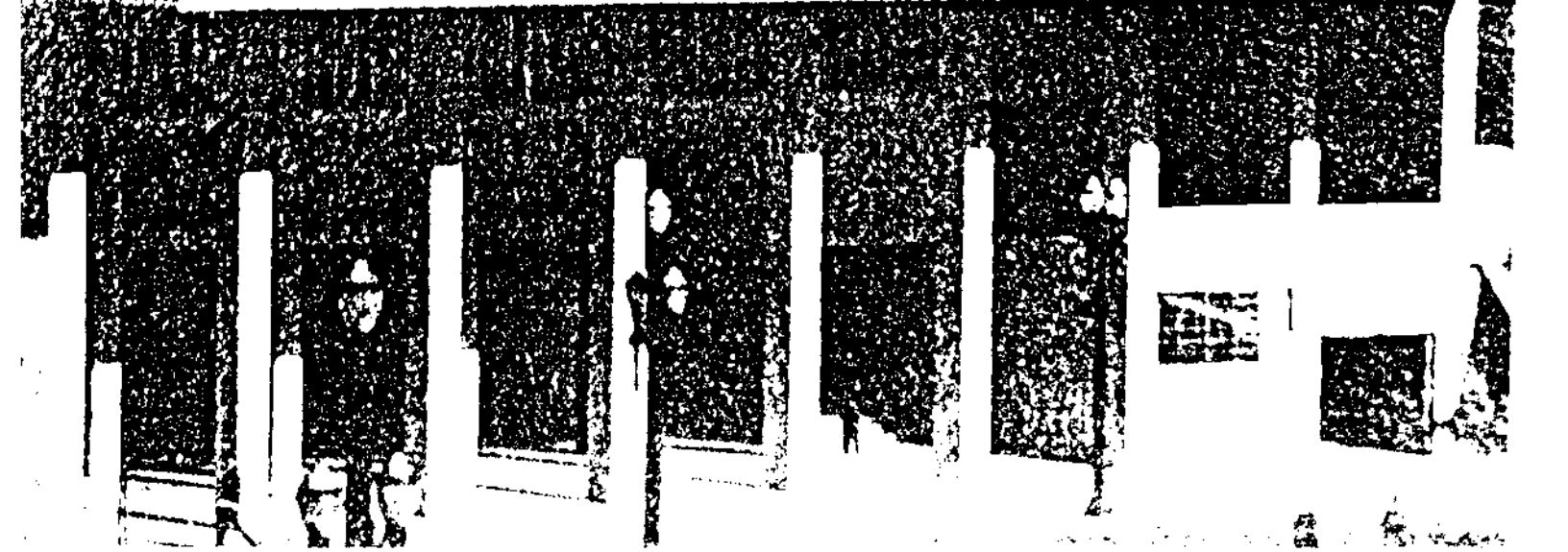
Vista noturna da entrada de cine Ipiranga, 1942.



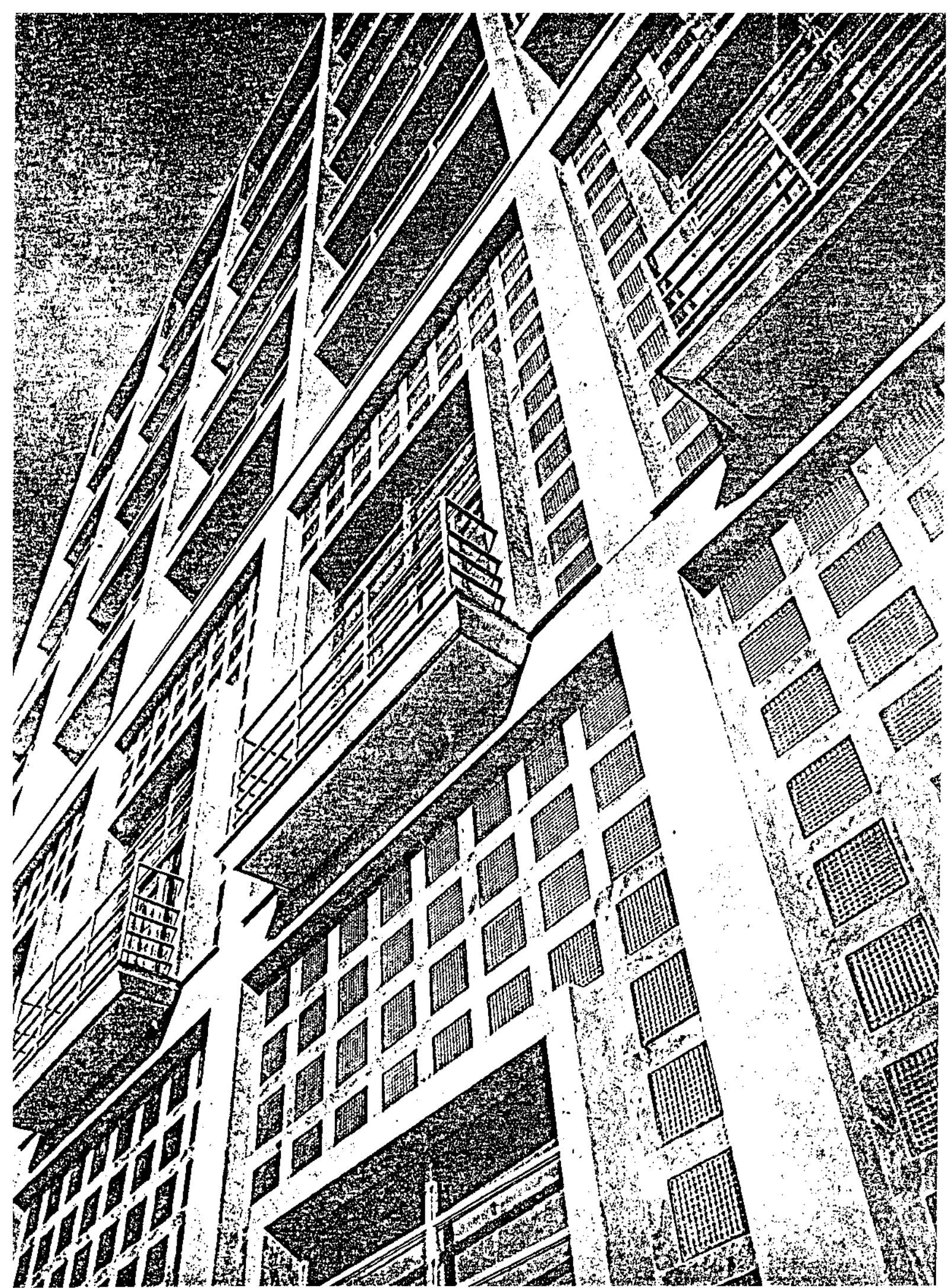
Cine Ipiranga

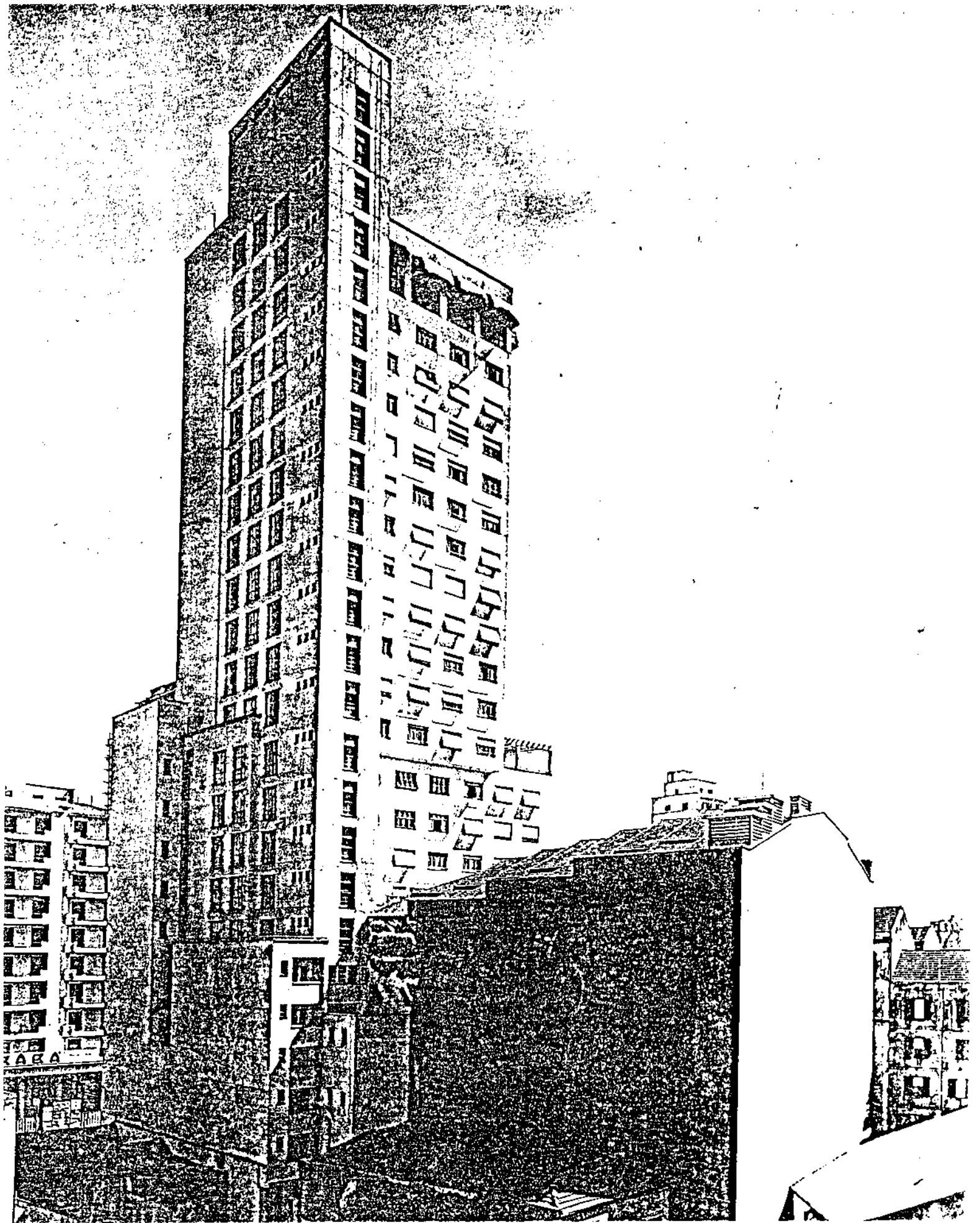


POPULO DO BRASIL CULTURA DO BRASIL  
90% CANTINA DO APRESENTA SEIS PISANGAS









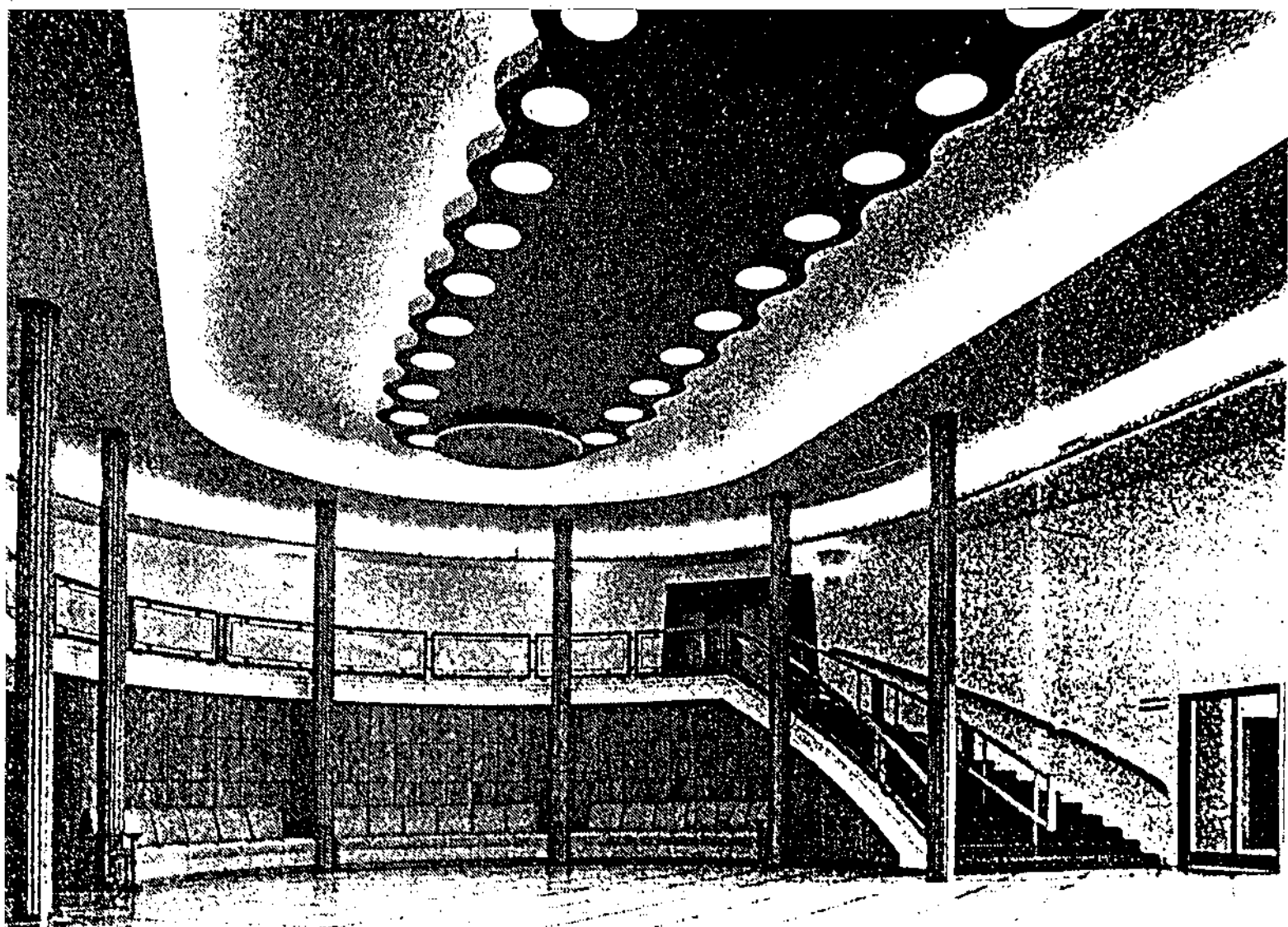
Vista posterior do conjunto cine Ipiranga  
e Hotel Excélcior.



Hall das bilheterias do cine Ipiranga.

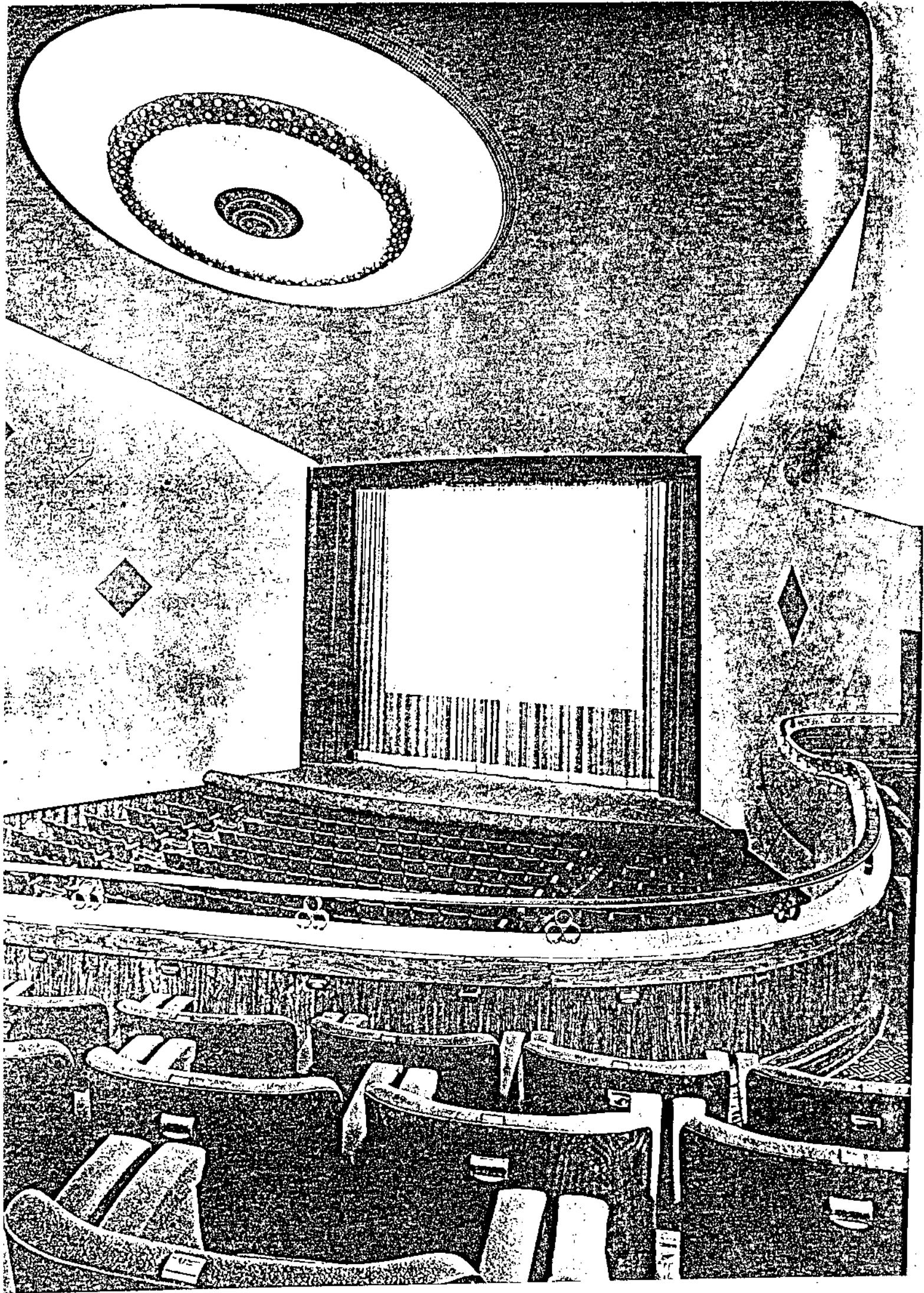


Hall das bilheterias do cine Ipiranga.



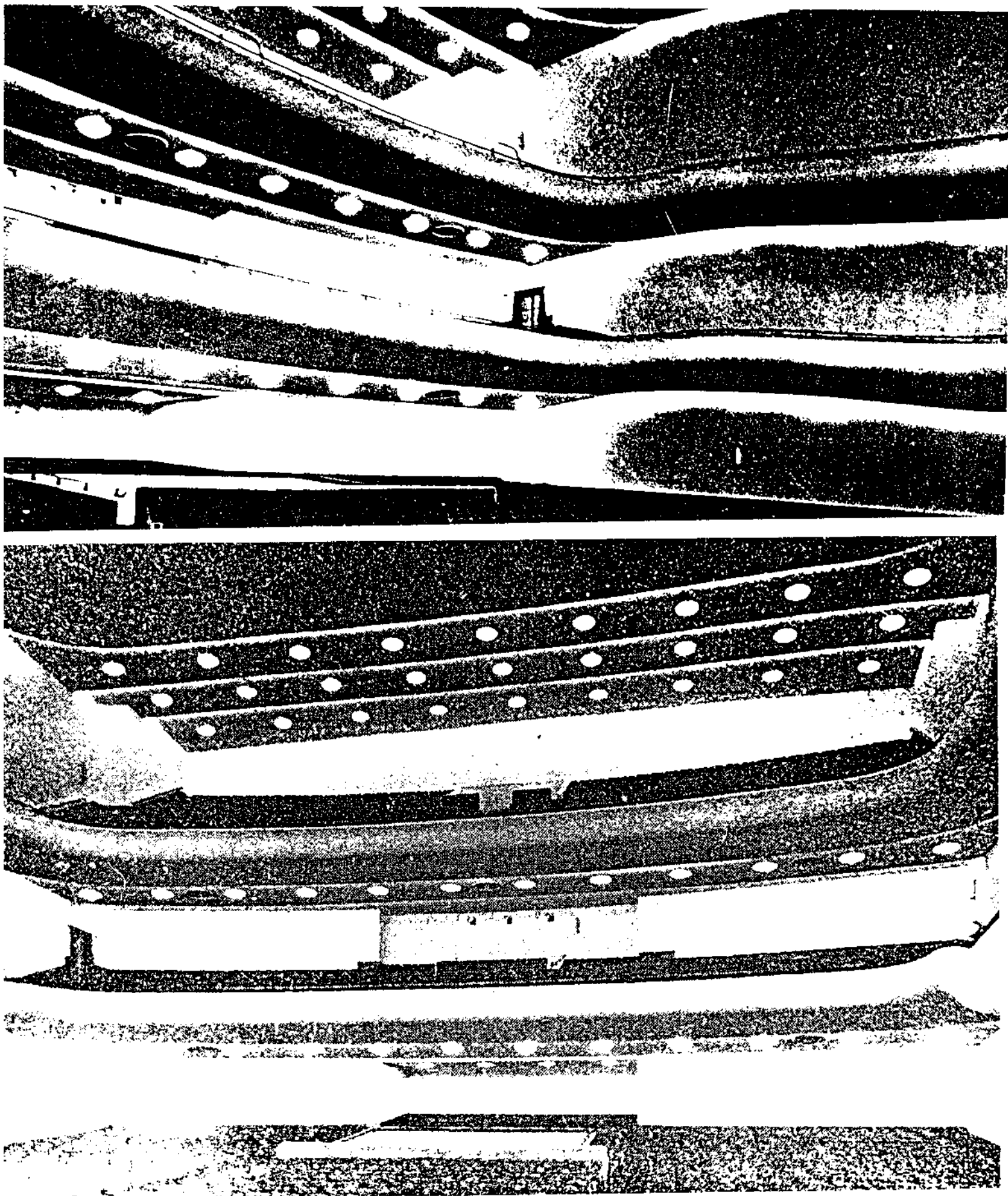
Sala de espera para a platéia do cine Ipiranga.

B165



Sala de exibições do cine Ipiranga, vista do balcão.

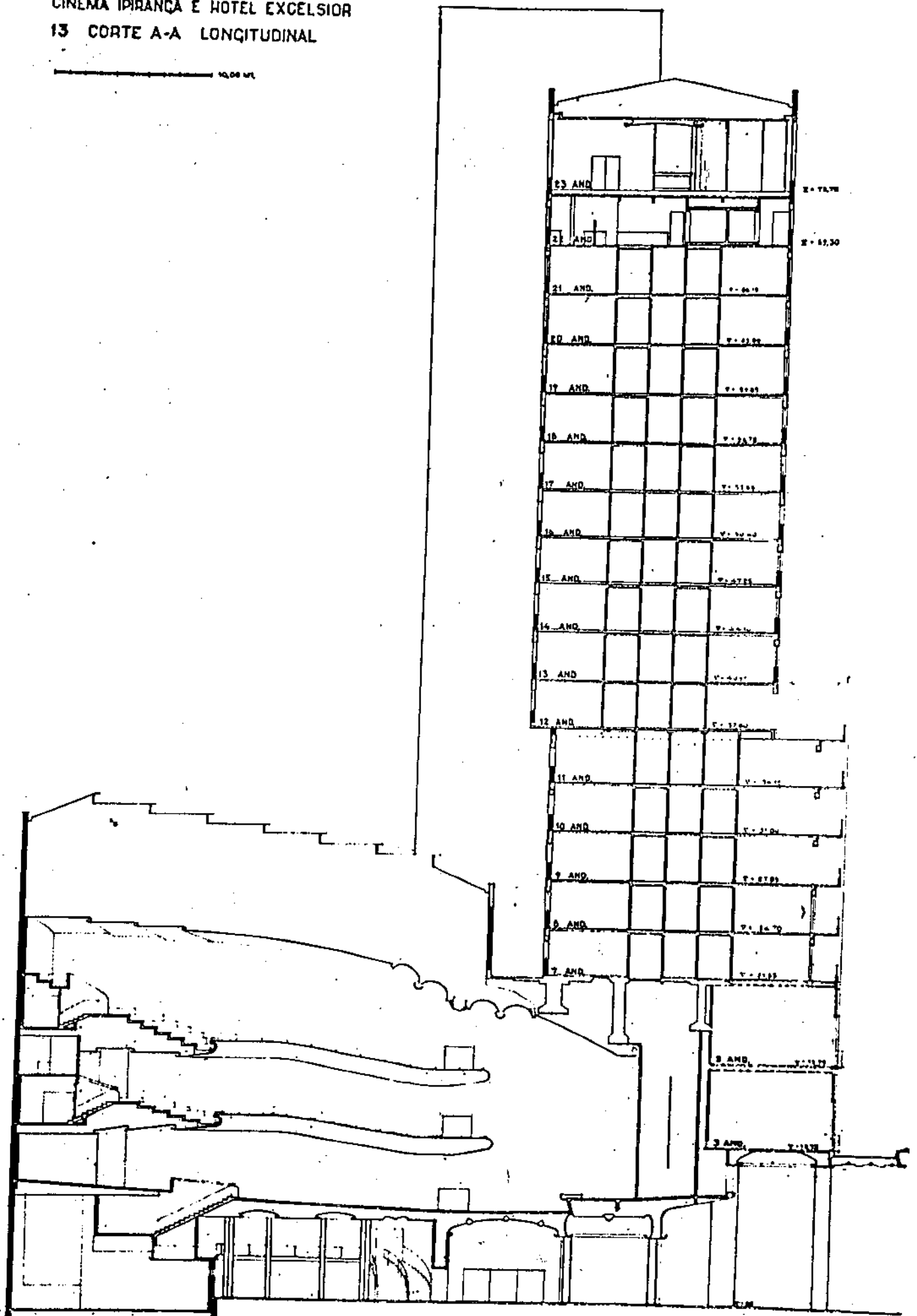






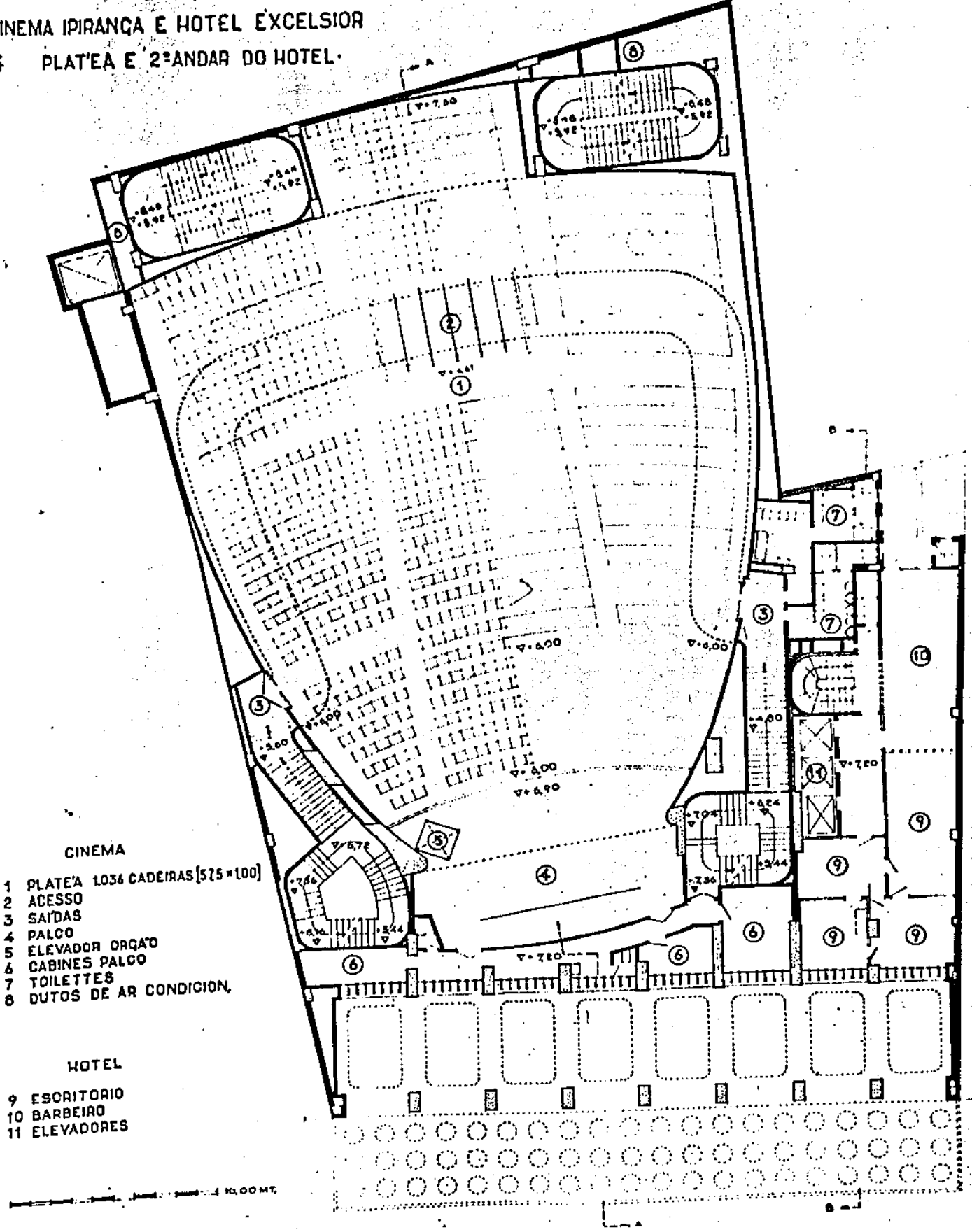
CINEMA IPIRANCA E HOTEL EXCELSIOR  
13 CORTE A-A LONGITUDINAL

1:1000



CINEMA IPIRANÇA E HOTEL EXCELSIOR

4 PLATEIA E 2º ANDAR DO HOTEL.



CINEMA

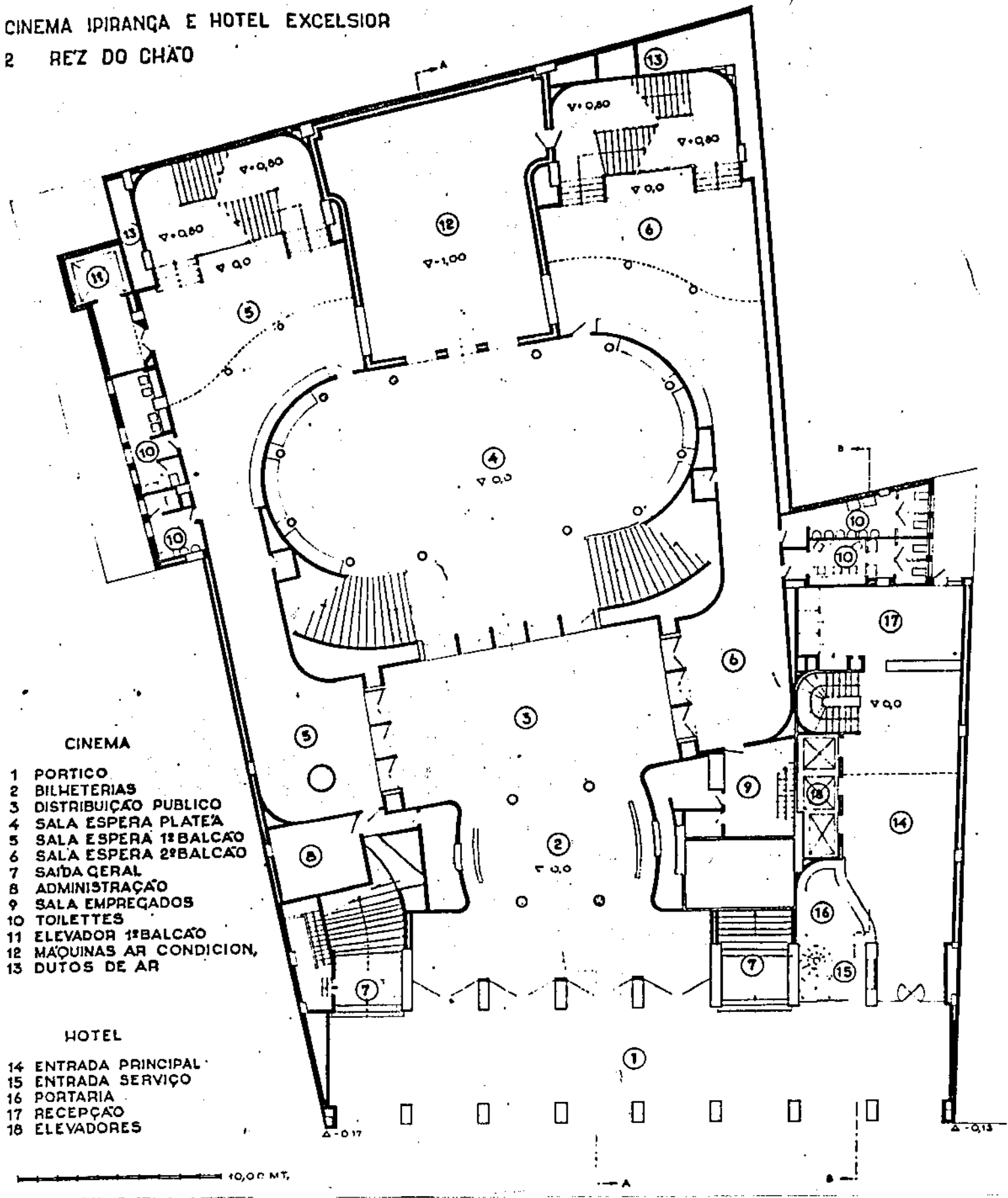
- 1 PLATEIA 1036 CADEIRAS [575 x 100]
- 2 ACESSO
- 3 SAÍDAS
- 4 PALCO
- 5 ELEVADOR ORQA'O
- 6 CABINES PALCO
- 7 TOILETTES
- 8 DUTOS DE AR CONDICON.

HOTEL

- 9 ESCRITORIO
- 10 BARBEIRO
- 11 ELEVADORES

CINEMA IPIRANCA E HOTEL EXCELSIOR

2 REZ DO CHÃO



CINEMA

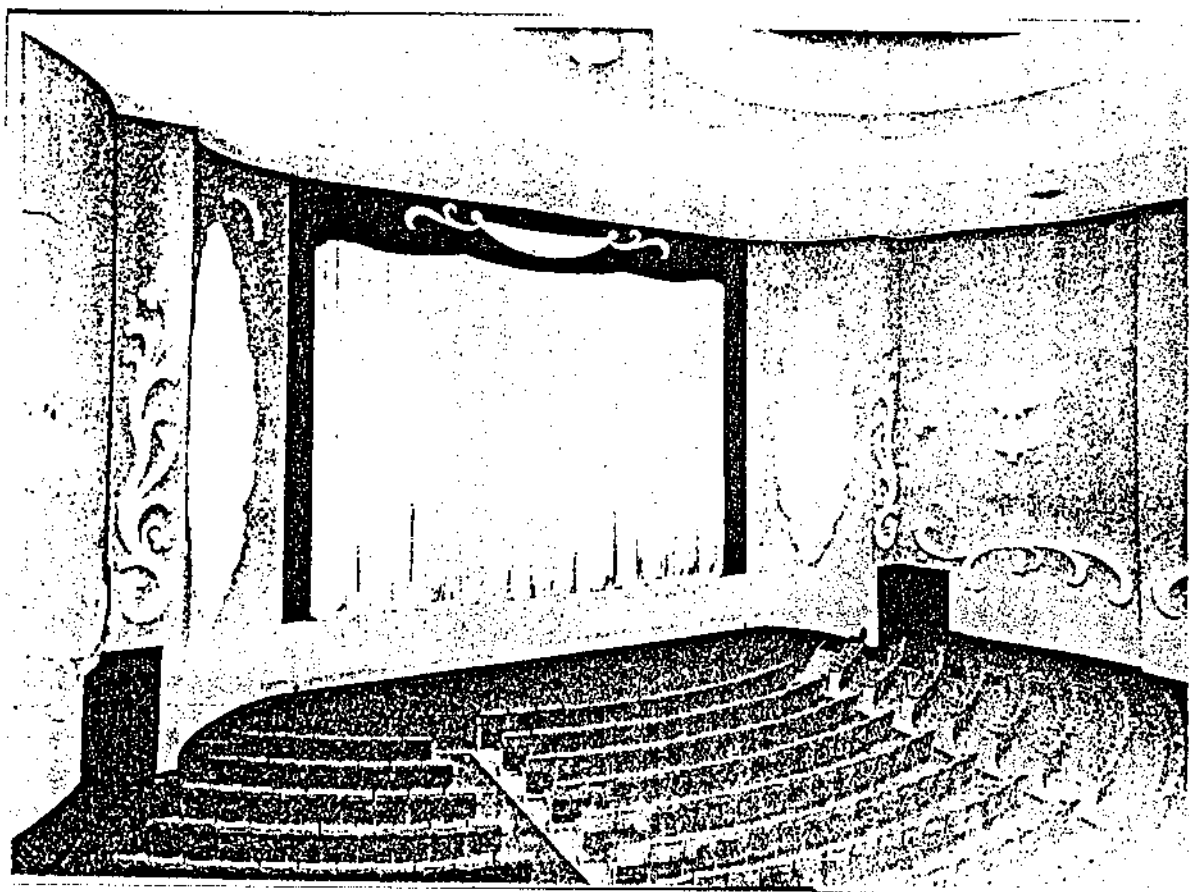
- 1 PORTICO
- 2 BILHETERIAS
- 3 DISTRIBUICAO PUBLICO
- 4 SALA ESPERA PLATEA
- 5 SALA ESPERA 1º BALCAO
- 6 SALA ESPERA 2º BALCAO
- 7 SAÍDA GERAL
- 8 ADMINISTRAÇÃO
- 9 SALA EMPREGADOS
- 10 TOILETTES
- 11 ELEVADOR 1º BALCAO
- 12 MAQUINAS AR CONDICON,
- 13 DUTOS DE AR

HOTEL

- 14 ENTRADA PRINCIPAL
- 15 ENTRADA SERVIÇO
- 16 PORTARIA
- 17 RECEPÇÃO
- 18 ELEVADORES

Planta do térreo do cine Ipiranga





NA TELA DE PRATA DO MARABÁ  
A PARAMOUNT APRESENTA A SUA  
BUTEL-FRONE AO PRÊMIO OSCAR  
EM 1944.

## O BOM PASTOR

*"Glad My Way"*

**BING CROSBY**

BABY RIZZOPALDO - FRANK MURPHY  
JAMES BROWN - JEAN HEATHER  
GENE LOCKHART - FORREST HALL  
FORTUNIO BONAGNOVA

É A FAMÍLIA CORRALIS *Dirigido de*  
**Risë Stevens** **Leo McCarey**

**A EMPRESA PAULISTA CINEMATOGRAFICA**

LIMITADA.

OFERECE  
AO POVO  
PAULISTA

É COM SINCERO JÚBILU QUE A

## Paramount

líder da indústria cinematográfica, vê surgir o

# MARABÁ

líder dos cinemas paulistas.

PROJETO E CONSTRUÇÃO  
DA

### SOCIEDADE CONSTRUTORA DUARTE LTA

R. LIBERIO BADARÓ 92. 3ª ANDAR

## MARABÁ

HOJE AMANHA  
"AVANT - PREMIERE" SESSÕES CORRIAS

*David O. Selznick*

### DESDE QUE PARTISTE

"What You Want You Get"

CHARLIE CHAPLIN - CONNOR KEEFE - BOBBI HENRIE - SHIRLEY TEMPLE  
NORTH BROTHERS - LORNE DOUGLAS - ROBERT BRUCE

A SEGUIR  
A PARAMOUNT apresenta  
A LUXUOSA PRODUÇÃO EM *Technicolor*

## A MULHER QUE NÃO SABIA AMAR

SINGER ROGERS WARNER BAXTER RAY MILLAND  
JON WALL

NESTE GRANDIOSO CINEMA  
APARELHOS DE

### SOM E PROJEÇÃO

— IN —



**Western Electric**

SÃO PAULO RUA DE JANEIRO  
RUA  
CUIABANAZES, 153 BENADOR DANTAS, 15. 1.º  
FONE: 4.4.261 FONE: L. 22.6882

**Galeria Paulista**

FORNECEDORES POR EXCELENCIA DOS  
**MOVEIS ESTOFADOS**  
A MAIOR ORGANIZAÇÃO EM DECORAÇÕES,  
TAPETES E MOVEIS FINOS

**Isnard & C**

CASA FUNDADA EM 1852

**REFRIGERAÇÃO DOMESTICA  
COMERCIAL E INDUSTRIAL**

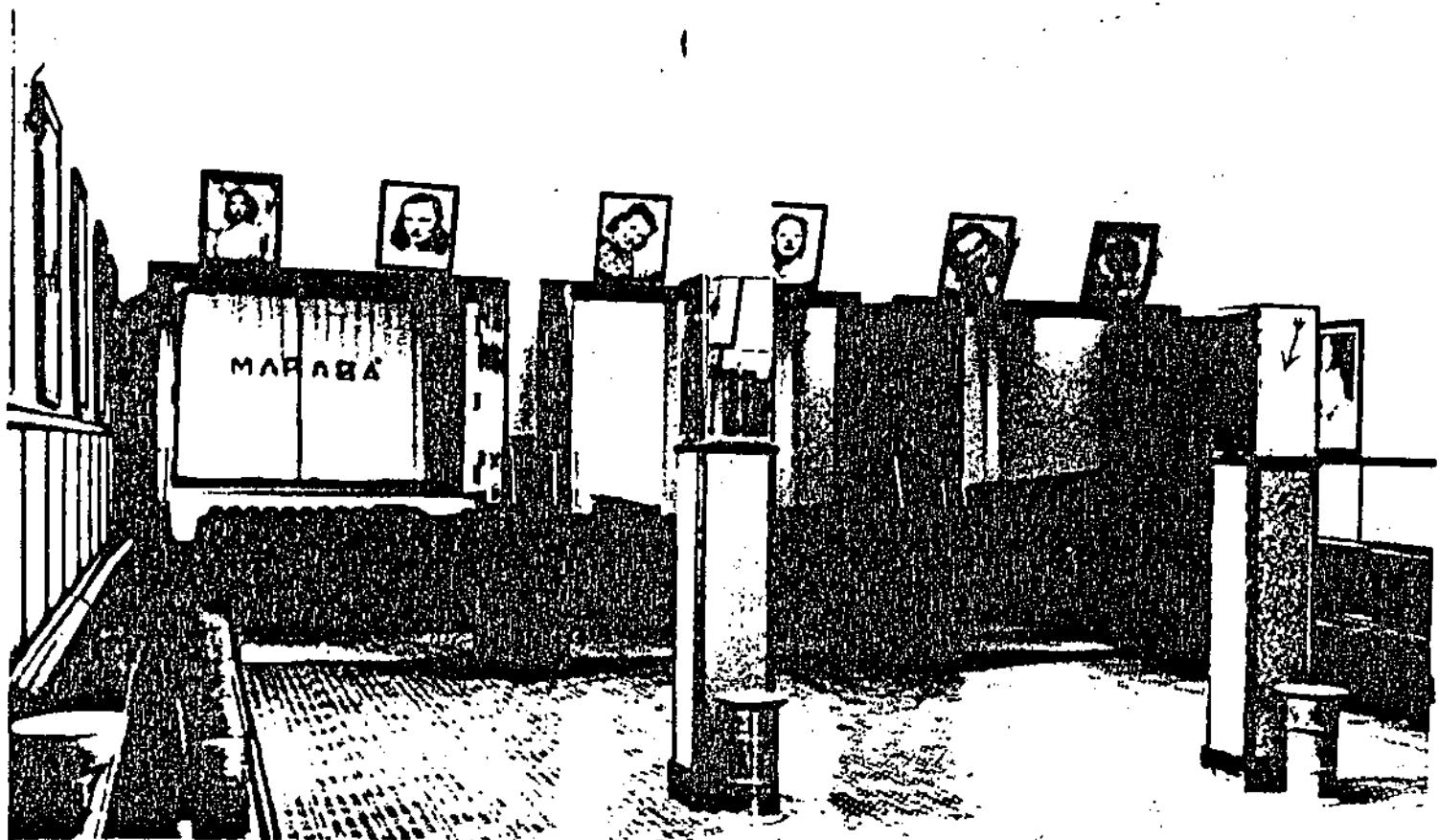
14. 24 DE MARÇO, 70.90 S. PAULO

**ALFAIATARIA PRIMOR**

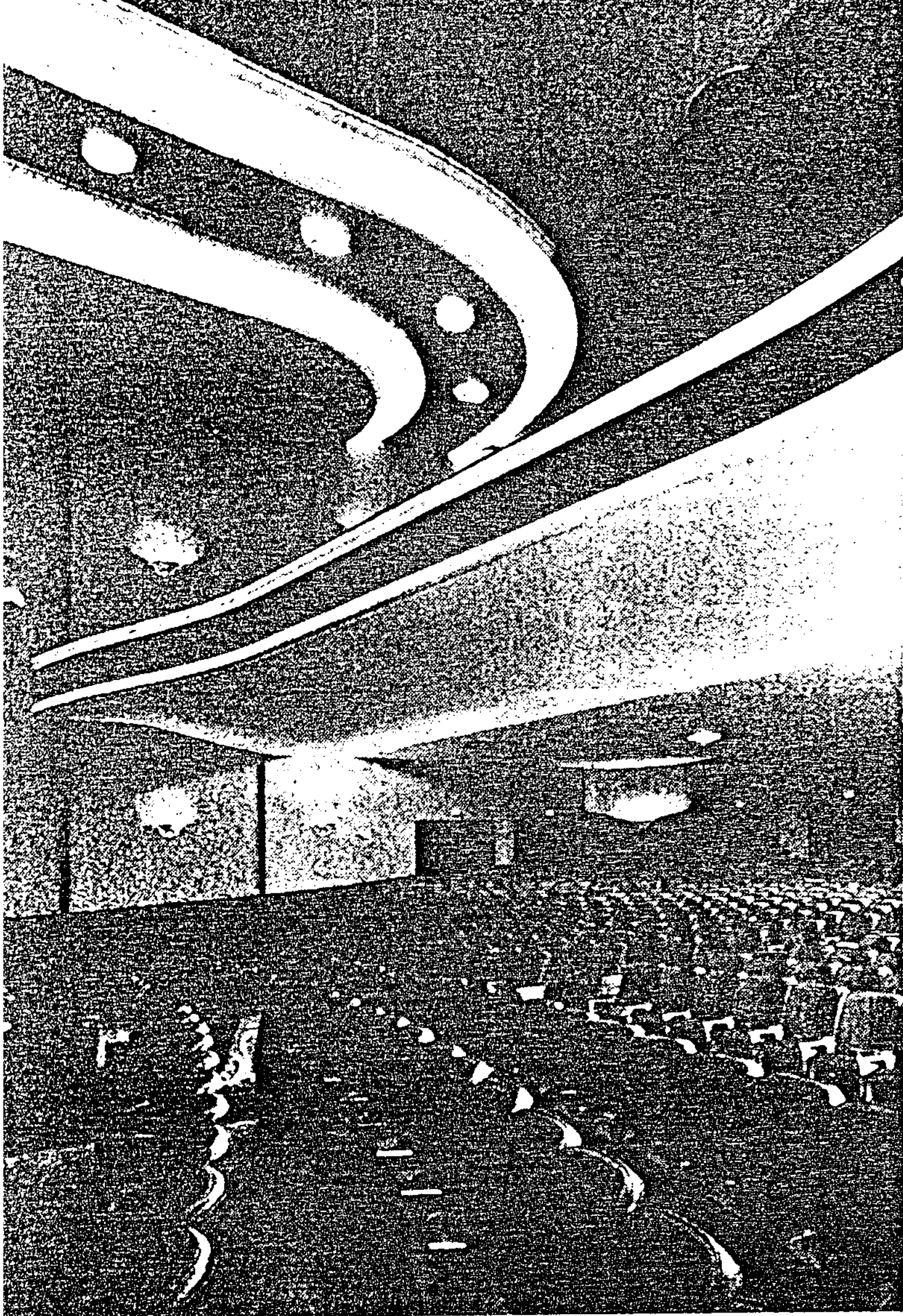
Rua S. Bento, 470, esquina, Ipiranga (P. Américo Franco)  
FORNECEDORES DA COOPERATIVA DE CONSUMO — ASSOCIAÇÃO  
DOS FUNCIONÁRIOS PÚBLICOS — COOPERATIVA DOS FUNCIO.  
NÁRIOS DO LONDON BANK E OUTRAS ASSOCIAÇÕES DE CLASSE.  
FORNECEU AO

**"CINE MARABÁ"**  
OS UNIFORMES DE SEUS ALUNARES

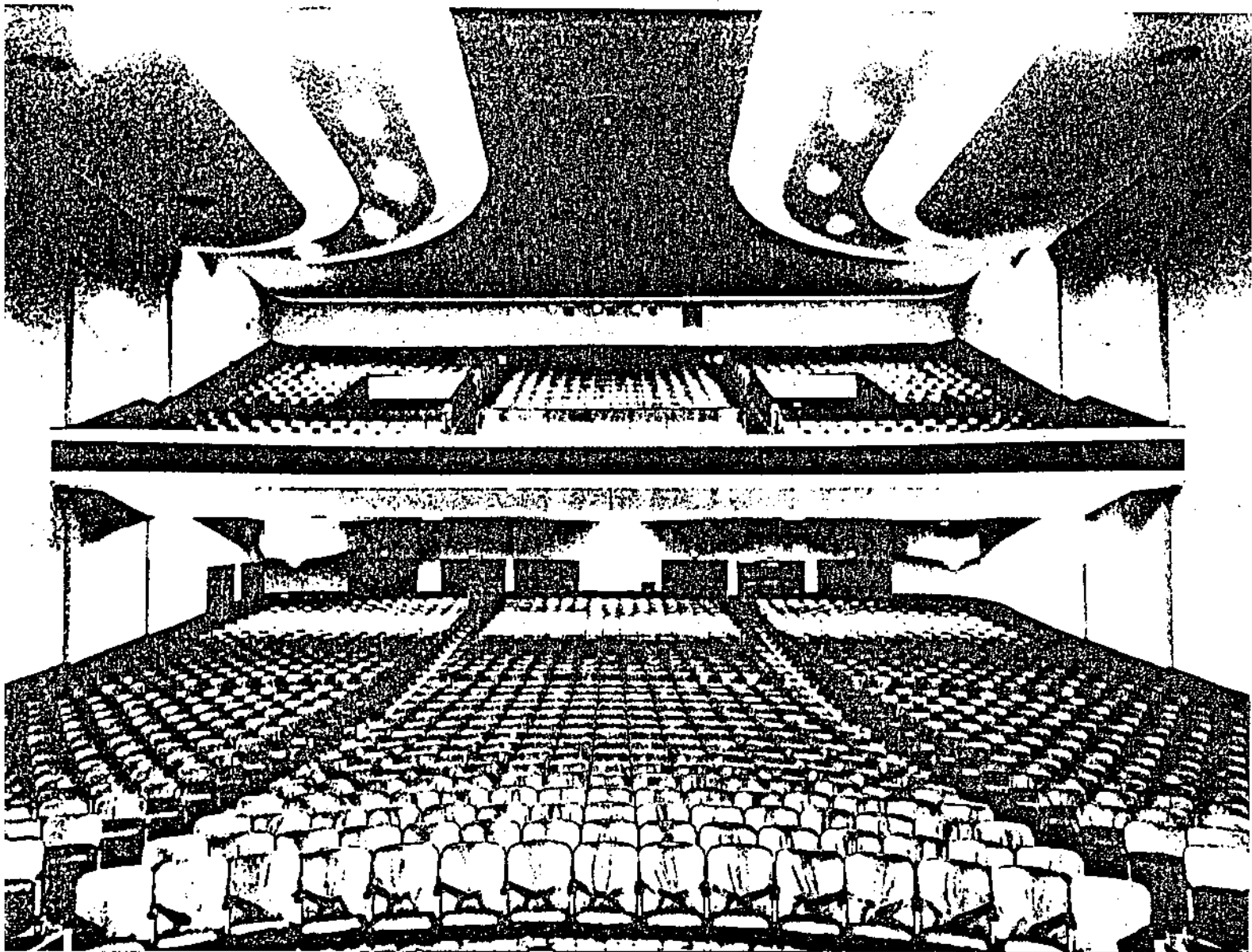
Sala de exibições do cine Marabá e anúncio de sua inauguração, 1943



Retratos de "estrelas" sobre a porta da entrada para a platéia do cine Marabá.

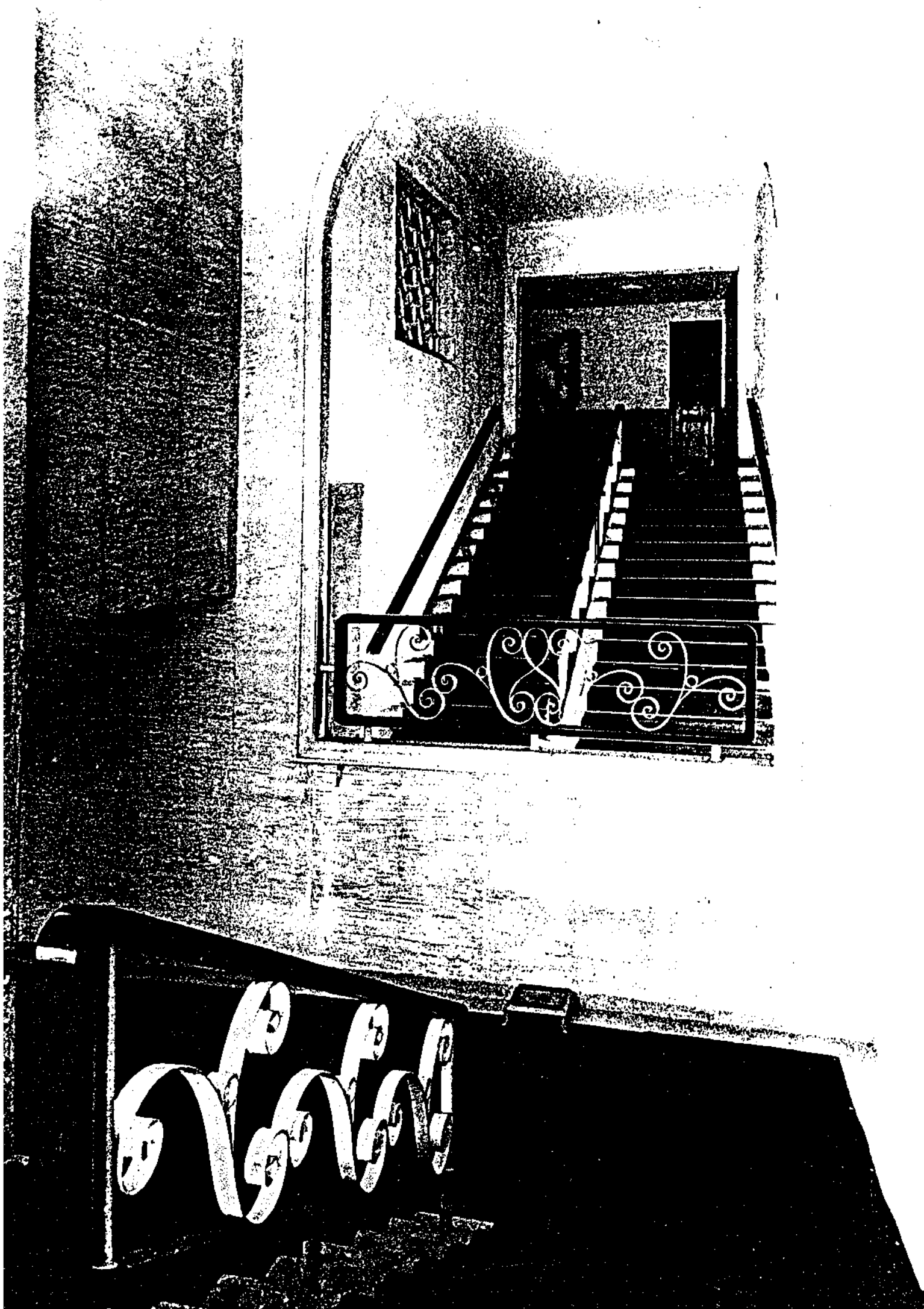


Platéia e balcão do cine Marabá.

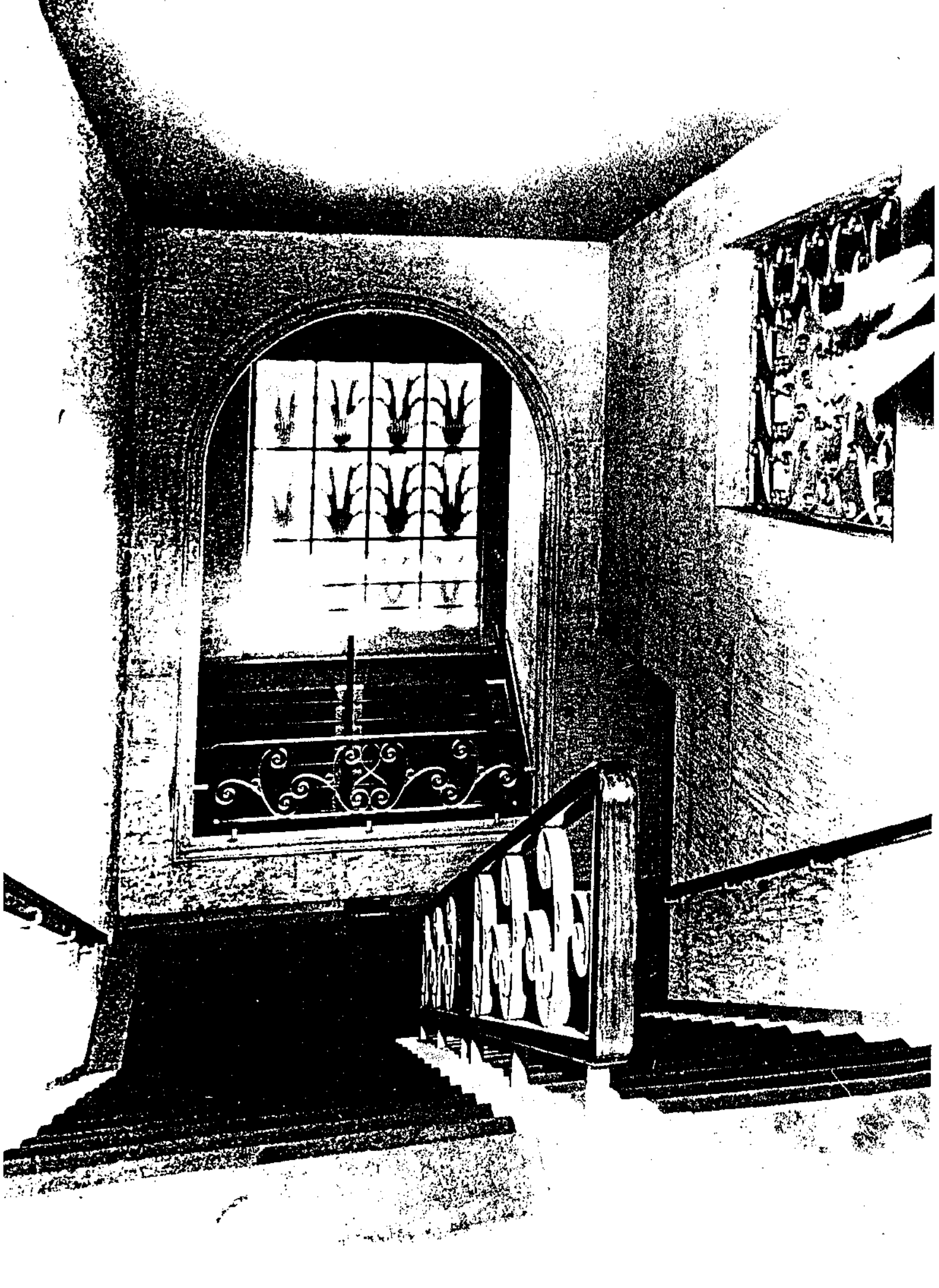


Platêia e balcão do cine Marabá.

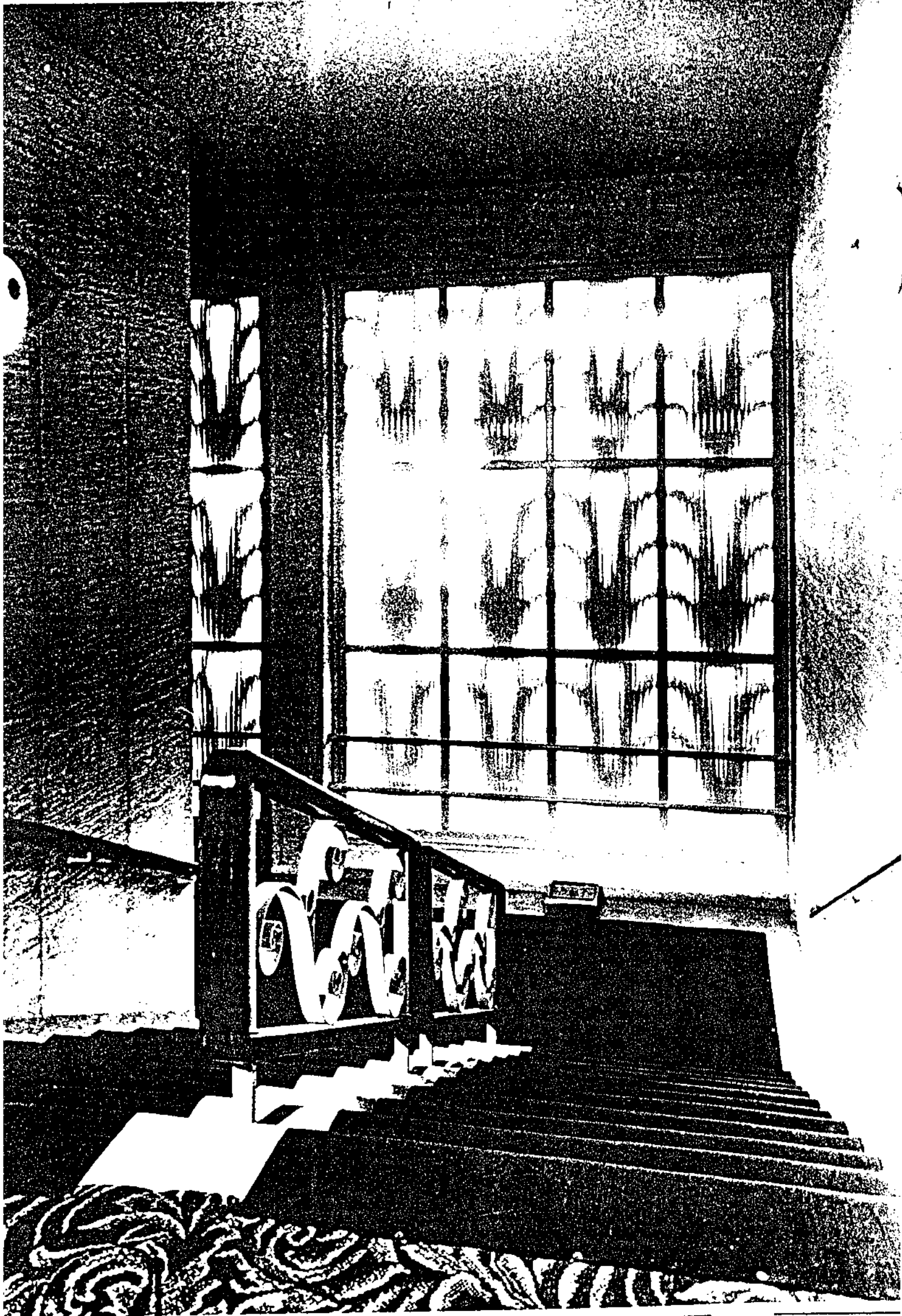


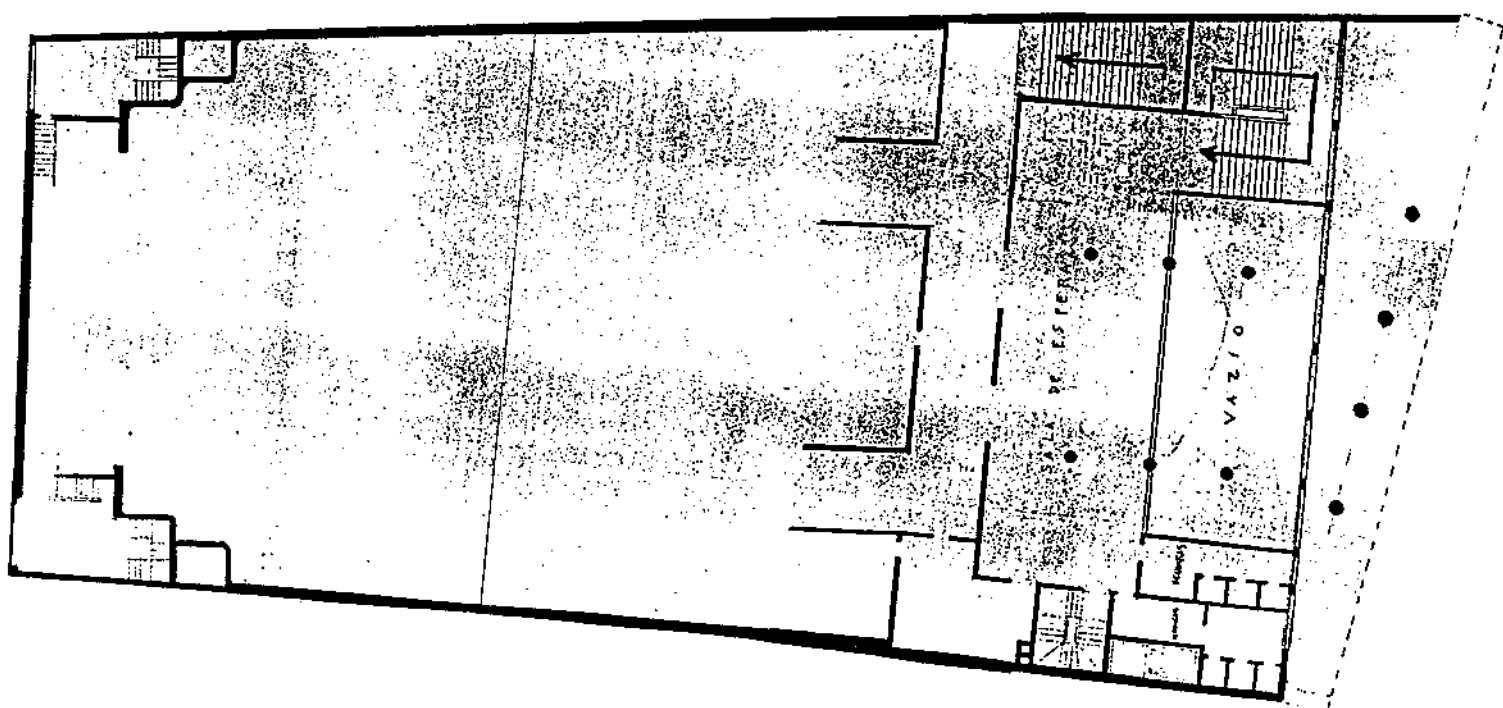
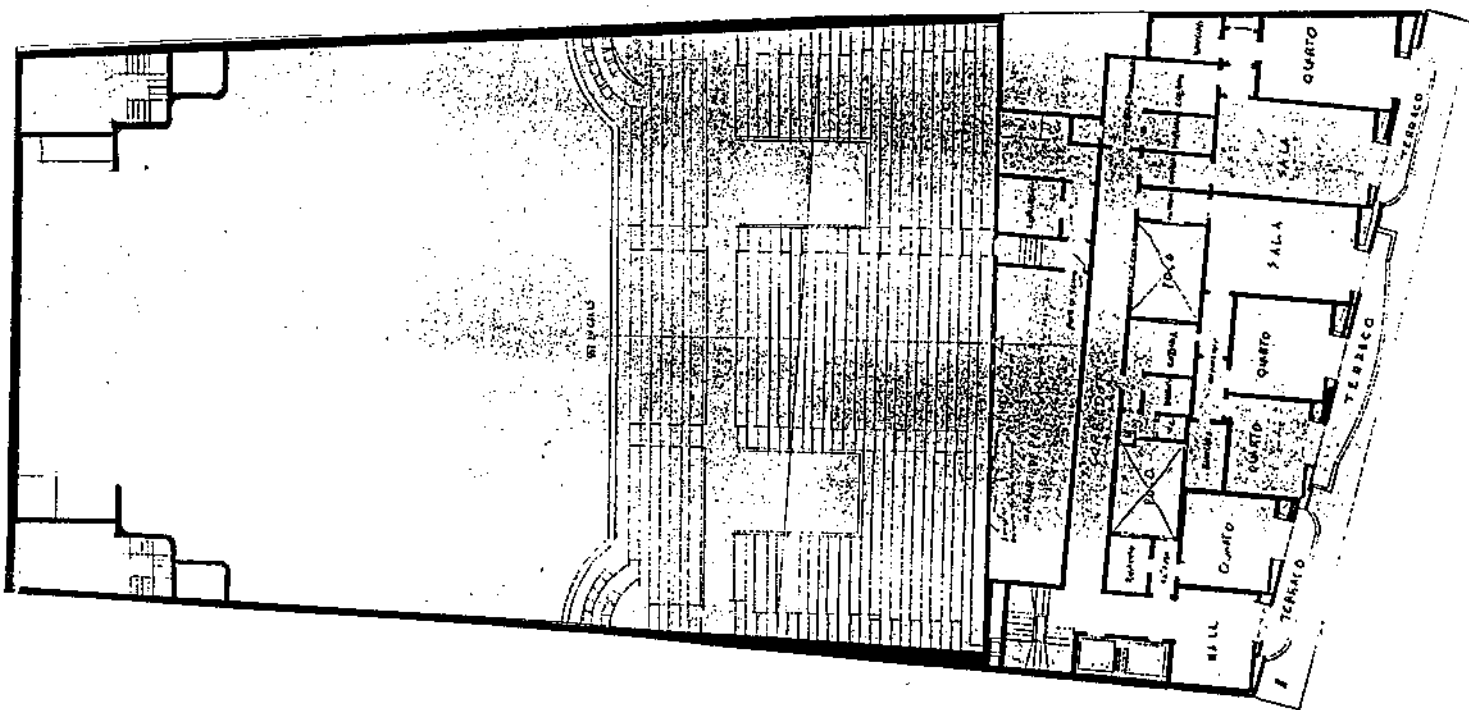


Escadas para entrada e saída do balcão  
do cine Marabá.

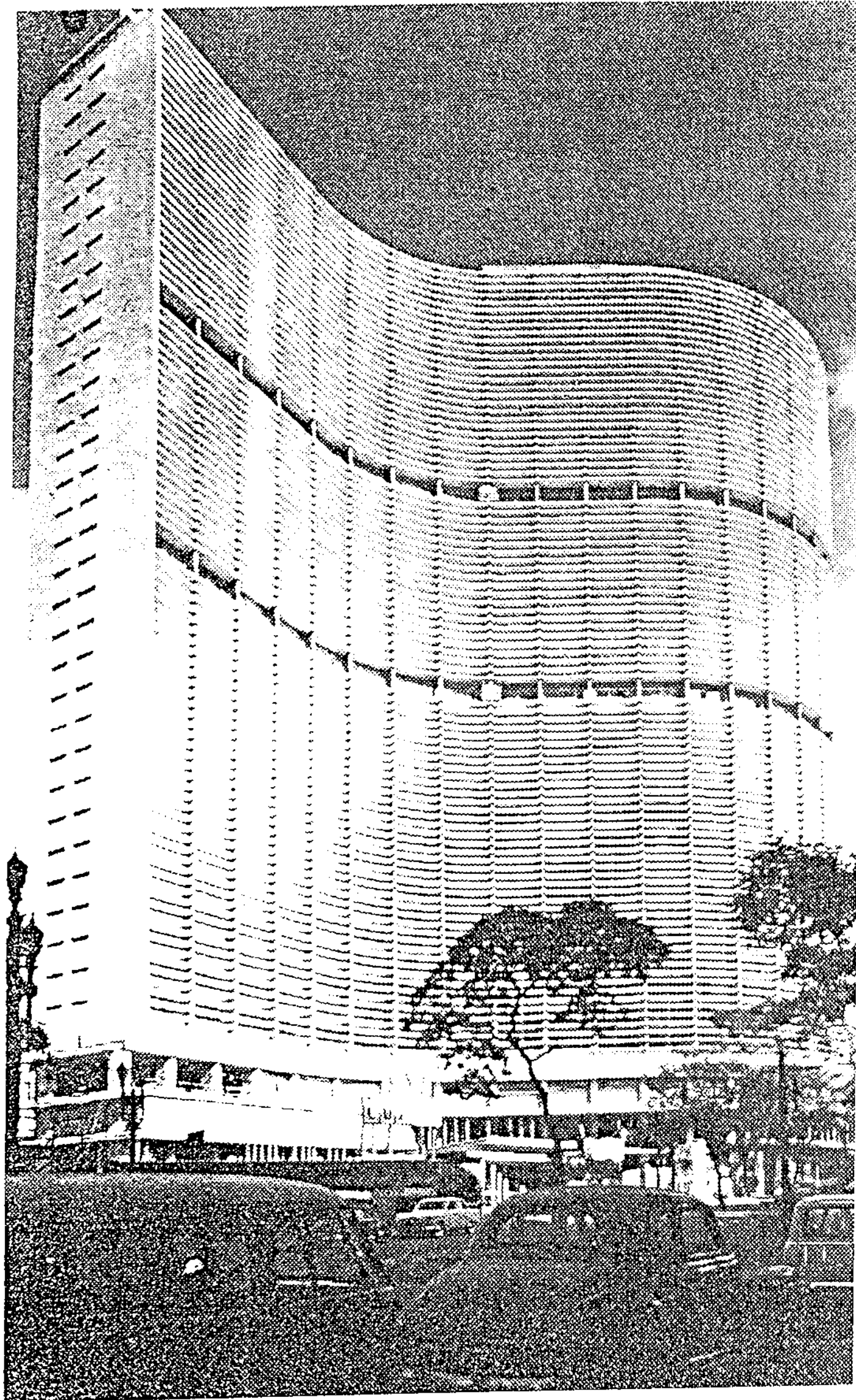


Escadas para entrada e saída do balcão  
do cine Marabá.





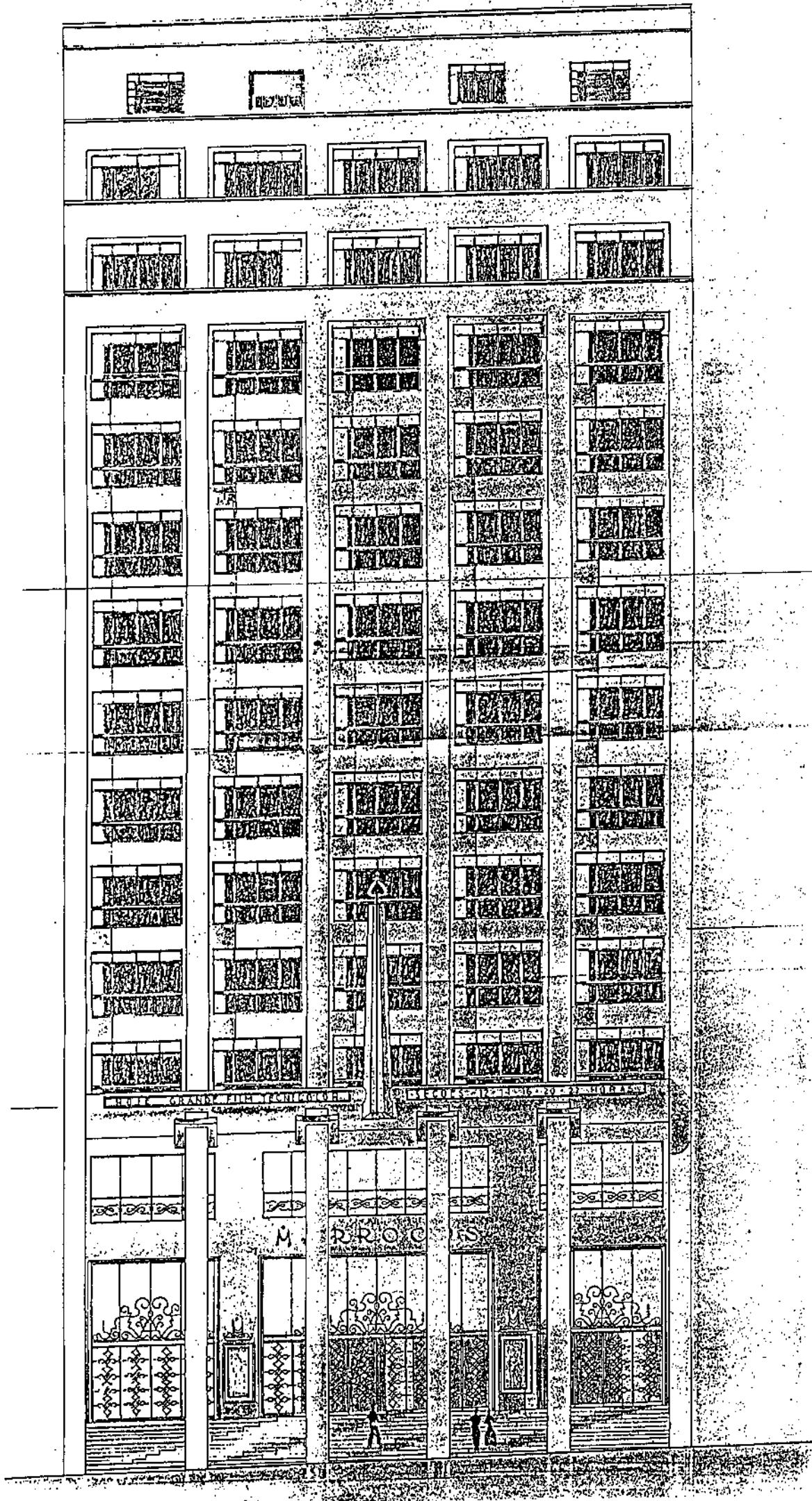
Plantas da platéia e balcão, do cine Marabá (redesenho)



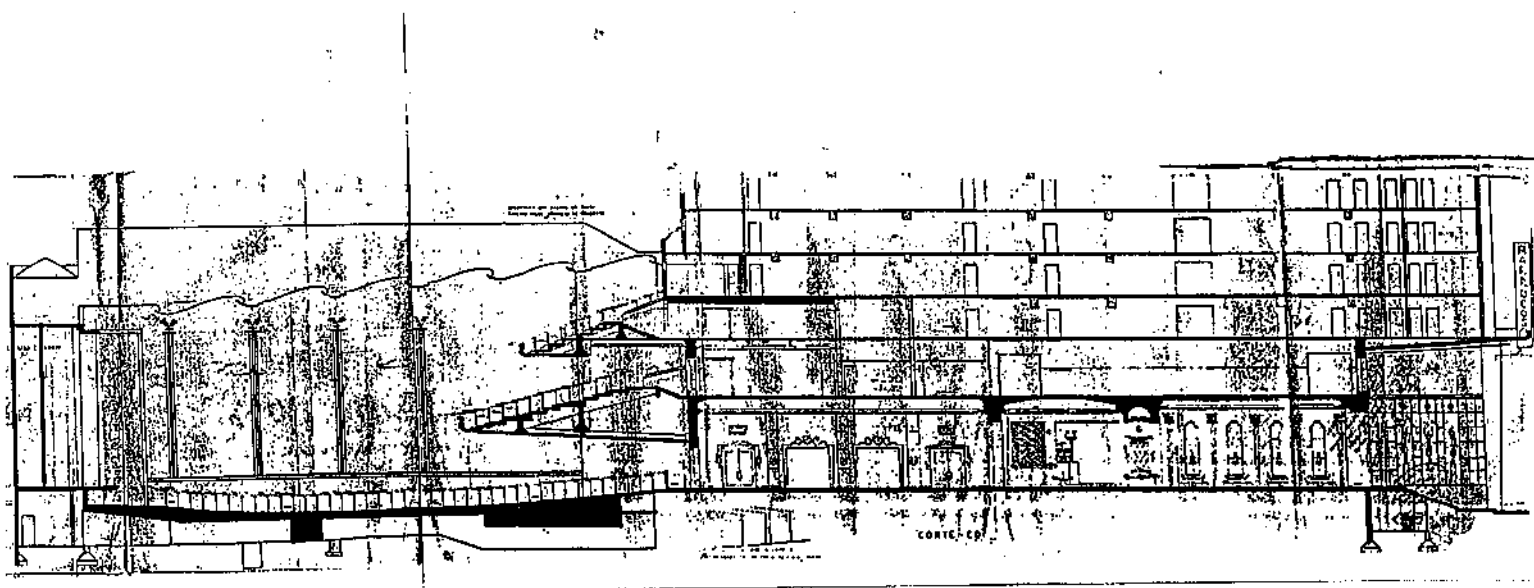
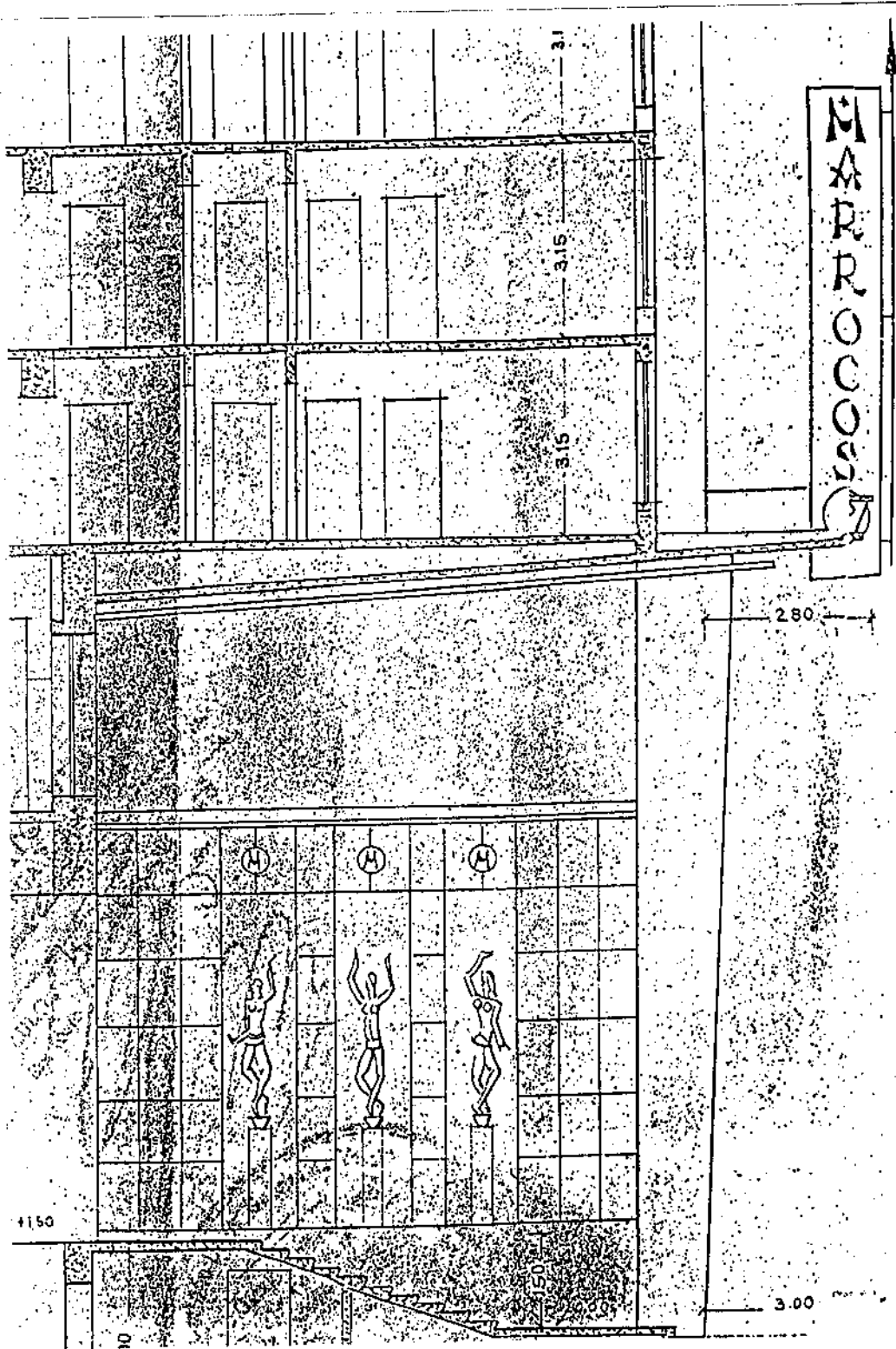
Edifício Copan, projeto de Oscar Niemeyer, 1951.



Parque Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer, 1951.

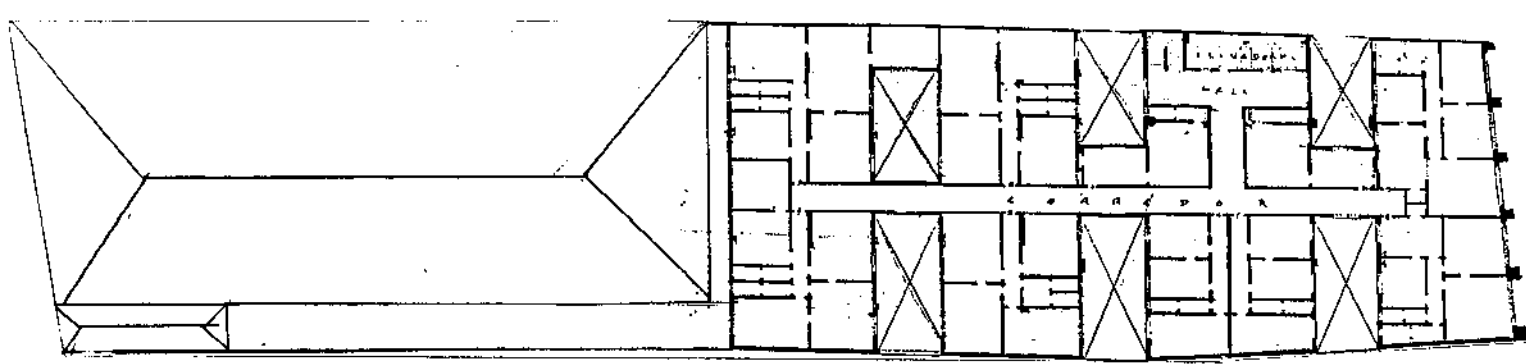
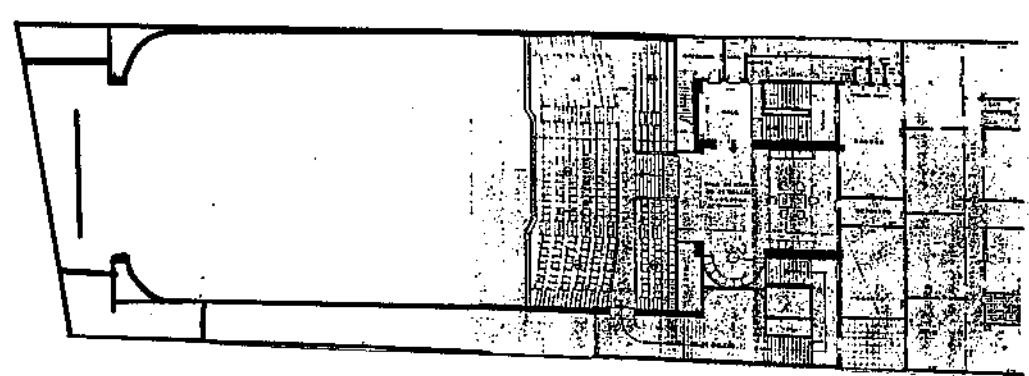
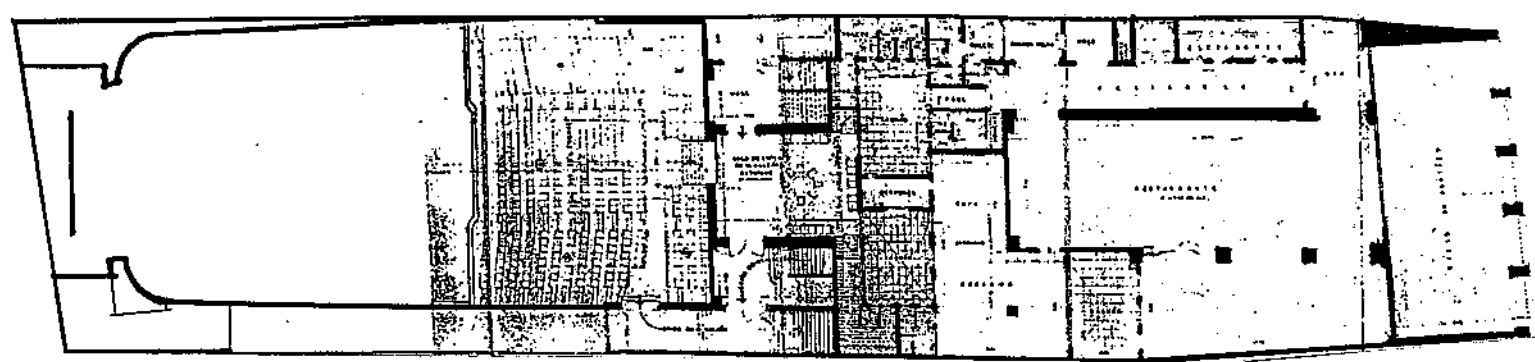
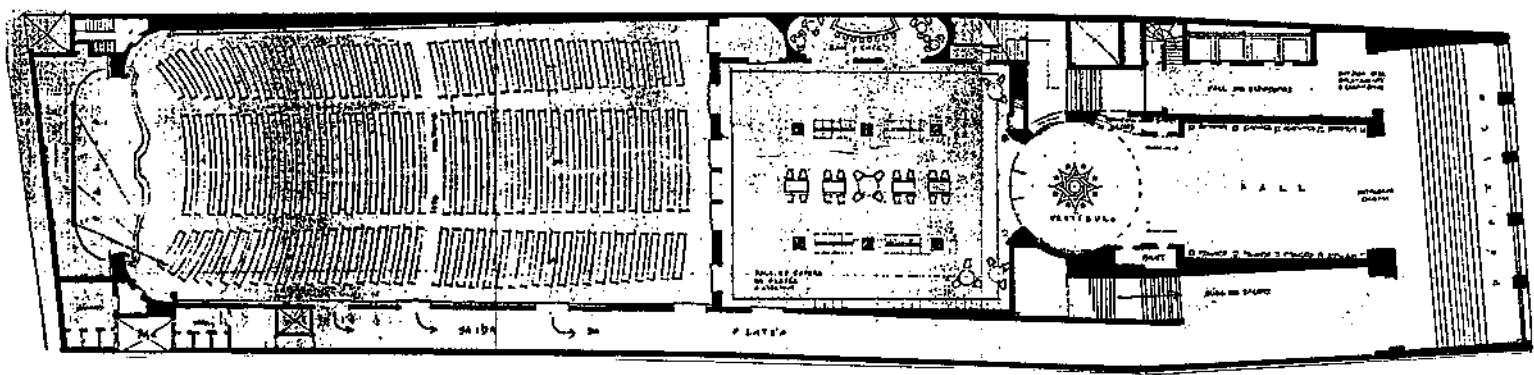


Projeto da fachada do cine Marrocos e edificio JB, 1951.

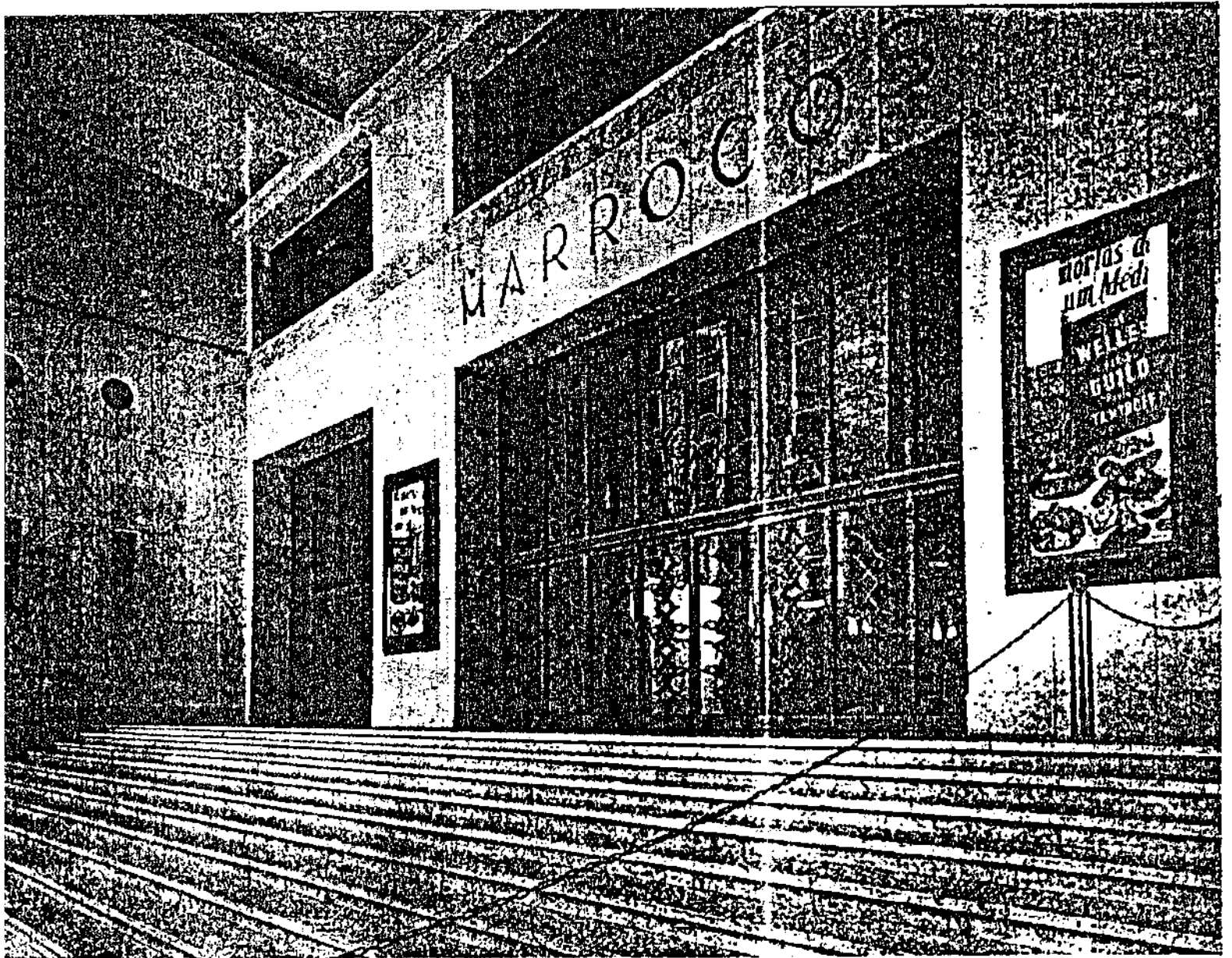


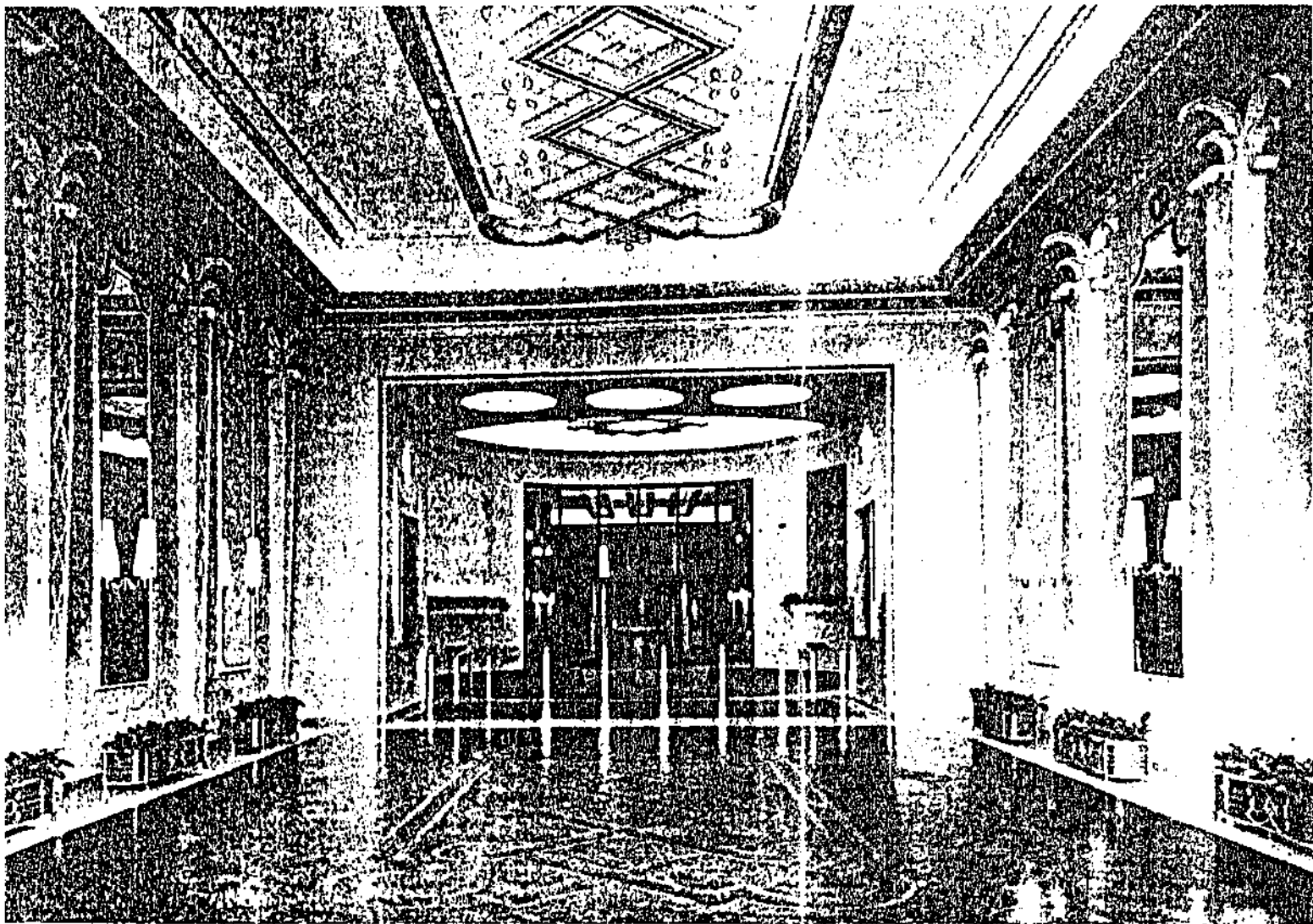
Corte Longitudinal e detalhe da entrada do cine Marrocos, 1951.

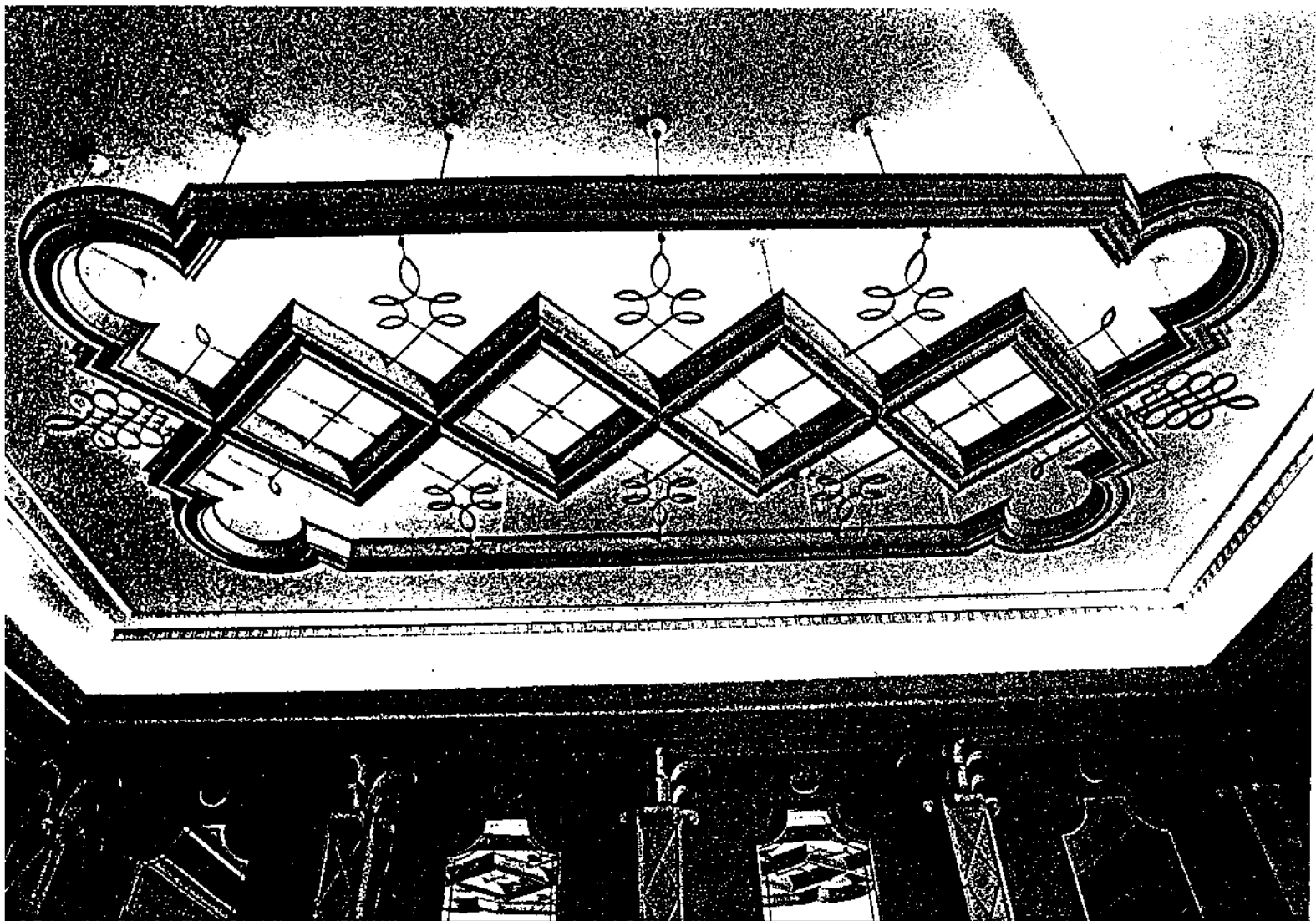




Plantas da platêia e balcões do cine Marrocos,  
e do pavimento tipo do edificio JB, 1951.







Luminária do hall de entrada do cine Marrocos.

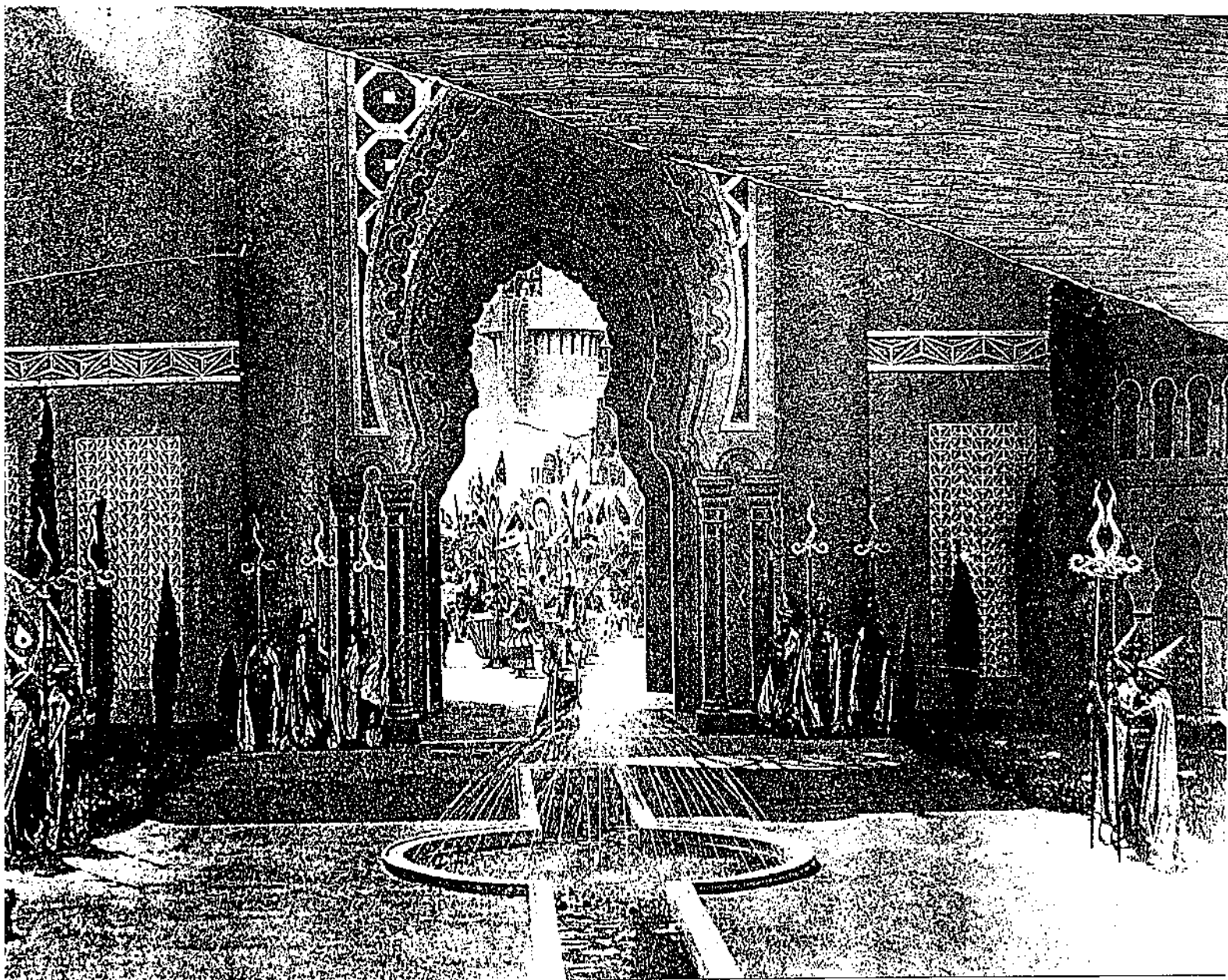
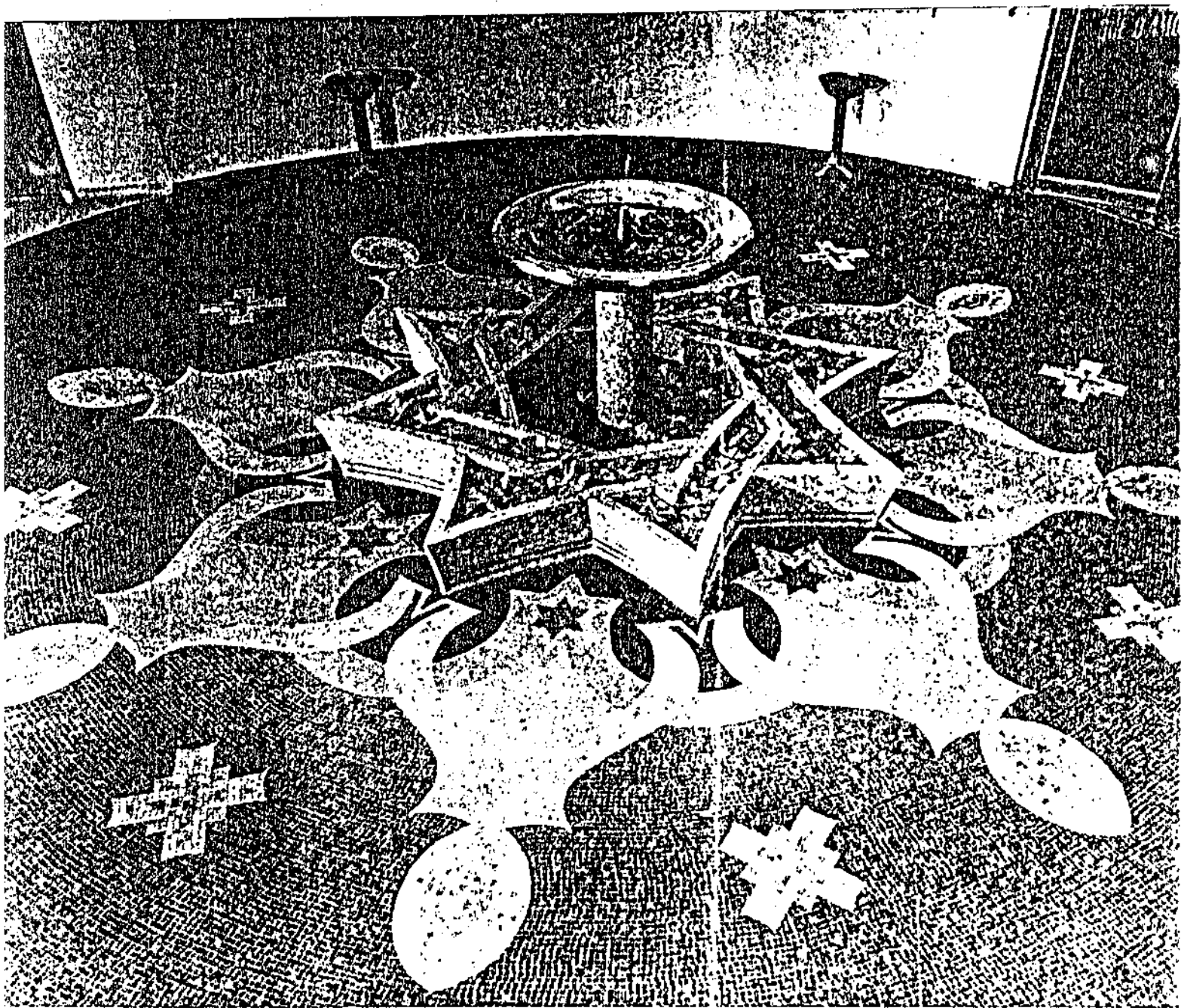
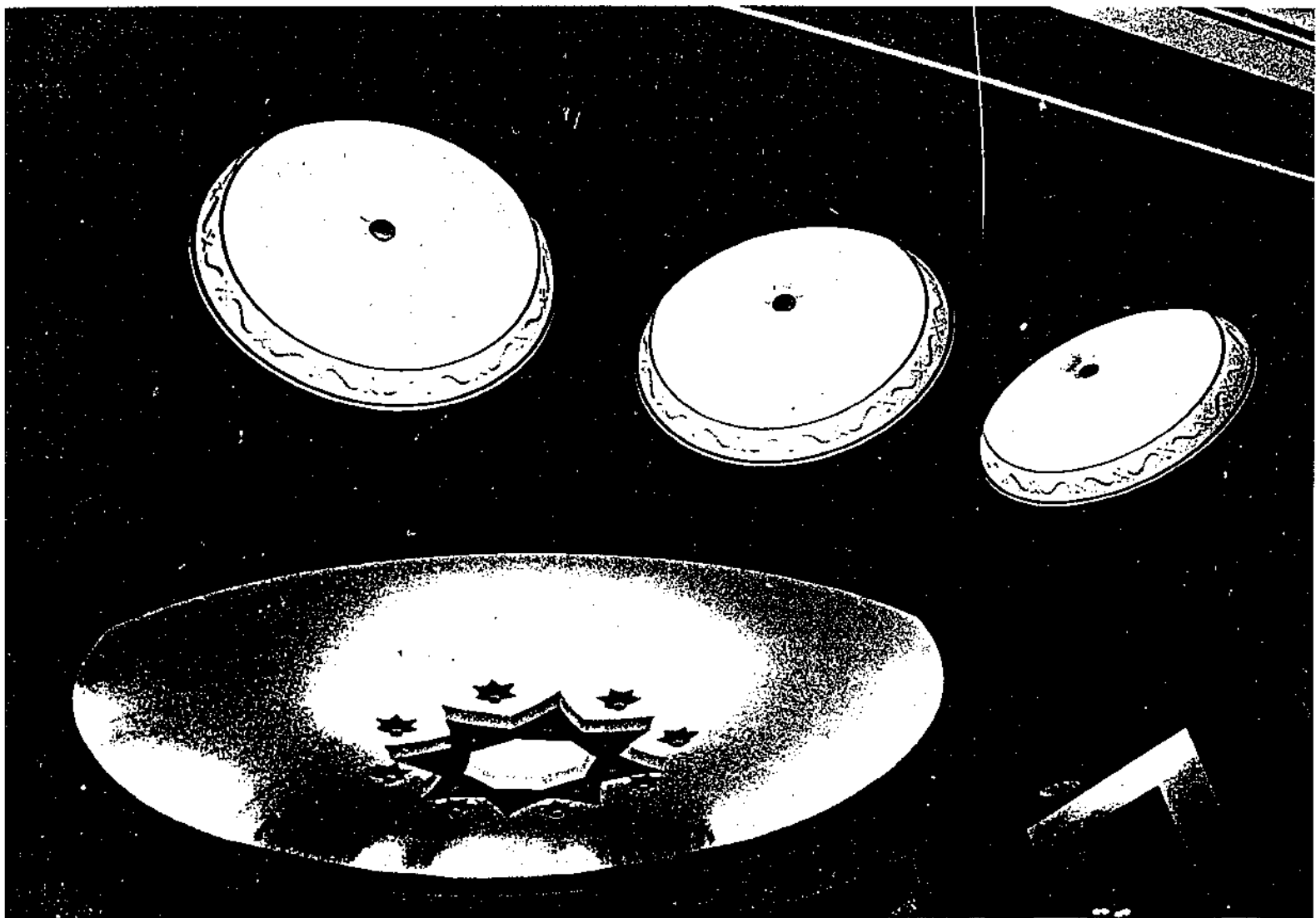
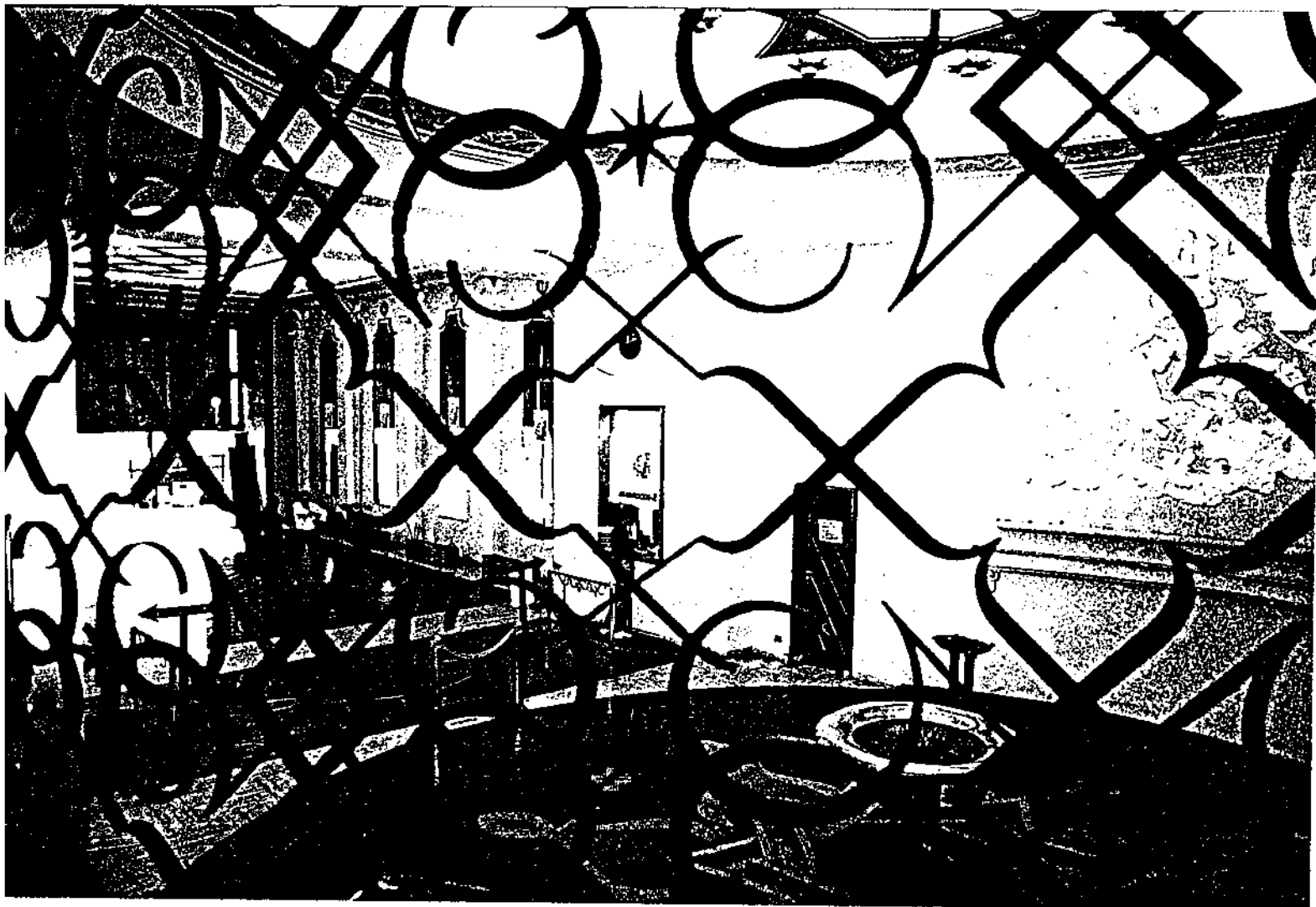


Foto do filme "O Ladrão de Bagdad", de 1924.

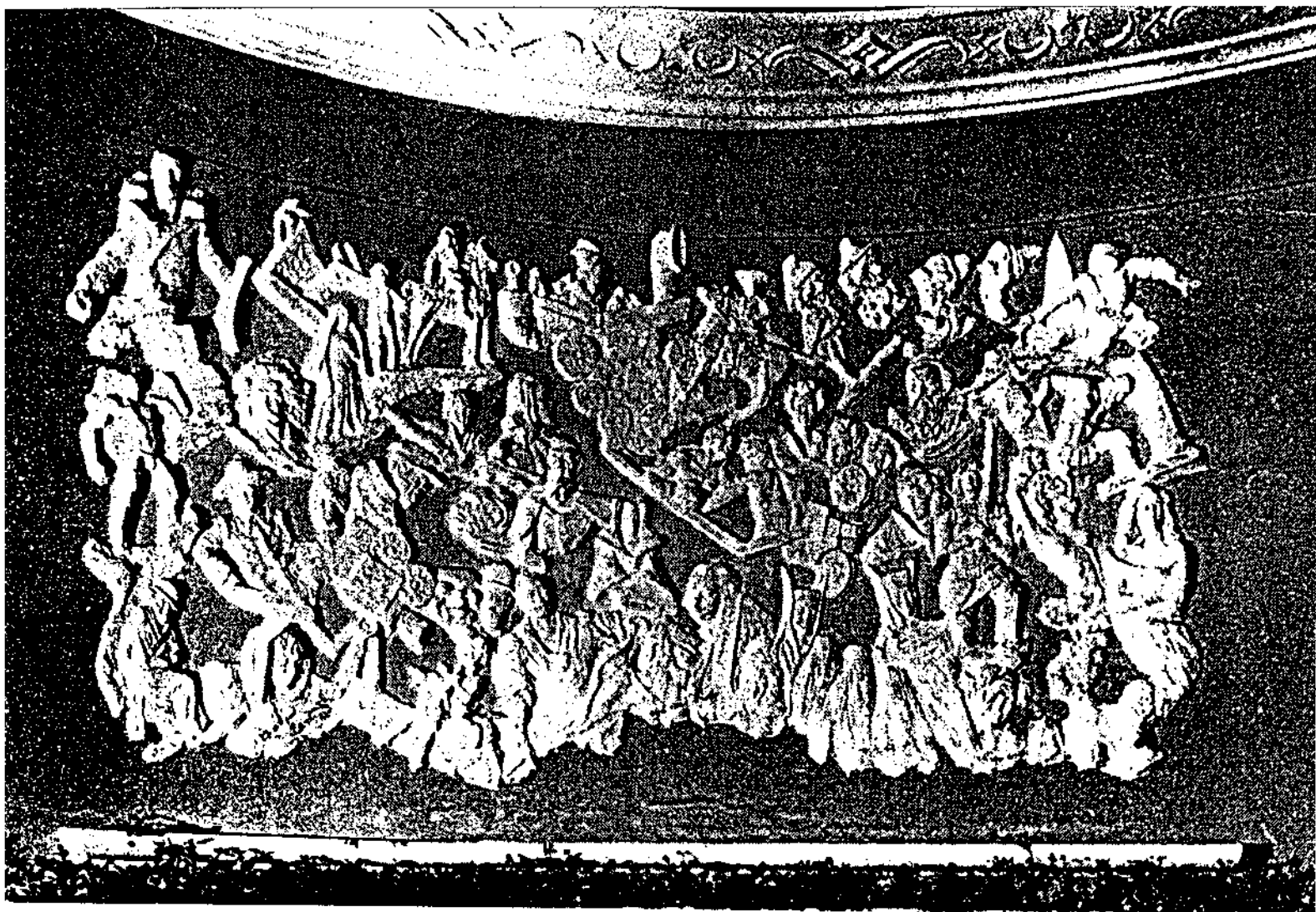


Fonte decorativa no vestibulo do--cine Marrocos.

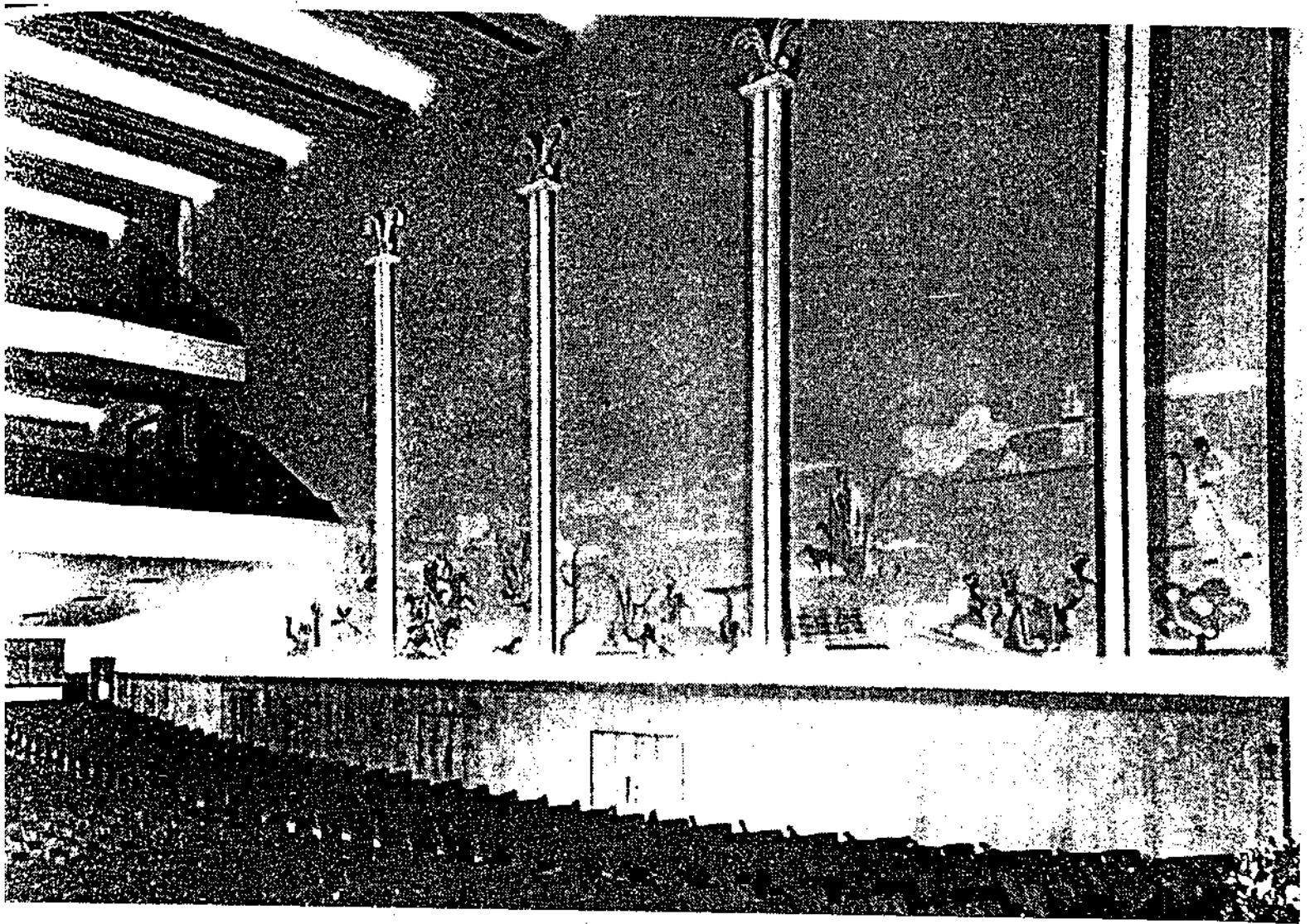






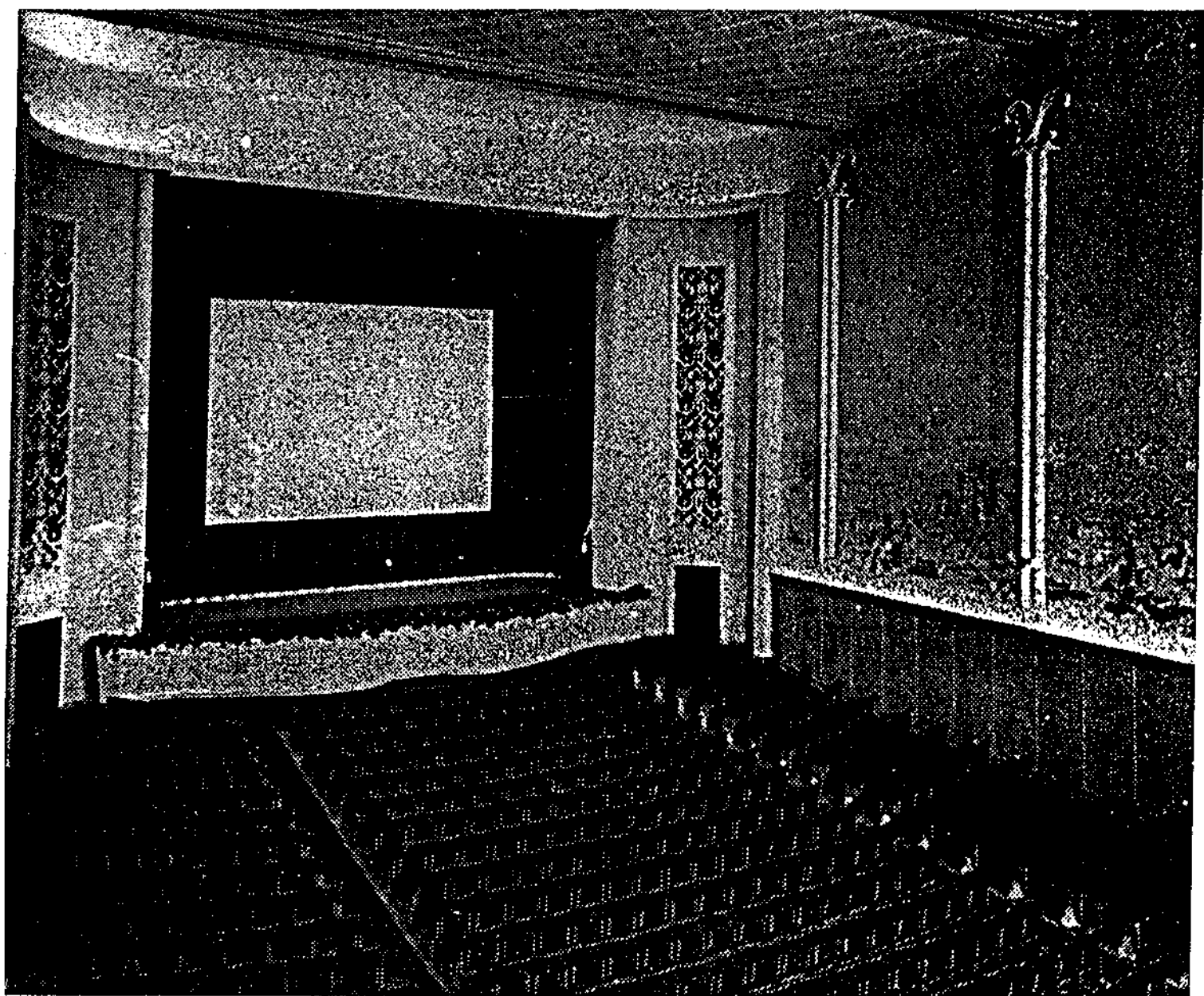


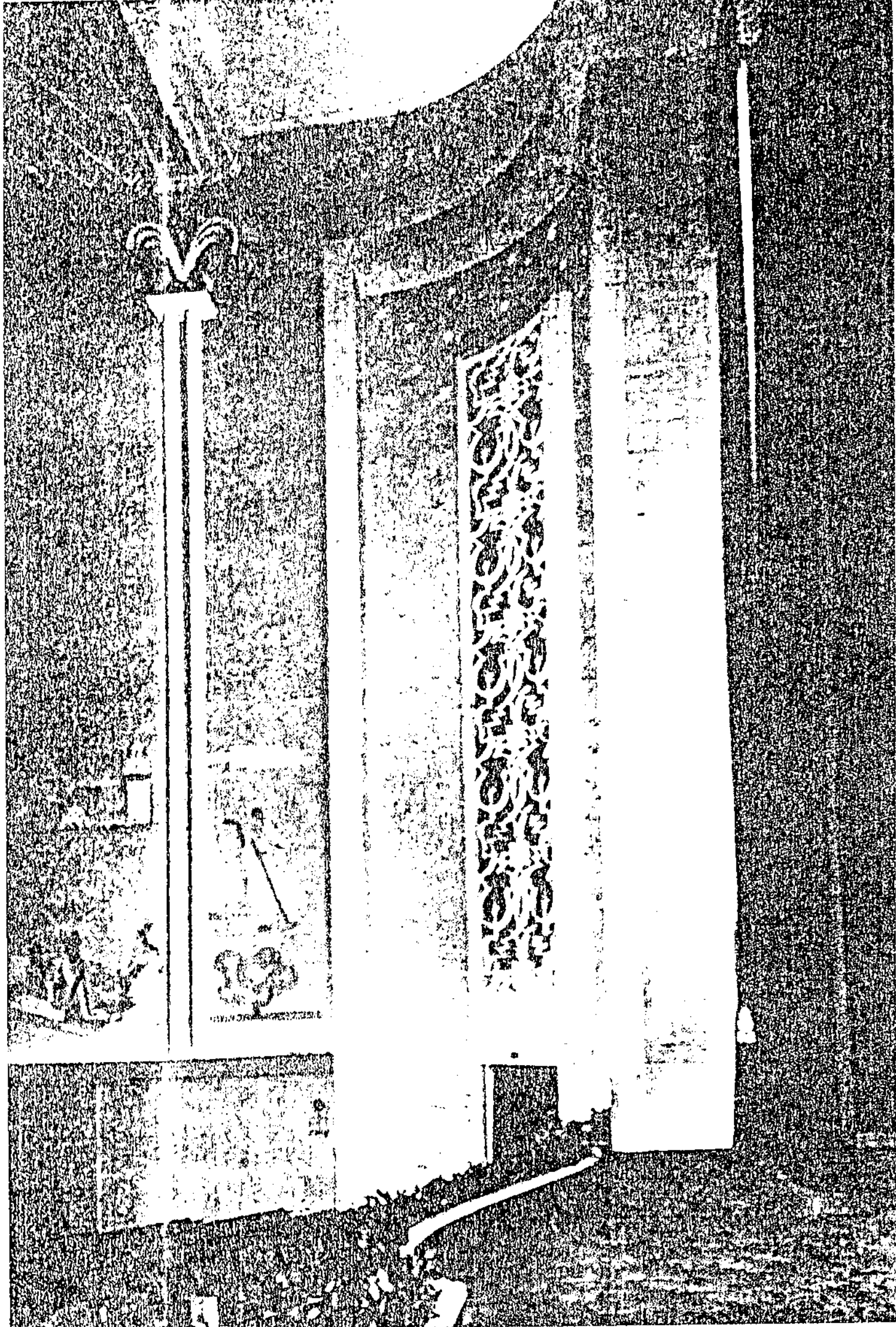
Painel "Epopèia do Cinema", no vestibulo  
circular do Marrocos.



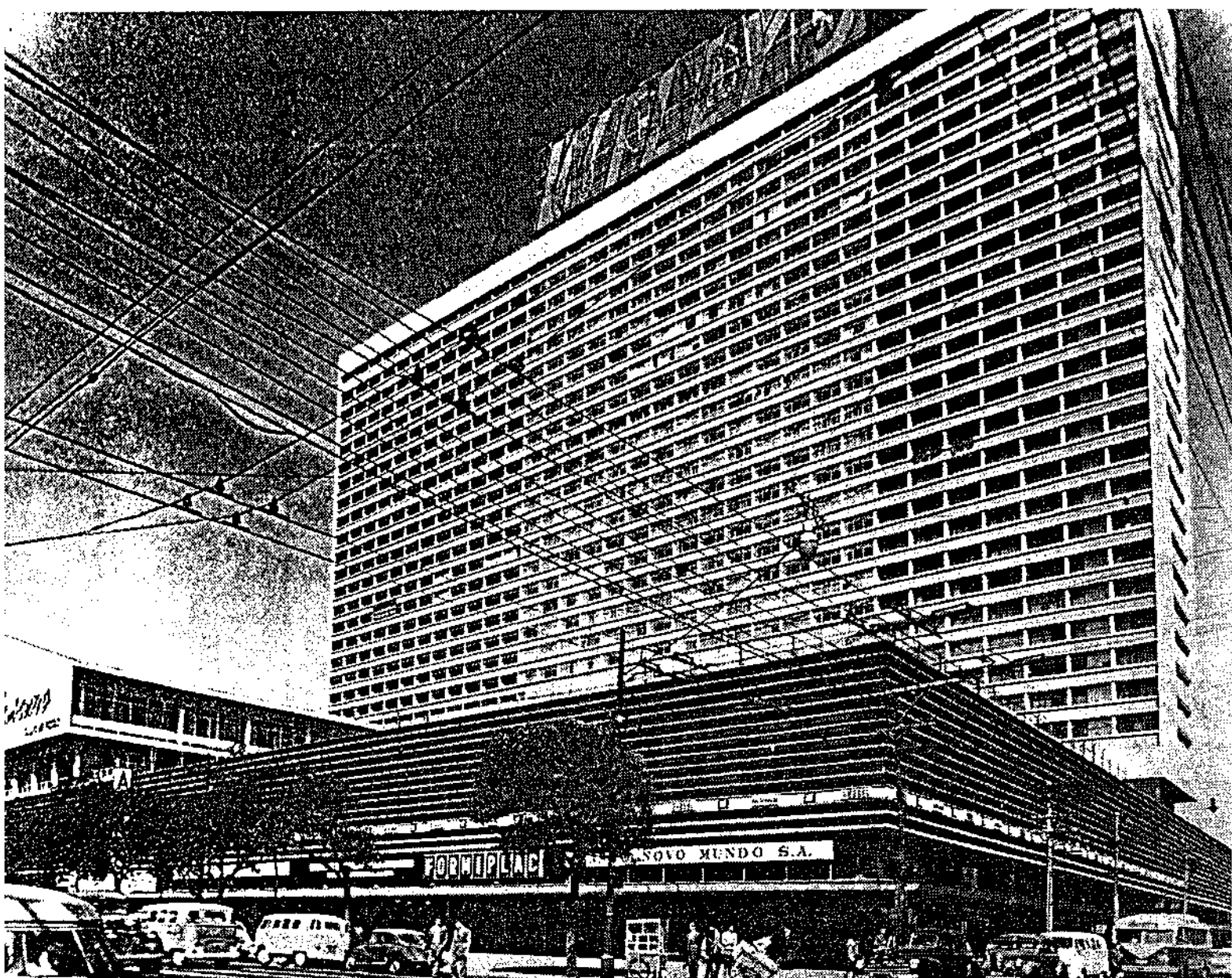
Sala de projeções do cine Marrocos,  
com mural sobre as "Mil e Uma Noites".

B194

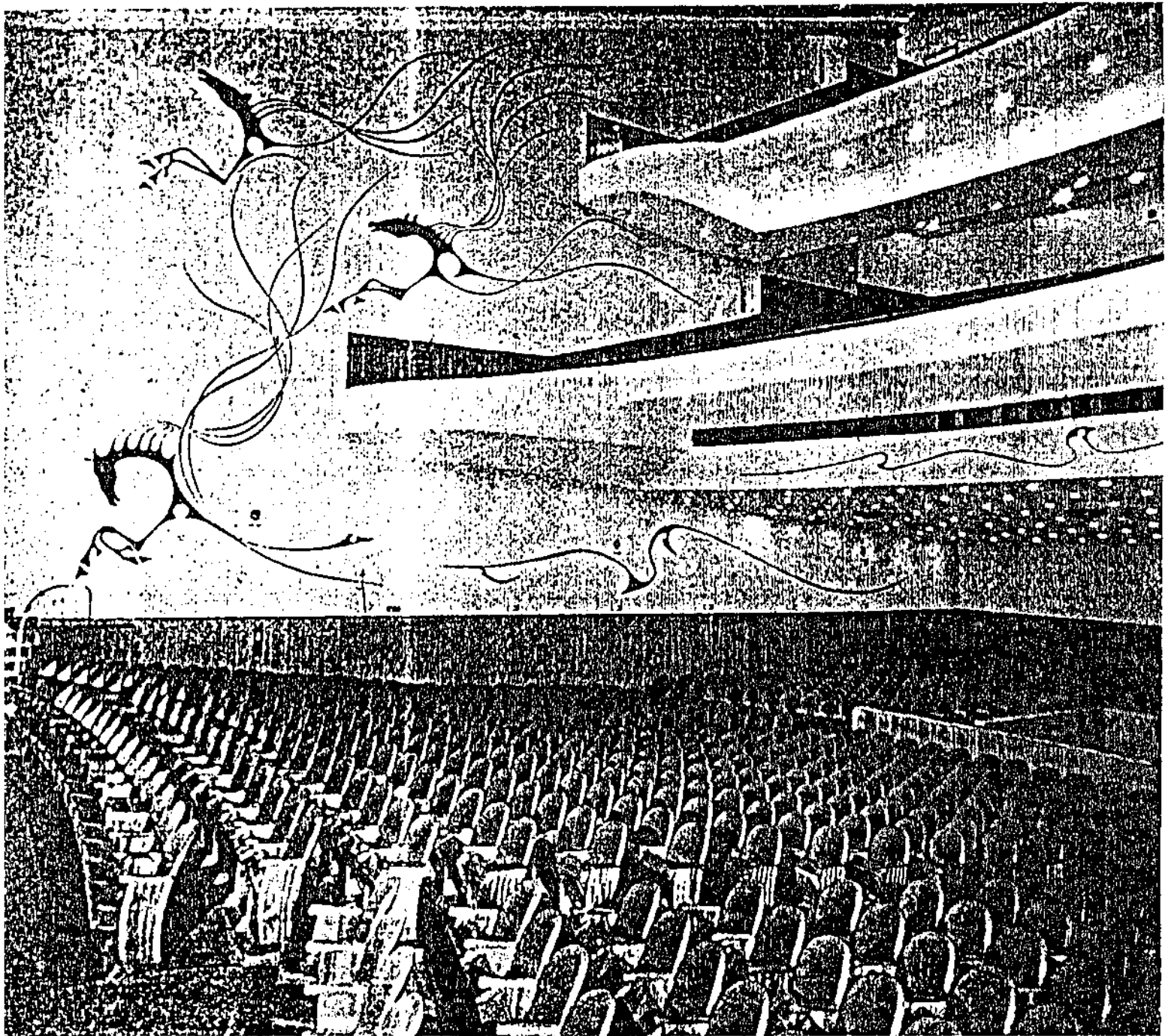




Lateral do proscenio no cine Marrocos.



Edifício Conjunto Nacional, arq. Daniel Libeskind, 1955, no seu interior o cine Astor.



Fotos: José Moscardi

## C I N E P A I S A N D Ú

projeto e construção	Severo & Vilares S.A.
proprietário	Cia. Paulista de Seguros

O Cine Paisandú foi projetado para satisfazer plenamente as últimas exigências da técnica moderna de exibição cinematográficas e para proporcionar o máximo conforto ao público.

Situado no Largo do Paisandú, esquina das ruas Paisandú e Capitão Salomão, tem a sua entrada em comum com o Imponente pórtico revestido de travertino do Edifício "José Paulino Nogueira".

No pórtico estão situadas as duas bilheterias, seguindo-se o átrio também completamente revestido de travertino e onde está localizado o painel, em afresco

com 15 m de extensão representando danças típicas nacionais, como "Bumba meu Boi", "Landomblé" e "Fandangos".

Do atrio, através da escadaria monumental, passa-se para a ampla sala de espera de 900 m<sup>2</sup>, onde luzes suaves, ar condicionado, poltronas confortáveis, música em alta-fidelidade e decoração elegante, completam um ambiente acolhedor para o público. Nesta sala destaca-se painel de mosaico representando a lenda da "Nau Catarineta" com 12 m de extensão. Dêste ambiente, duas amplas escadarias de mármore levam ao centro da platéia.

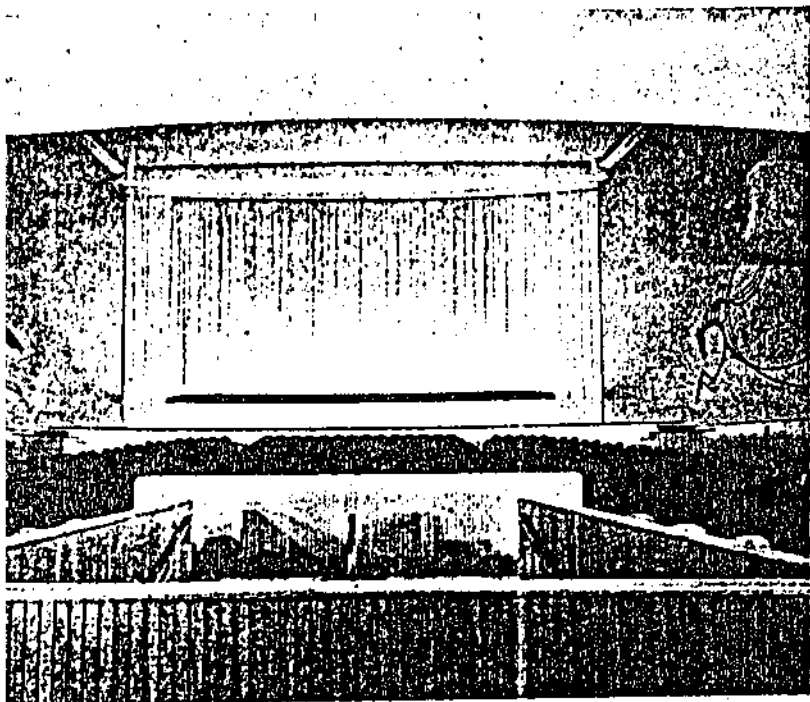
Ainda da sala de espera, dois elevadores com capacidade para 44 pessoas e duas escadarias, levam às salas de espera dos dois Pulmans superiores, também adequadamente decoradas com painéis de mosaico representando a "Congada" e o "Frêvo", com lombrias de madeira, espelhos e material cerâmico.

A vasta sala de espetáculos com capacidade total para 2.150 espectadores, recebeu tratamento especial, sendo inteiramente revestida de material acústico.

A decoração foi baseada nas cores, na iluminação e em dois vistosos painéis localizados em toda a extensão das paredes laterais, representando cavalos estilizados galopando, de autoria de Jean Bosquet.

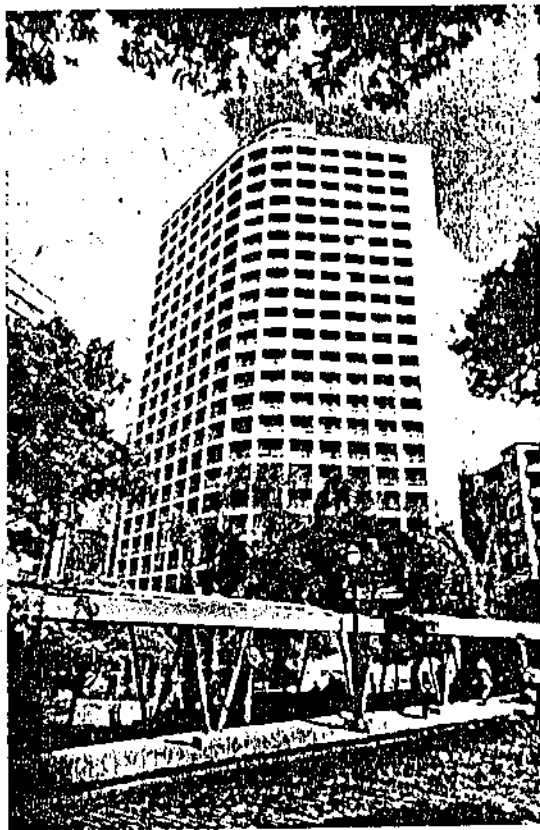
A boca de cena tem palco elevado que se projeta de dentro da cortina, dando a impressão de estar no ar, formando um conjunto interessante. Para perfeita movimentação do público, todas as saídas são independentes das entradas.

Neste cinema foi introduzida uma inovação interessante com respeito a cabine de projeção, que foi localizada dentro das vigas que sustentam o 1.º Pulman, no centro da sala de espetáculos, ficando alinhado dessa forma o fecho de luz geralmente baixo sobre os espectadores do 1.º Pulman.

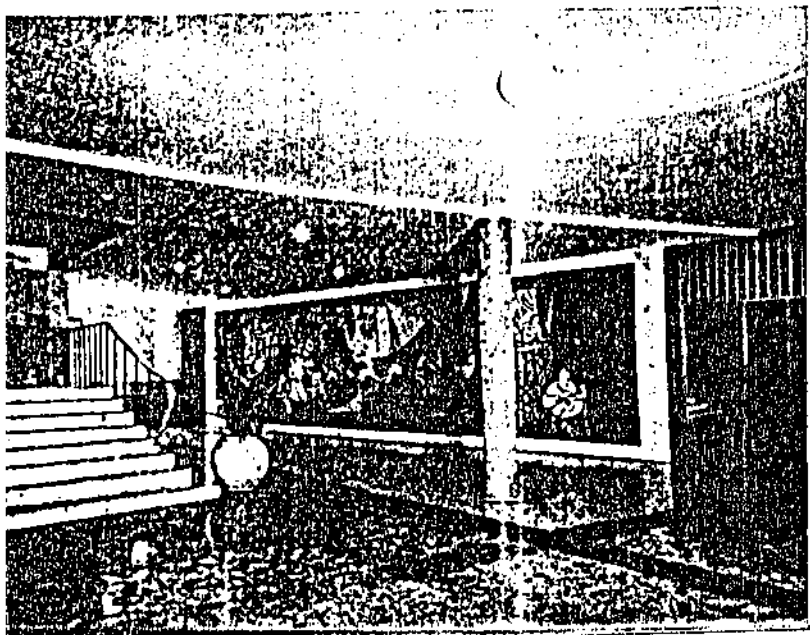


1

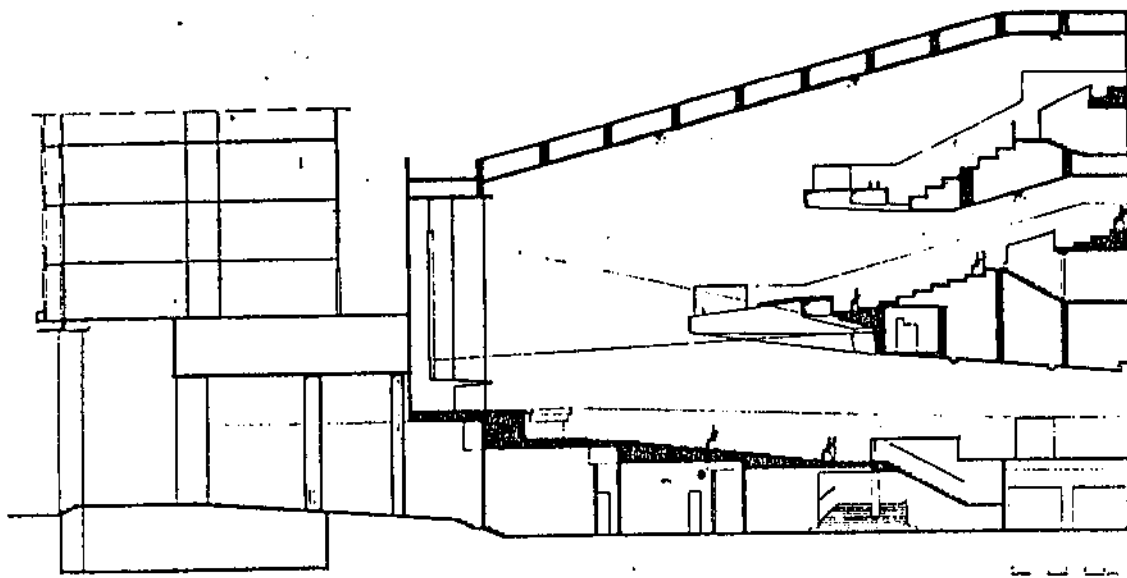
2



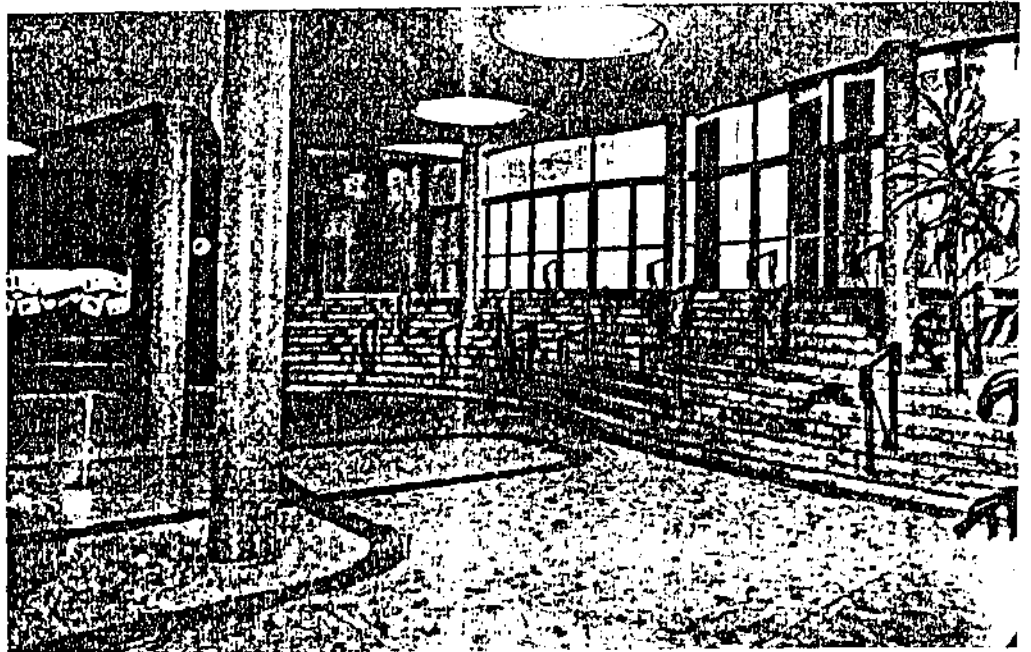
3



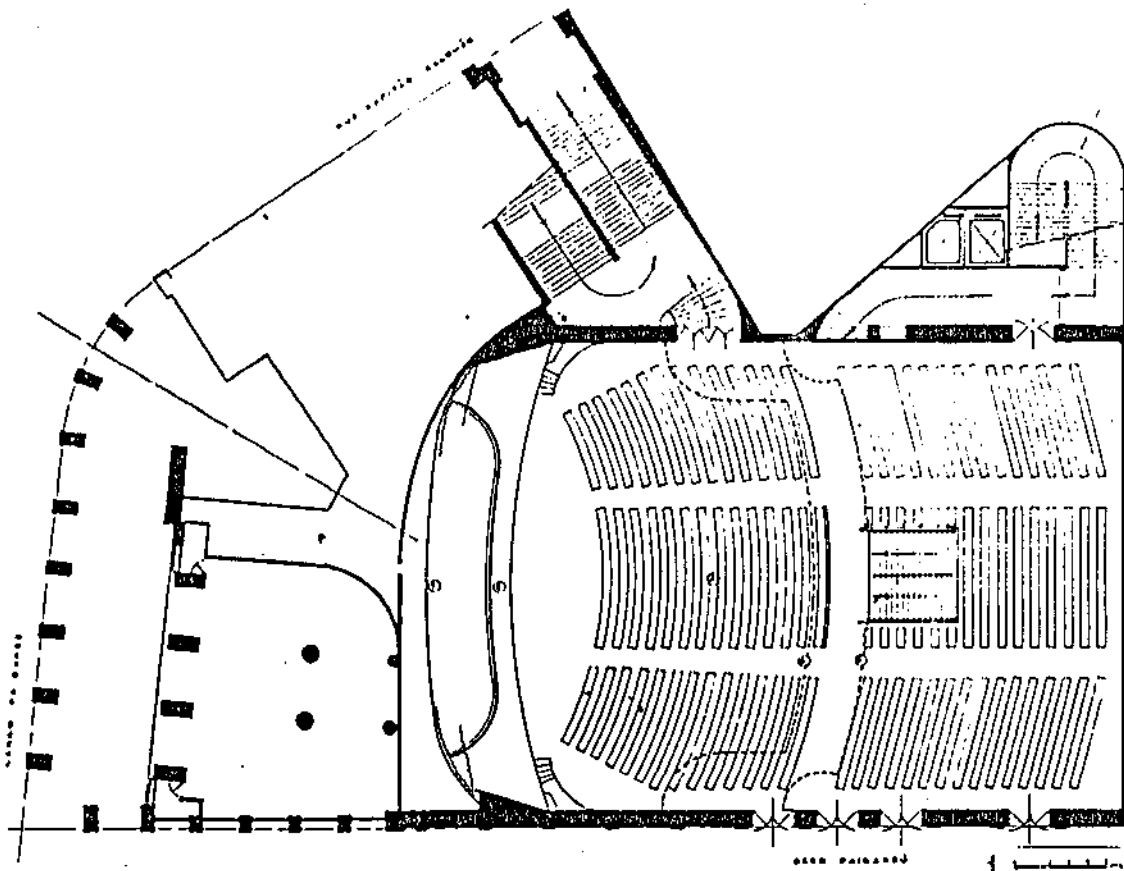
- 1 -- Vista geral da platéia para a boca de cena, notando-se a decoração das paredes laterais, executada por Jean Bosquet.
- 2 -- Outra vista da sala de espera, com o painel de mosaicos de 15 m de extensão.
- 3 -- Vista total do edifício «José Paulina Nogueira», onde se acha o cinema.



*Corte*



*Vista geral da entrada para a grande sala de espera, ricamente decorada com mosaicos e mármore.*



- 1 Teto
- 2 Pateo
- 3 Platéia
- 4 Projeção do 1º Balcão
- 5 Projeção do 2º Balcão



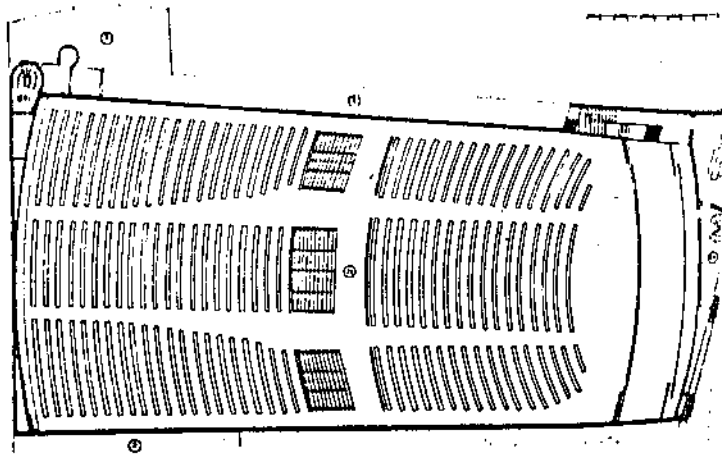


Cine Olido, entrada da galeria.

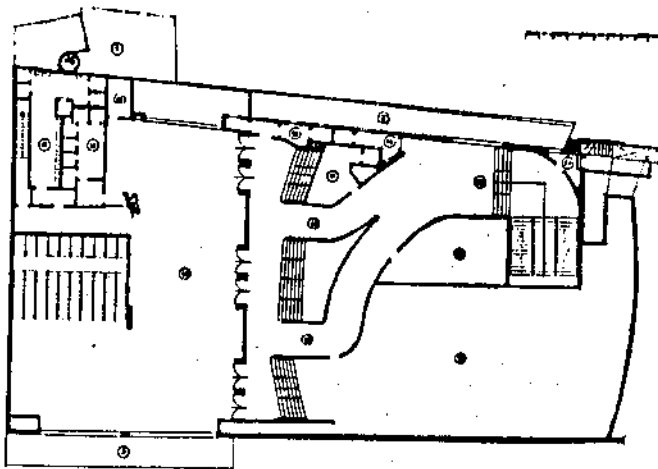


Edifício do cine Olido.

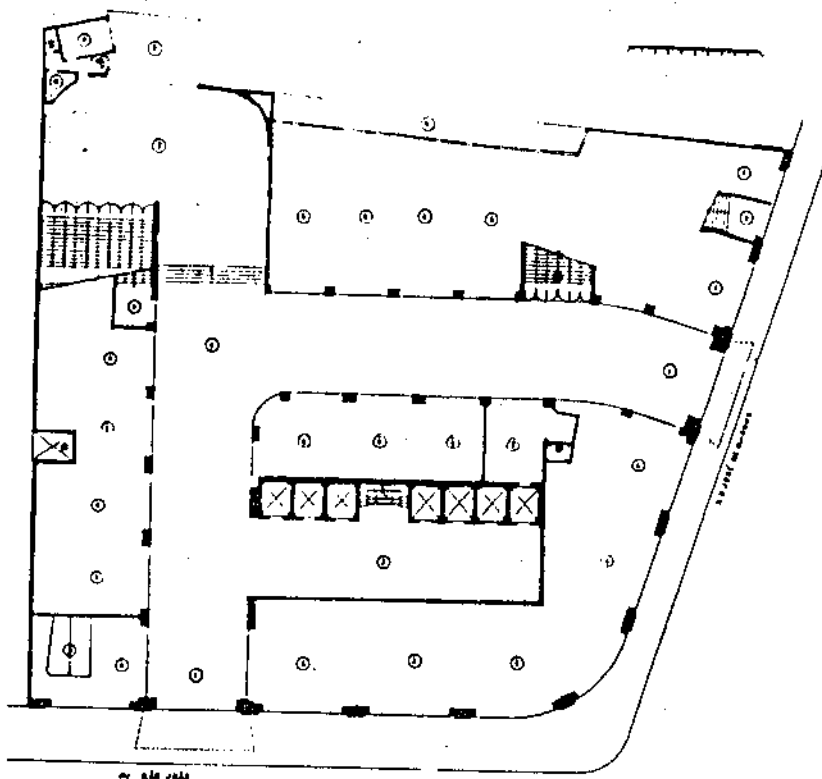
B202



1º andar



Sobreloja



Andar térreo do edifício