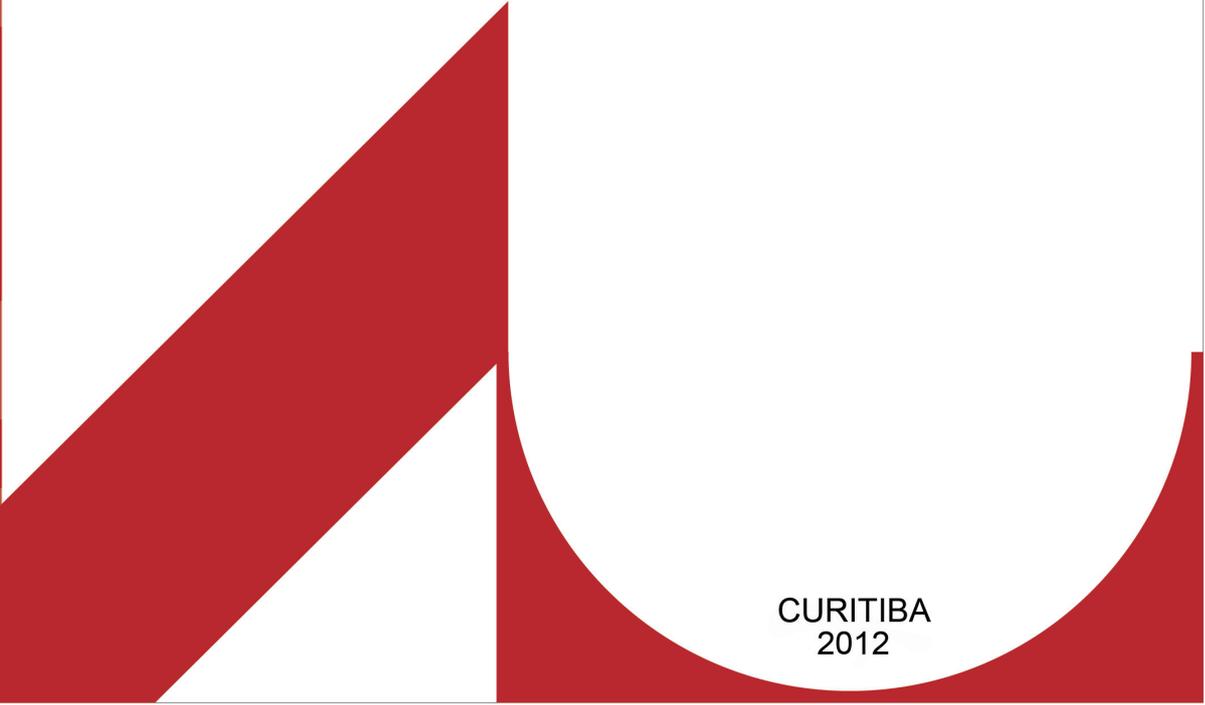


MARIANA BITTENCOURT

## CINEMA DE RUA

Tema Final de **Graduação**  
Curso de Arquitetura e Urbanismo  
**Universidade Federal do Paraná**

**Prof. Orientador:** Emerson Vidigal



CURITIBA  
2012

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**SETOR DE TECNOLOGIA**  
**CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

MARIANA BITTENCOURT

**Cinema de Rua**

CURITIBA

2012

MARIANA BITTENCOURT

## **Cinema de Rua**

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA040) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná - UFPR.

### **Orientador**

Prof. Dr. Emerson Vidigal

CURITIBA

2012

## **Folha de aprovação**

Orientador

Examinador (a)

Examinador (a)

Monografia defendida e aprovada em

Dedico essa trabalho a ela, e toda essa saudade.

Agradeço a minha família, meu orientador, minhas amigas e amores pelo apoio, paciência, calma e diversão que tornaram tudo isso mais bonito.

*Cinema should make you forget you are sitting in a theater.*

Roman Polanski

## Lista de imagens

<b>Imagem</b>	<b>Legenda</b>	<b>Página</b>
1	‘A saída da Fábrica Lumière em Lyon’	12
2	‘A Chegada do Trem à Estação’	14
3	Pôster de ‘O Nascimento de uma Nação’	16
4	Cinema Hijman Louis de Jong, Amserdam	18
5	Pôster de ‘Metrópolis’	19
6	Pôster: ‘O Encouraçado Potemkin’	20
7	Pôster de ‘Tempos Modernos’	22
8	Pôster de ‘O Cantor de Jazz’	23
9	Le Grand Rex	24
10	Cine Universum	25
11	Cineac	26
12	Pôster ‘O Mágico de OZ’	27
13	Pôster de ‘Roma, cidade aberta	28
14	Pôster de ‘Jules e Jim’	31
15	Pôster de ‘Deus e o diabo na terra do sol’	34
16	Pôster de ‘O Poderoso Chefão’	36
17	Pôster de ‘Forrest Gump’	38
18	Rua XV em 1912, onde se instalou a cinelândia curitibana	40
19	Cine Avenida	41
20	Cine Palácio	42
21	Cine Luz	43
22	Hall de entrada do Cine Avenida	45
23	Platéia do Cine Avenida na década de 1920	46
24	Cartaz de ‘O trapalhão nas minas do Rei Salomão’	54
25	Cartaz de ‘O Palhaço’	57
26	Gráfico: Lançamentos x Salas	58
27	Gráfico: Salas e os <i>shoppings centers</i>	58
28	Reabertura do Cine Ritz, 1985, com ‘Cabra Marcado para Morrer’	62
29	Cinemateca de Curitiba	63

30	Cine Plaza	65
31	Cine Augusta	72
32	Cine Curitiba	72
33	Mesa de uso diverso e ponto de encontro	73
34	Sala de projeção	73
35	Cinema com cinco salas de projeção	74
36	Cinema com oito salas de projeção	74
37	Cinema com onze salas de projeção	75
38	Vista da praça	78
39	Cristal	78
40	Vista noturna	79
41	Distribuição de usos	79
42	Corte	80
43	Planta	80
44	Perspectiva isométrica	80
45	Curitiba, o Centro e o São Francisco	89
46	Quadra de intervenção	90
47	Equipamentos culturais	90
48	Terreno escolhido	91
49	Potencial construtivo proposto	91
50	Tipologia de usos	92
51	Usos do entorno	92

# Sumário

<b>Introdução</b>	9
<b>Conceituação temática</b>	10
História do cinema	11
O cinema em Curitiba	39
A experiência e a intersecção das linguagens	46
<b>Interpretação da realidade</b>	51
Realidade brasileira	52
Realidade curitibana	59
<b>Estudos de caso</b>	68
Espaço Itaú de Cinema	70
UFA Cinema Center	76
<b>Diretrizes projetuais</b>	81
O Centro e o Largo da Ordem	82
O cinema na rua como fundação	84
O terreno	86
Conceituação e programa	86
<b>Referências bibliográficas</b>	93
<b>Referências webgráficas</b>	95
<b>Fontes de imagens</b>	97

## Introdução

O cinema como arte e como edificação é recente na história da humanidade. Com pouco mais de 100 anos ele passou por diversas modificações e o modo de assisti-lo sofre um processo de mudanças significativas nos últimos anos.

Essa pesquisa tem como objetivo geral abordar o tema do cinema e de seu pertencimento à cidade de modo a criar bases teóricas e conceituais para o desenvolvimento de um projeto no centro de Curitiba.

Num primeiro momento um apanhado histórico do cinema no mundo e na cidade de Curitiba é feito, para que haja compreensão como arte e linguagem. Ainda para familiarizar e conectar o cinema e a arquitetura é explorado de maneira breve suas proximidades conceituais e filosóficas, bem como a influência da arquitetura para a experiência cinematográfica.

Mais a frente os fatores que fizeram com que as salas de projeções saíssem das ruas e fossem levados aos *shoppings centers* são expostos. Essa discussão parte do mundo cinematográfico: produtores, diretores, críticos e cinéfilos refletem sobre a participação do cinema na cidade e sua transformação em consumo quando rodeado de funções comerciais. Esse debate é trazido à arquitetura, analisando como a cidade poderia ganhar com o retorno do cinema às ruas, influenciando uma sociedade e interferindo na dinâmica do centro.

Um estudo de edifícios correlatos é necessário, para compreender o cinema como edificação transformadora de um espaço público e para que uma análise programática pudesse resultar na definição de um programa de usos para o projeto proposto.

E por fim, diretrizes projetuais são definidas, colocando em prática as análises e conclusões que puderam ser realizadas durante o processo de pesquisa e de elaboração dos textos. Definindo o terreno e sua relação com a cidade, seu programa e, principalmente, os conceitos que guiarão a elaboração de um projeto arquitetônico.

## **Conceituação temática**

O modo de assistir filmes no cinema praticamente não mudou desde a primeira exibição: a tela de projeção, os assentos enfileirados, a escuridão do ambiente, o encontro dos espectadores, o silêncio, o evento experienciado individualmente mesmo que no meio da multidão. Mas a linguagem foi aperfeiçoada e a invenção da vida moderna confunde-se com o cinema: ora ponto de reflexão, ora convergência.

Para entender o cinema como arte e como edificação faz-se necessário um apanhado histórico desde seu surgimento, compreendendo-o como linguagem e cultura, destacando - sempre que possível - os ambientes em que tudo aconteceu.

A experiência do cinema é, também, explorada destacando a importância arquitetônica para tal, interseccionando as duas linguagens.

Este primeiro capítulo procura entender a relação da arquitetura e o cinema, bem como seus encontros. A fim de se familiarizar com o tema e entender sua evolução histórica.

## **História do cinema**

O cinema é, das artes, a única com data de nascimento exata. Dia 28 de dezembro de 1895 foi quando os irmãos Lumière exibiram dez momentos corriqueiros filmados com cinematógrafo. O primeiro deles, 'A saída da Fábrica Lumière em Lyon' (1895), foi o primeiro filme a ser exibido em sessão pública em todo o mundo (CRISTO; MIYAKAWA, 2010). Isso aconteceu em Paris no subsolo do Grand Café, a história da arquitetura dos cinemas começou, portanto, com o uso de edifícios já existentes para propósitos nunca antes imaginados para eles (UFFELEN, 2009).



Imagem 1: 'A saída da Fábrica Lumière em Lyon' - FONTE: YOUTUBE

A idéia de retratar figuras dinâmicas, entretanto, é anterior. Já no século XVIII alguns inventores já desenvolviam aparelhos na tentativa de fazer uma imagem apresentar movimento.

Equipamentos mais simples, como brinquedos infantis, exploravam a então conhecida 'persistência da visão', um fenômeno óptico teorizado por Joseph Plateau que afirma que uma imagem persiste na retina humana por uma fração de segundos após ser percebida. Para confirmar sua teoria, o físico inventou o fenacístoscópio, em 1829, um disco com figuras semelhantes desenhadas às bordas por trás de um outro disco com orifícios eqüidistantes que, quando girados em velocidade e ângulo corretos possibilitavam percepção de movimento. Princípio semelhante foi usado no zootropo, invenção de William George Horner, 1834, um tambor com cortes verticais girava e as tiras de imagens estáticas dentro dele davam a impressão de continuidade (MERTEN, 2007).

Esses equipamentos simples já exploravam a transformação da imagem estática em dinâmica, mas foram necessárias maiores descobertas para que se chegasse ao

cinematógrafo. Isso se deu, principalmente, com pesquisa e desenvolvimento dos processos fotográficos então conhecidos. Até o final do século, inúmeros inventores da França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos da América tentaram desenvolver aparelhos para gravar e projetar movimento. Muitos deles nunca se conheceram e chegaram a satisfatórios resultados quase ao mesmo tempo.

Tomas Edison já havia patenteado seus quíestocópio e quíneógrafo em 1893 nos EUA, sendo o primeiro aparelho de exibição e o segundo a máquina que filmava. A primitividade do aparelho estava na pequena capacidade de gravar imagens, já que funcionavam com fotos gravadas em uma pequena tira de filme numa repetição sem começo ou fim, e eram máquinas individuais. Há também registros históricos de que os irmãos Max e Emil Skladanowsky apresentaram em um teatro de Berlin, dois meses antes da famosa exibição em Paris, 15 minutos de seu sistema de projeção de filmes, o bioscópio. Porém o cinematógrafo era de tecnologia superior e os irmãos alemães passaram em pouco tempo a utilizar a invenção francesa, que possibilitava maior tempo de filmagem e projeção (COSTA, 2006).

Os irmãos Auguste e Louis Lumière receberam algumas influências desses inventores e também dos inventos fotográficos chegando, em 1894, na criação do cinematógrafo. Já experientes nos negócios, popularizaram e venderam para todo o mundo sua invenção. O aparelho era bastante leve e não exigia eletricidade, alimentado por movimento de manivela, por isso poderia ser facilmente transportado para ambientes externos e de interesse mais variado do que a limitação dos estúdios possibilitaria, principalmente porque ainda não havia muito investimento disponível para tão nova arte. Era muito mais funcional dos que seus antecessores, unindo o processo de filmagem e exibição em um só aparelho, e utilizando filmes 35mm, o que permitia cópias a partir destes negativos. Por ser de fácil manuseio os operadores do cinematógrafo eram também cinegrafistas diminuindo o número de funcionários em um filme (COSTA, 2006).

A sessão de primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos no Grand Café foi a primeira pública, entretanto a quinta desde a finalização do equipamento. As anteriores foram realizadas para o público científico em reuniões fechadas (MERTEN, 2007).

Como é conhecido, os trechos filmados pelos irmãos Lumière espantaram bastante o público, fazendo-os correr quando um trem, em 'A Chegada do Trem à Estação', vinha em direção à tela do Édén, primeira sala de cinema do mundo. Os outros trechos também eram de cenas cotidianas, como 'O Almoço do Bebê' que se utiliza do primeiro plano da cena para mostrar um casal dando comida para seu filho sentado à mesa, e 'O Regador Regado' que despertou pela primeira vez gargalhadas nos espectadores em uma sala de projeção, contando a história simples de uma brincadeira entre amigos em um jardim.

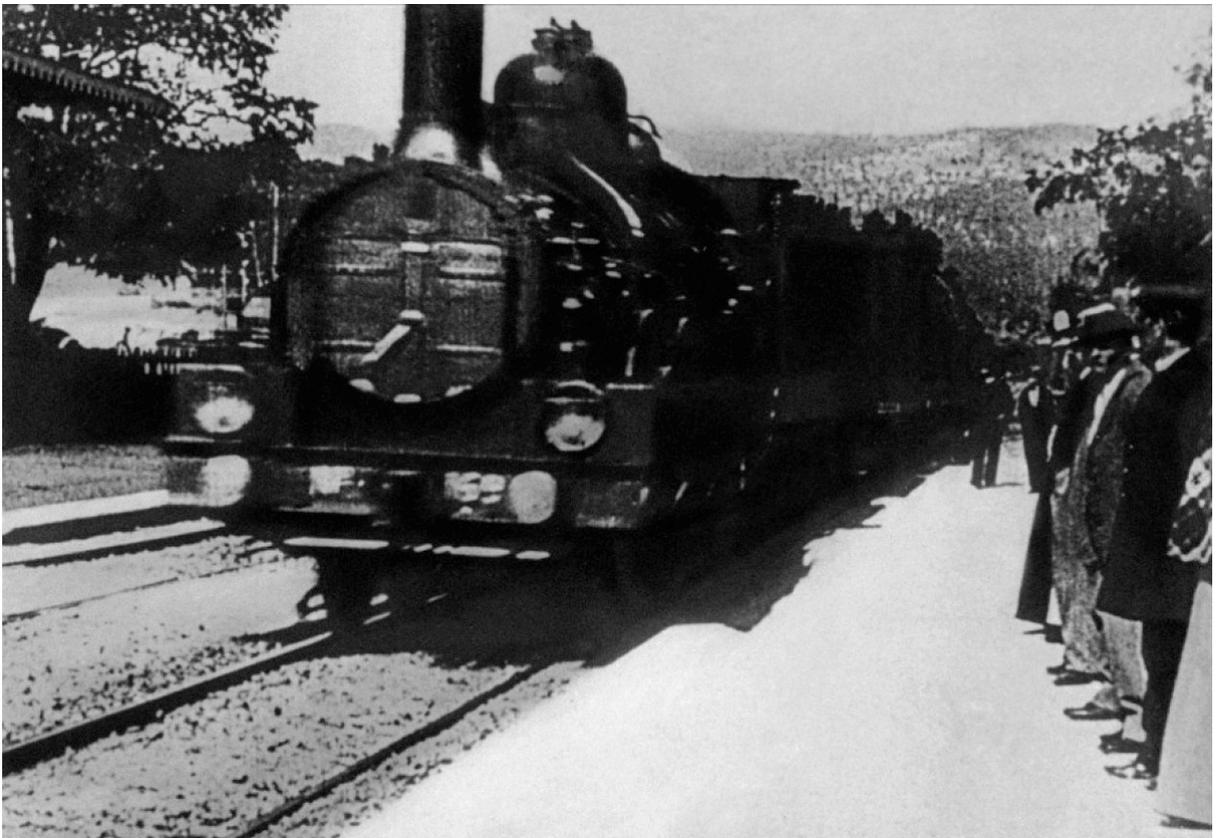


Imagem 2: 'A Chegada do Trem à Estação' - FONTE: YOUTUBE

Nesse marco histórico pode-se perceber a primeira vertente conhecida do cinema, o realismo, mesmo que para os inventores o cinematógrafo tenha despertado um interesse apenas científico. Não havia intenção artística de fato a princípio, "foram necessários mais alguns anos e a entrada em cena de George Méliès para que o cinema viajasse à Lua e começasse a sonhar." (MERTEN, 2007, p. 12). Mesmo assim, no retrato do cotidiano dos irmãos franceses já há por parte do público uma

identificação e, por isso, muito valor cinematográfico. Emoções, risadas e medos foram despertados, características que são exploradas até hoje na indústria do cinema.

Quando os filmes mudos apareceram, espaços usados para apresentações de música e salões de baile eram também usados para as projeções. Já em bairros menos favorecidos, de trabalhadores, lojas simples eram adaptadas (UFFELEN, 2009).

A partir de 1905 surgiram os *nickelodeons*, os espaços deixaram de ser improvisados e receberam investimento para abrigar as projeções. Eram 'grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral trabalhadores de poucos recursos.' (COSTA, 2006, p. 27). Abrigavam cerca de 100 assentos e filmes eram exibidos continuamente. Entretenimento extremamente barato para a época eram necessários apenas cinco centavos de dólar, um *nickel* - sugerindo o nome das novas instalações - para apreciar pequenos filmes em um espaço muitas vezes nada confortável. Estima-se que em 1908 havia cerca de 8 mil *nickelodeons* espalhados pelos EUA.

Até 1906 o cinema vive uma fase de atração, técnicas emprestadas de outras áreas são usadas nos filmes e ainda não há uma preocupação profunda com enredo ou mesmo com o cinema como linguagem, mas como um retrato de acontecimentos e com função de divertimento. O espetáculo é novo e o visual interessa muito ao público.

A partir disso, o cinema começou a ser estruturado como indústria, já que atingiu grandes populações, principalmente na Europa e na América do Norte. Os filmes passam a ser mais longos, cerca de 15 minutos - equivalente a um rolo de filme -, e contavam histórias com narrativas mais complexas. A fixação dos cinemas em locais próprios possibilitou uma logística de distribuição e exibição dos filmes, fazendo com que as influências cinematográficas viajassem mais rapidamente (COSTA, 2006).

Os cinemas assumiram o conceito de imagem de palco, como no teatro, com uma moldura em formato de portal. As similaridades arquitetônicas continuaram a ser aplicadas quando cinemas independentes e, portanto, menores foram construídos, a partir de 1910. Já que teatros e cinemas à época possuíam necessidades bastante semelhantes, seus projetos eram facilmente relacionados, exceto pelo fato de que a

área do palco e de cenário poderia ser completamente eliminada no caso das projeções. Isso não aconteceu porque a projeção era só uma parte da programação, atividades como apresentações performáticas de dança e ballet a complementavam (UFFELEN, 2009).

Passados 20 anos da primeira exibição de filmes, o americano David Wark Griffith já era um veterano que vinha adicionando novas maneiras de ver o cinema como linguagem, com a introdução do uso de *flashbacks*, inserção do tempo passado na narrativa que se passa em tempo presente; do plano americano, onde atores são enquadrados na altura do joelho; e da montagem paralela, quando através da alternância entre planos de duas seqüências o espectador interpreta um significado implícito. Em 1914, “Com ‘O Nascimento de uma Nação’, ele criou o que não deixa de ser uma metáfora do próprio cinema” (MERTEN, 2007, p. 26). Foi o primeiro longa metragem produzido, com 165 minutos. Uma contribuição para a história do cinema principalmente pelo fato de ser um filme que une arte e indústria, permanecendo até hoje bastante sólido, mesmo que seus ideais sejam bastante incompreensíveis, até provocando repulsão para a sociedade atual.



Imagem 3: Pôster de ‘O Nascimento de uma Nação’ - FONTE: Movie Poster DB

Assim como qualquer outra arte, o cinema se desenvolveu de maneiras diferentes ao redor do mundo. Pouco antes de 1920 já era visível uma linguagem própria, desligada esteticamente e conceitualmente - mesmo que conectada - das outras. Influenciados pelos acontecimentos e fatos exteriores, os filmes já poderiam ser considerados a mais importante mídia do século XX. Com sua popularização, diferentes correntes surgiram em diferentes países, sendo incoerente traçar um resumo histórico cronológico e totalmente verídico (COSTA, 2006). É possível, todavia, destacar algumas correntes que deixaram grandes legados para a história cinematográfica e para a linguagem do cinema.

Durante a Primeira Grande Guerra, nos EUA, surgiram os 'teatros de atmosferas' junto aos já existentes teatros, usados para peças de teatro e exibição de filmes. Eram espaços de decoração grandiosa, parecendo vir diretamente das produções cinematográficas. Foram as primeiras formas de arquitetura de interiores pensada para os cinemas.

Já na Europa, o cinema foi, nessa época, extremamente importante e cada vez mais procurado para estabelecer identidade única de cada nação, resultando também em luxuosas e grandiosas locações.

While theaters frequently continued to be built in the neo-Baroque style of the Paris Opera by Charles Garnier (1875), cinemas adopted a fairytale opulent style (Hijman Louis de Jong: Tusschiny, Amsterdam, 1921, with a remnant of the stage and the organ). At the same time, their architecture continued to emulate the prestigious style of theater buildings with rounding galleries, boxes and foyers (UFFELEN, 2009).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Enquanto os teatros continuaram a ser frequentemente construídos no estilo neobarroco da Opera de Paris de Charles Garnier (1875), os cinemas adotaram o estilo opulento de conto de fadas (Hijman Louis de Jong, Tusschiny, Amsterdam, 1921, com um remanescente palco e órgão). Ao mesmo tempo, sua arquitetura continuou a simular o prestigioso estilo de edifícios de teatros com galerias arredondadas e foyers (Tradução da Autora).

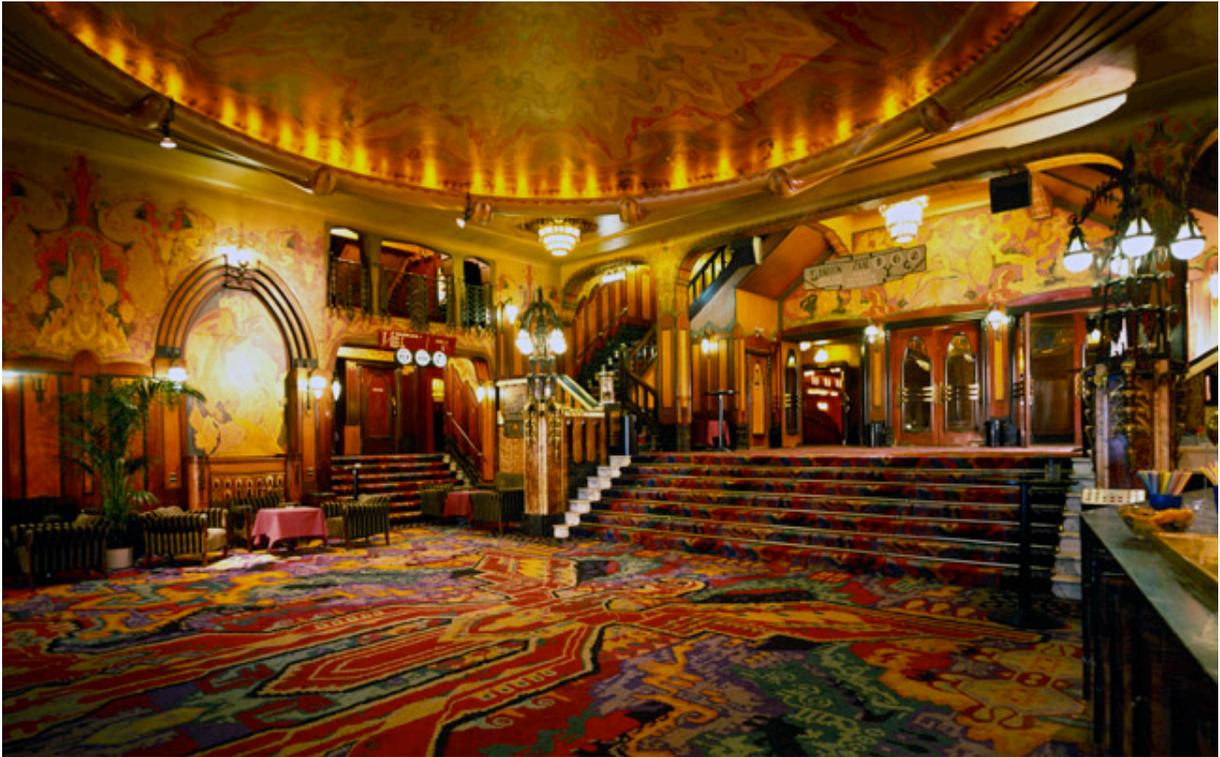


Imagem 4: Cinema Hijman Louis de Jong, Amsterdam - FONTE: Architecture Guide

O Expressionismo Alemão foi um movimento do fim do século XIX de jovens que encontraram caminho, inicialmente na literatura e artes plásticas, para contestar os valores burgueses da época e usar a arte como ‘uma forma espontânea de expressão da alma.’ (MERTEN, 2007, p. 38). Durante o período da Primeira Guerra Mundial o país buscou uma identidade própria já que estava isolado das distribuições internacionais de filmes suprindo o mercado interno utilizando-se de temáticas de guerra para manter em alta a auto-estima de todo um país (CANEPA, 2006).

A temática fantástica, que já existia no começo do movimento, ainda prevaleceu no cinema e nas outras artes expressionistas do Pós-Guerra. Era presente, também, a ligação com o gótico, efeitos de drama com luz e sombra e vilões sobrenaturais. No entanto o movimento não diz respeito apenas a preocupações estéticas, em “O Gabinete do Doutor Caligari” 1920, o diretor Robert Wiene utilizou aspectos específicos de composição, com iluminação, cenografia, maquiagens e figurinos estilizados e exagerados não para decorar o filme, mas para ajudar a contar a história e reforçar a temática dramática recorrente.

A utilização da arquitetura foi bastante expressiva no movimento. Fritz Lang foi o cineasta que mais a explorou e em 'Metrópolis' (1927) tem-se uma das maiores relações das duas linguagens em toda a história dessas artes. Já no final do movimento expressionista a arquitetura foi fundamental para a construção do drama, em uma fantasia futurista, aproximando o ambiente industrial e o gótico, bastante familiares na Alemanha do início do século (CANEPA, 2006).



Imagem 5: Pôster de 'Metrópolis' - FONTE: IMDB

A Rússia vivenciou, entre 1917 e 1920, momentos de guerra civil enquanto o socialismo não se consolidava no país. Nesse momento, o cenário artístico foi bastante enriquecido pelos movimentos de vanguarda, como o construtivismo, o futurismo e o abstracionismo. E foi Sergei Eisenstein, com poucos filmes, quem colocou o país em destaque na indústria audiovisual principalmente por suas teorias cinematográficas e sua inovadora montagem de filmes (SARAIVA, 2006).

Seu filme mais notável, 'O Encouraçado Potemkin' (1925), influenciado pela montagem do pioneiro Kulechov e outros cineastas soviéticos, afirmou a importância da montagem como linguagem, princípio estruturador do filme, mesmo com uma narrativa mais fluida do que seus filmes anteriores. O cineasta ficou fascinado com ideogramas japoneses que juntavam diferentes elementos para montar um significado ou palavra, como 'lágrima' que é formada pelos símbolos 'olho' e 'água', e usou princípios parecidos em suas montagens. Pode-se perceber isso quando a quebra de um prato por um marinheiro, filmada de diversos ângulos, simboliza o início do motim explorado na narrativa.



Imagem 6: Pôster: 'O Encouraçado Potemkin' - FONTE: Movie Poster DB

Apesar de a Europa Ocidental explorar bastante o cinema como meio de expressão para se afirmar nos diferentes países, seja por sua derrota seja por sua vitória na Primeira Guerra Mundial, e na situação política e sócio-econômica do Pós-Guerra, foram os EUA que viveram o ápice e revolucionaram aspectos técnicos da indústria nos anos 1920. Encontrando na Califórnia locações externas com mais luminosidade natural e menos chuva e frio do que Nova Iorque, o bairro Hollywood - hoje distrito - de Los Angeles chamou atenção das maiores produtoras iniciando um processo de atração de toda a indústria audiovisual que afirma hoje a região como a de maior influência do cinema ocidental (MERTEN, 2007).

A primeira aparição à platéia de Charles Chaplin foi com apenas 5 anos. Sua mãe, atriz em um teatro na Inglaterra, perdeu a voz no meio de uma performance e, em meios às vairs, ele foi empurrado em seu lugar para cantar e fazer as 'gracinhas' que já eram conhecidas da equipe. Começou aí a sua trajetória. Em uma turnê pelos EUA, em 1912 aos 23 anos, o então ator de teatro resolve ficar no país. Foi lá que sua carreira no cinema começou depois de ser encontrado por um representante de uma grande produtora de filmes de comédia e, em meio a filmagens de curtas, Chaplin criou o Vagabundo Carlitos.

O próprio personagem se confundiu com seu criador, deixando de ser figura de comédia 'estilo-pastelão' e tornando-se com o passar do tempo um dos maiores, senão o maior, representante do humanismo no cinema, extremamente sentimental e político.

Seu entendimento do cinema como expressão cultural e política fez com que Chaplin, sendo diretor e ator, desenvolvesse a comédia como meio de linguagem. Com menos quadros por segundo, 16 ao invés dos usuais 24, ele dava velocidade acelerada às cenas para criar efeitos cômicos. Representante do cinema mudo, demorou a inserir o som em suas produções e começou de maneira discreta, com sons diegéticos (próprios do universo ficcional que se vê na tela). 'Luzes da Cidade' (1931) é um filme sonoro mas não falado, assim como 'Tempos Modernos' (1936) . Isso só reforçou a consciência do que o cinema representou para ele e seu personagem, confirmando o domínio do cineasta sobre a forma de se contar

histórias. Parou de produzir filmes apenas na década de 1960, quando seu modo de protesto e revolução parecia ingênuo em meio a tantos outros movimentos cinematográficos.



Imagem 7: Pôster de 'Tempos Modernos' - FONTE IMDB

Seus ideais inseridos na comédia, e mais tarde no drama, fizeram com que Carlitos não pudesse ser exibido em alguns países, inclusive os governados por regime soviético, mesmo com sua famosa sátira a Hitler, em 'O Grande Ditador' (1940), e mesmo em alguns estados norte-americanos. Só em 1972, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, em um evento do Oscar, o reconheceu premiando Chaplin pelo conjunto de sua obra (MERTEN, 2007).

Chaplin, junto a Harry Langdon, Stan Laurel e Oliver Hardy, foram responsáveis pelo apogeu da comédia norte-americana nos anos 1920, era do Cinema Mudo. Nessa época Hollywood passou a ostentar o sucesso não só dos filmes cômicos, mas também dos de faroeste, e foi nessa época que os atores se tornaram grandes celebridades, sindicatos surgiram e a indústria passou a lucrar muito com esse viés de publicidade.

A sonorização dos filmes pode ser considerada a primeira grande mudança técnica na história do cinema. Foi 'O Cantor de Jazz' (1927), de Alan Crosland, o primeiro filme que contou com gravações de músicas junto às gravações das cenas e, ainda, diálogos sobrepostos com sincronia labial previamente gravados e não simultaneamente dublados com a projeção nas salas.



Imagem 8: Pôster de 'O Cantor de Jazz' - FONTE: IMDB

Apesar de o público ter recebido de maneira bastante positiva a inovação demorou um pouco para que os filmes incorporassem o som, não só pelas dificuldades técnicas - as salas ainda não estavam adaptadas para tanto -, mas também por alguns diretores e produtores desacreditarem da eficiência e, mais ainda, na necessidade de tal tecnologia (BERGAN, 2006).

Os dois conceitos de construção: um mais conservador, assumido pelo teatro, e um mais fantasioso, pelo cinema, entre as décadas de 1910 e 20, foram então amplificados com a chegada dos filmes sonoros e com os auditórios que foram surgindo a partir dos anos 1928.

Foi a partir desse momento que a Art Déco foi consagrada como o típico estilo de arquitetura de interiores dos grandes cinemas que surgiam no mundo ocidental, como o edifício 'Le Grand Rex', em Paris, de 1932, obra dos arquitetos Auguste Bluysen e John Eberson, ainda em funcionamento.

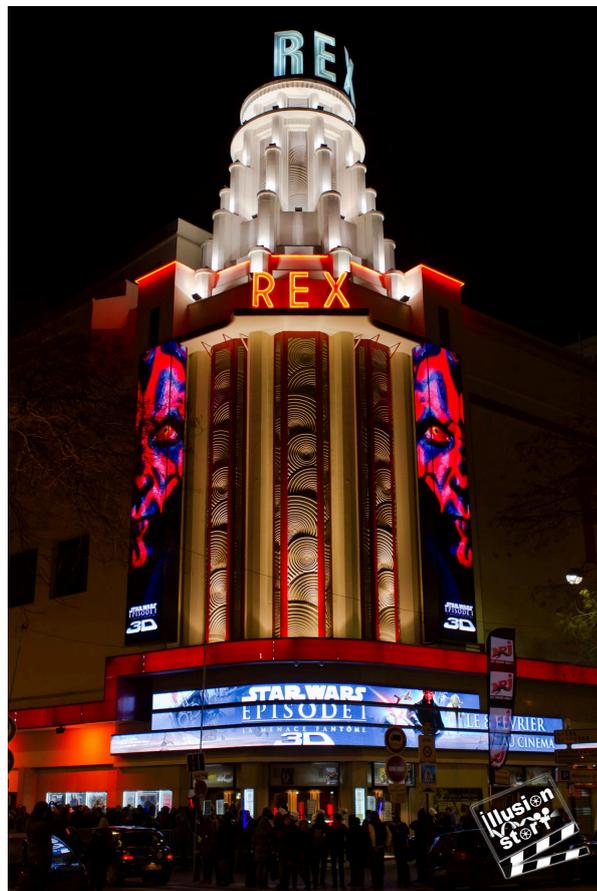


Imagem 9: Le Grand Rex - FONTE: Facebook

Durante essa época alguns edifícios modernos também foram construídos para abrigar cinemas. Como o Cine Universum, em Berlin, projeto de Erich Mendelsohn. Construído em 1926, um dos mais importantes edifícios modernos da Europa. Bastante prejudicado pelos últimos anos da Segunda Guerra, foi recuperado na década de 1960 e ainda hoje mantém características originais externas, funcionando como cinema e teatro. Outro exemplo é o também moderno Cineac, projetado por Jan Duiker e construído em 1934 em Amsterdam, na Holanda. Funcionou como cinema e auditório até 1995. Hoje é um edifício de apartamentos residenciais e restaurante (UFFELEN, 2009).



Imagem 10: Cine Universum - FONTE: UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft)



Imagem 11: Cineac - FONTE: Medien Kunstnetz

Nos EUA a década de 1920 foi de enorme público. Entretanto a Grande Depressão de 29 alcançou o cinema, e a arrecadação de bilheteria e de investimentos para novos filmes foi prejudicada. Demorou alguns anos mas, aos poucos, durante a década de 1930, estúdios até então pequenos e de pouco orçamento começaram a se tornar mais lucrativos, como MGM, Universal Studios, Warner Bros, 20th Century.

Nos anos 30, o Technicolor, processo cinematográfico de sucesso, tornou-se o nome genérico de qualquer filme colorido. Walt Disney (1901-66) deteve a exclusividade de filmes de animação a cores entre 1932-35, produzindo curtas que conquistaram o Oscar, como 'Flores e árvores' (1932) e 'Os três porquinhos' (1933). Já não sendo novidade na metade da década, a cor só estava em 20% da produção de Hollywood, e só no final dos anos 30 o Technicolor atingiu o apogeu, com dois filmes caros da MGM: 'O mágico de Oz' e '... E o vento levou', ambos de Victor Fleming (BERGAN, 2006, p. 35).

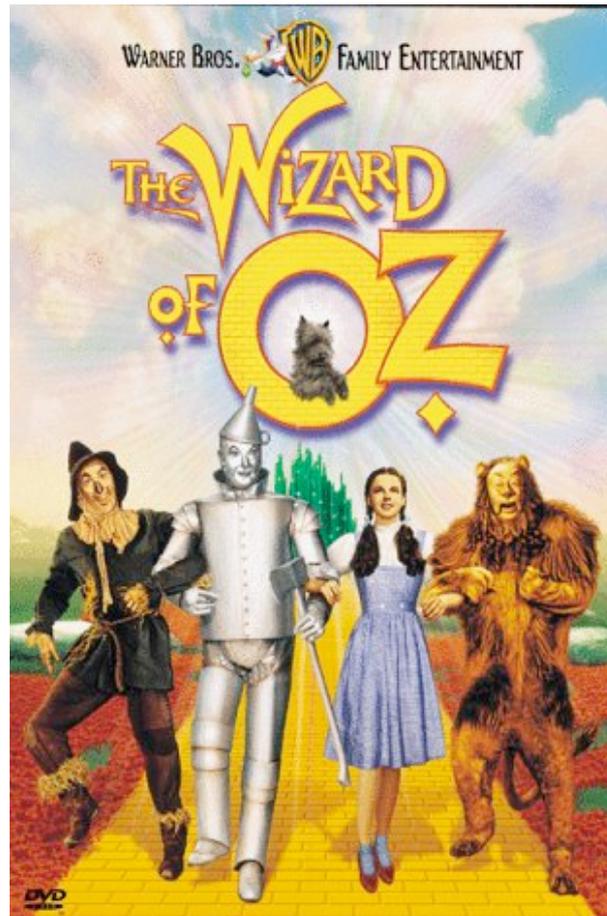


Imagem 12: Pôster 'O Mágico de OZ' - FONTE: IMDB

Enquanto isso, a Europa passava por período instável entre as duas Grande Guerras, afetando também o mercado de importação norte americano. A venda de filmes e produtos dos estúdios para a Alemanha, Itália e Japão quase não aconteceu no final dos anos 30 e seu único mercado internacional relevante foi o Reino Unido.

A produção cinematográfica dos países em guerra passou a ser muito pequena e, muitas vezes, serviram de propaganda do governo. Na França, a indústria ficou sob controle dos nazistas e filmes ingleses foram banidos.

‘Durante o regime nazista, a Alemanha produziu 1.100 longas, muitos de entretenimento leve, mas entre eles vários anti-semitas’ (BERGAN, 2006). Em 1933 surgiu no país o primeiro filme com o apoio do partido: ‘Mocidade Heróica’, de Hans Stenhoff. Leni Riefenstahl foi uma talentosa e peculiar diretora responsável por inúmeros filmes de propaganda para o Partido Nazista, entre eles ‘O Triunfo da Vontade’ (1935) e ‘Olympia’ (1938).

A Itália, após a Segunda Guerra Mundial, utilizou-se do cinema para sua renovação, seu redescobrimento. De maneira politicamente engajada e acreditando num futuro mais promissor, surgiu o neo-realismo, que pretendia ser revolucionário por sua postura profundamente antifascista. Surgindo em 1945, com 'Roma, cidade aberta' de Roberto Rossellini.



Imagem 13: Pôster de 'Roma, cidade aberta' - FONTE: Movie Poster DB

O país derrotado olhou para dentro de si mesmo, e o cinema serviu como espelho do que viu. Só que, ao contrário do pessimismo alemão, que produziu o expressionismo, após a I Guerra, o olhar mais generoso dos italianos criou um movimento baseado na esperança (MERTEN, 2007, p. 83).

Ainda de maneira oposta ao expressionismo, o neo-realismo italiano dizia respeito ao povo, ao homem comum, sem se utilizar de grandiosos estúdios e relações artísticas ou mesmo arquitetônicas. Foi um cinema de cunho social, de um país que ainda se encontrava nos escombros da guerra. ‘Nesse processo, a herança do neo-realismo seria fundamental, mostrando que o cinema não necessita de recursos hollywoodianos para se afirmar’ (MERTEN, 2007).

O modernismo foi a corrente seguida após a Segunda Guerra Mundial para conformar os novos cinemas, principalmente numa Europa bastante destruída. Durante o dia, as fachadas e imposições urbanas eram muito mais humildes do que os teatros e auditórios existentes antes da guerra, porém durante a noite os chamativos letreiros iluminados aumentavam a concorrência entre os cinemas.

Os interiores eram mais neutros, com paredes texturizadas para efeitos de acústica, e os investimentos ergonômicos trouxeram mais conforto para as poltronas e para a disposição das fileiras.

Foi neste momento que a importância do palco, ou da área da tela, passou a diminuir. O cinema era cada vez mais uma edificação de intuito exclusivo e estar num espaço sem distrações e, portanto, o mais neutro possível, parecia muito mais interessante à experiência de assistir a uma projeção, um ‘cinema invisível’ (UFFELEN, 2009).

Na década de 1940 enquanto a indústria cinematográfica dos EUA sofria dificuldades na produção, principalmente por um esgotamento temático de seu cinema, a França descobria a produção norte-americana censurada durante os anos da Segunda Guerra.

André Bazin, o crítico de cinema mais relevante e influente da época, foi precursor do que mais tarde seria chamado de *nouvelle vague*, movimento que aconteceu principalmente em Paris. Participando de grupos influentes do pós-guerra, defendeu o cinema como meio de educação para a população. ‘A afirmação do cinema como forma contemporânea e democrática de formação das massas se

tornaria um dos desdobramentos do "humanismo técnico" de Bazin' (MANEVY, 2006, p. 231).

François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard foram alguns dos nomes de jovens estudiosos e críticos de cinema da revista *Cahiers du Cinéma* que contrários ao tom sério e conservador das produções cinematográficas que aconteciam na França e extremamente influenciados pelas grandes produções norte americanas, começaram a dirigir e produzir seus próprios filmes (BERGAN, 2007) (MANEVY, 2006).

Apesar de criticados pela aparente alienação, diferente do neo realismo italiano, o movimento expôs expectativas e frustrações de jovens europeus, já que repercutiu em países como a própria Itália e a Inglaterra, crescidos já na Guerra Fria num continente que ainda sofria as conseqüências da guerra, bastante influenciado pelas imagens de cinema, de publicidade e da mais recente forma de cultura e entretenimento: a televisão.

Considerada o 'primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema' (MANEVY, 2006, p. 224), a *nouvelle vague* só foi possível dado o acesso dos jovens críticos a antigos materiais cinematográficos, devido à ativista gestão de Henri Langlois na cinemateca francesa, que montou o maior acervo de cinema do mundo e realizou sessões periódicas de grandes filmes produzidos ao redor do mundo e, também, de filmes com orçamento e alcance menor que as grandes produções.

Foi a ocupação da cidade e de locações reais a maior das aproximações do movimento - e do próprio cinema - com a arquitetura da cidade. Raras exceções existiram, mas não havia cenário. As ruas foram mostradas como realmente eram, com seus nomes reais, e os figurantes eram a população que naturalmente já se utilizava da cidade, todos os elementos se representando.

O resultado foi muito amplo em todas as produções já que não havia rigidez nas características. Os cineastas se utilizaram de novas maneiras para conduzir um filme, novas câmeras, modos de captar luz, som, de enquadramento ou mesmo de roteiro e

atuação. As diferentes locações permitiram inúmeros planos, inimagináveis dentro de um estúdio. A não rigidez, como o cinema até então consagrado, e não preocupação com a linearidade do tempo ou espaço, sem receios de descontinuidade juntos à sobreposição de materiais externos ao filme como arquivos de outras produções, programas de televisão, pinturas, quadrinhos e outros registros reafirmaram essa diversidade cinematográfica.

Entre tantos destacam-se Jean- Luc Godard, com 'Acossado' (1959), 'O desprezo' (1963), 'Alphaville' (1965) e 'O demônio das onze horas' (1965); François Truffaut com 'Os Incompreendidos' (1959), 'Jules e Jim' (1962) e 'Fahrenheit 451 (1966); e Alan Resnais com 'Hiroshima, meu amor' (1959) e 'Ano passado em Marienbad' (1961).

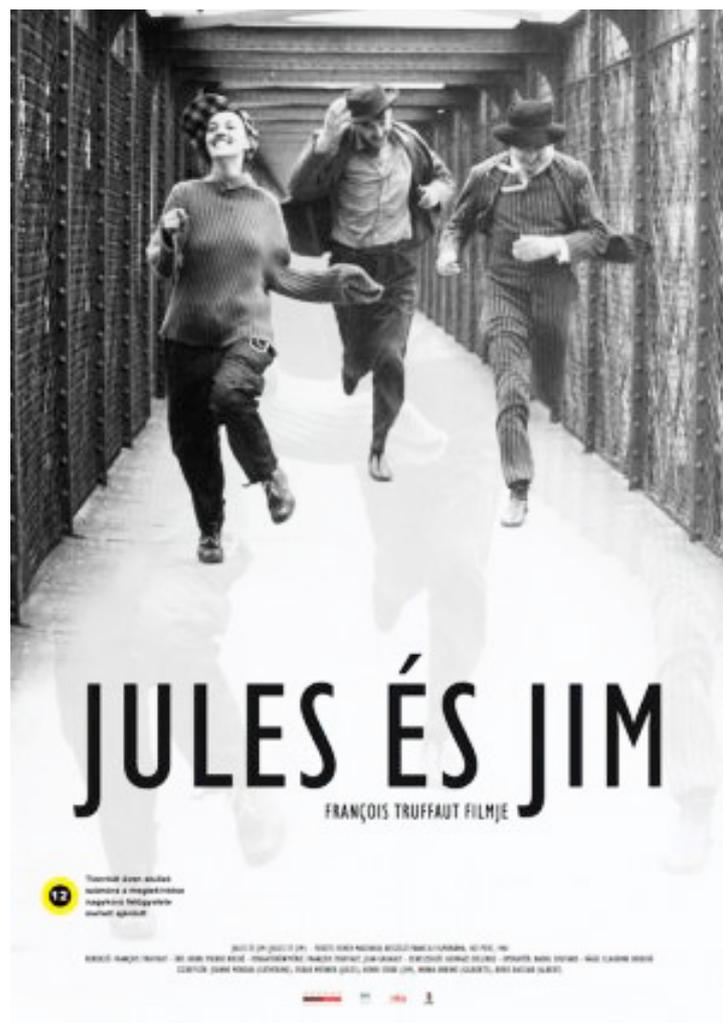


Imagem 14: Pôster de 'Jules e Jim' - FONTE: IMDB

O efeito geral dessa linguagem é o resgate de uma certa inocência do cinema, feita num avanço para além da vocação comercial. O recuo a essa "infância" do cinema - tão bem metaforizada nas crianças de Truffaut - ocorre como consequência desse modo de produção pobre, despojado, feito com luz natural, cuja influência na imagem é sensível, tornando-a imperfeita, "suja" e ontologicamente documental (MANEVY, 2006, p. 246).

Em 1968, em meio a fervorosas manifestações da juventure parisiense, Langlois foi criticado pelo ministro da cultura francesa e retirado do seu cargo de diretor. Esse episódio repercutiu entre jovens cineastas do movimento, estudantes e artistas, que interditaram as portas da Cinemateca Francesa em protesto. O cargo de diretor foi devolvido pouco tempo depois. Contraditoriamente esse episódio marcou o fim da *nouvelle vague* (MANEVY, 2006).

No mesmo ano foi interrompido um dos períodos mais criativos do leste europeu, com a invasão russa de Praga. Manifestações estudantis na Polônia 'afetaram o cinema mais que qualquer outro mercado ou arte - todos os aspectos [da produção cinematográfica da época] foram alvo de ataque oficial' (BERGAN, 2007, p. 61).

O Brasil, junto à América Latina, na mesma época também sofreu diferentes tipos de repressão nas artes e, conseqüentemente, no cinema. Glauber Rocha se exilou junto a tantos outros artistas. Nos EUA a crise se dava pelo movimento contra à guerra do Vietnã, pois a televisão reportava rapidamente o acontecimento.

A partir de meados dos anos 60, o tradicional palácio de filmes, com um só auditório grande, foi substituído por salas múltiplas: um só edifício dividido em vários cinemas, de seis a oito telas, em geral menores que as tradicionais. Aos distribuidores, gama mais variada de pontos de venda; ao público mais opções de programação e horários. Nos anos 90, muitos desses complexos se transformaram em 'Megaplex', com 20 salas ou mais, algumas exibindo o mesmo filme (BERGAN, 2007, p. 57).

‘Foi em clima de otimismo e na crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior (CARVALHO, 2006, p.289).’ Já que os padrões considerados de qualidade, decorrente de grandes produções internacionais reconhecidas, não poderiam ser alcançadas, por falta de apoio financeiro ou experiência cinematográfica, o que era proposto de novo correspondia ao conteúdo e a forma, até porque os temas discutidos no movimento jamais foram explorados tão explicitamente, os cinemanovistas necessitavam um novo modo de filmar, a partir de 1960.

Um movimento marcado pela representação das realidades de um país subdesenvolvido, filmado de maneira primitiva, se utilizou da agressividade em sua forma e tema. Seu surgimento só se deu possível graças a um grupo específico de cineastas que, cada um à sua maneira, conseguiu retratar um país com preocupações históricas, conhecendo e analisando o passado de modo a entender o presente; sociais, expondo o problema da fome, da violência e das transformações das cidades; e políticas, principalmente a partir do golpe de maio de 1964.

Destacam-se Glauber Rocha com ‘Deus e o diabo na terra do sol’ (1964) e ‘Terra em transe’ (1967); Cacá Diegues com ‘Ganga Zumba - Rei dos Palmares’ (1963); David Neves com ‘Mauro, Humberto’ (1964); e Joaquim Pedro de Andrade com ‘Macunaíma’ (1969); dentre tantos outros articuladores do movimento.

Já respeitado como cineasta internacionalmente, especialmente com ‘Deus e o diabo na terra do sol’ (1964) que concorreu no festival francês de Cannes, Glauber Rocha escreveu, em 1965, ‘Uma estética da fome’, manifesto que reúne as maiores idéias do movimento. Entre outras idéias, defendeu que o povo brasileiro sentia vergonha de sua miséria, evitando sempre que possível ver e mostrar essas imagens, sendo o Cinema Novo o primeiro grande movimento à expor a fome, por exemplo (CARVALHO, 2006).



Imagem 15: Pôster de 'Deus e o diabo na terra do sol' - FONTE: Festival de Cannes

Glauber só pode ser criticado pelo que escreveu e realizou. Nunca fez um filme de outro jeito, num formato mais tradicional. E o que fez, independentemente de se gostar ou não deste ou daquele momento particular, é importante, revela a consciência que existia entre sua teoria e a prática. Com seu manifesto de estética da fome - uma câmera na mão e uma idéia na cabeça -, Glauber colocou a cara do Brasil na tela e foi o principal animador de um movimento de jovens contestadores que repercutiu muito além das fronteiras do País (MERTEN, 2007, p. 176).

Junto a outras maneiras de expressão, o movimento foi reprimido durante a ditadura militar, demorando alguns anos para que os cineastas encontrassem brechas para que a produção continuasse, muitas vezes se adaptando à nova política, tornando algumas produções menos provocadoras.

Cacá Diegues, em sua segunda longa metragem 'A grande cidade' (1966), incorporou a temática urbana, que não deixa de ser uma representação histórica das próprias cidades, já que ilustra a história de um grupo de pessoas que se mudam para um grande centro urbano em busca de melhores condições e de felicidade. Foi um dos poucos filmes de grande sucesso de bilheteria, bem recebido pelo público, fato incomum entre os filmes do Cinema Novo.

A partir dos anos 70, o cinema passou a competir verdadeiramente com a televisão. Perdendo um pouco o *status* de produção de cultura e sendo considerado também como entretenimento e lazer, os cinemas passaram a ser incorporados por estruturas de múltiplo uso, os *shoppings centers*.

Novas tecnologias foram adicionadas às películas para tornar a ida ao cinema cada vez mais atraente, distanciando-se da experiência de ver um filme em casa. Foram desenvolvidos os filmes de 70mm, o dobro do usual; os formatos *wide-screen*, com proporção de quadro de 1:1,66 e 1:1,85 aumentando o campo de visão do que se vê na tela; e, ainda, formato *scope* que, por ter proporção de 1:2,55, ultrapassa a proporção do campo de visão humana natural, que é de 1:1,54, fazendo da experiência cinematográfica cada vez mais envolvente, dando a sensação para o espectador de estar de fato dentro do que se passa na tela (UFFELEN, 2009).

Esta década foi marcada por grandes produções de Hollywood que retomavam aos poucos o sucesso e a importância da filmografia norte-americana em relação ao mundo. Diretores como Francis Ford Coppola, com 'O Poderoso Chefão' (1972), Steven Spielberg com 'Tubarão' (1975), Martin Scorsese com 'Taxi Driver' (1976), e George Lucas com 'Star Wars' (1977), entre outros, foram os responsáveis por enormes bilheterias, influenciados por grandes clássicos do cinema conterrâneo e, também, por grandes diretores internacionais, como o japonês Akira Kurosawa (BERGAN, 2007).



Imagem 16: Pôster de 'O Poderoso Chefão' - FONTE: IMDB

Em 1982, Jack Valenti, porta-voz do MPAA [Motion Picture Association of America] declarou a um comitê do senado americano: 'o VCR [vídeo cassete] está para os produtores e o público de filmes americanos como o estrangulador de Boston para uma mulher sozinha em casa'. Enganava-se no temor de que a violação de direitos autorais destruísse a indústria. [...]

Subproduto do êxito do vídeo foi o encolhimento dos cinemas, então divididos em mais salas para oferecer programação mais flexível. Nos EUA, fecharam-se *drive-ins* (mais de mil anos anos 80), substituídos por cinemas múltiplos em *shopping centers*. Segmentos inteiros de filmes encontrariam seu público em casa e não na tela grande (BERGAN, 2007, p. 75).

Durante a década de 1990, especialmente fora do Brasil, grandes centros de cinemas foram se estabelecendo na paisagem urbana, retomando a ida ao cinema uma atividade noturna para jovens, com indícios já nos anos 80 com os *drive-ins* - grandes espaços onde de carros estacionados se assistia os filmes. Bares, restaurantes e espaços de jogos, eram encontrados no mesmo complexo para aumentar o público. Centros culturais e museus adicionaram salas de exibição ao programa arquitetônico para projeção de filmes comerciais ou artísticos e festivais de cinema.

As periferias ou bairros residenciais mais afastados foram localizações escolhidas para países como EUA e Canadá instalarem complexos de salas de cinema ainda maiores dos que encontrados nos centros urbanos, muitas vezes dentro de centros comerciais ou *malls*. Junto às atividades de comércio encontram-se academias de ginástica, restaurantes e espaços recreativos (UFFELEN, 2009).

No final do século XX a tecnologia de filmagem digital conferiu ao cenário cinematográfico uma enorme mudança.

Apesar das inovações de som e imagem, melhorias nas películas e no tamanho [durante o século que passou desde a invenção do cinema], a tecnologia era a mesma: fitas de celulóide passadas por um obturador e expostas à luz por uma fração de segundo (BERGAN, 2007, p. 76).

Apesar de 'Jurassic Park - Parque dos dinossauros' de Steven Spielberg (1993) e 'Forrest Gump, o contador de histórias' de Robert Zemeckis (1994), contarem com imagens produzidas digitalmente, foi o filme de John Lasseter, 'Toy Story' (1995), o primeiro longa de animação totalmente realizado em computador. Essa produção abriu espaço para filmes como 'Titanic' de James Cameron (1996), e filmes fantasiosos como a série 'Harry Potter' (2001-2011).



Imagem 17: Pôster de 'Forrest Gump' - FONTE: IMDB

Mesmo assim a diversidade é cada vez maior em todo o mundo. Filmes são gravados em película, digitalmente ou, ainda, contam com tecnologias em desenvolvimento como o 3D, que a partir de combinações de imagens dão a sensação de profundidade na projeção, ou em IMAX, que é um formato de filme com capacidade de exibir imagens maiores e com melhor resolução do que os outros (BERGAN, 2007).

A audiência dos cinemas diminui em todos os lugares à medida que televisões de alta definição, recursos de interatividade e aparelhos de DVD facilitam o consumo doméstico de filmes. Surgido no fim de 97, o DVD (Disco Versátil Digital), com reprodução superior de som e imagem, alta durabilidade e tamanho reduzido, foi sucesso imediato. Até 2005, o mercado de DVD tornou-se a maior fonte de renda da indústria cinematográfica, superando o VHS e os cinemas, e criando um novo canal de vendas de catálogos antigos dos estúdios. Para Hollywood, os lucros ajudam a equilibrar o alto custo de produção e propaganda (cerca de US\$30 milhões por produto) e a queda das bilheteiras (BERGAN, 2007, p. 83)

O retorno às salas de cinema fora do contexto comercial é um fenômeno lento que deu indícios a partir do século XXI. Isso passou a ocorrer devido, principalmente, à uma preocupação de retomar o cinema como, além de uma atividade de lazer e entretenimento, atividade e produção cultural (UFFELEN, 2009).

### **O cinema em Curitiba**

Foi por volta de 1905 que o espanhol Francisco Serrador popularizou o cinematógrafo na capital paranaense (PINHEIRO, 2010).

E foi nas salas improvisadas, em meio a mercearias e estabelecimentos comerciais, com cadeiras de madeira e uma parede branca que pudesse servir de apoio às rústicas imagens, projetadas de forma a criar um inesperado e atraente movimento, que surgiram as primeiras salas de cinema de Curitiba (CRISTO; MIYAKAWA, 2010, p. 19).

O comerciante, que chegou ao Brasil ainda pequeno, encontrou a máquina de projeção no Coliseu Curitibano, um parque de diversões famoso no início do século XX, onde também se viu pela primeira vez a energia elétrica na cidade, um gerador trazido por ele. Com experiência comercial, Serrador levou o cinematógrafo à barracões e espaços do comércio que poderiam abrigar entre 20 e 50 curiosos de forma bastante desconfortável. Próximo à Boca Maldita, na Rua XV de Novembro, instalou os primeiros lugares próprios para o cinema: pequenas casas adaptadas (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).



Imagem 18: Rua XV, 1912, onde se instalou a cinelândia curitibana. FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010.

O início do século XX foi marcado por uma série de projeções feitas por diferentes cinematógrafos trazidos do exterior que reuniam um grupo de pessoas em diferentes teatros como Hauer, Guaíra - na época Guayra - e no Coliseu. Essas projeções eram feitas normalmente por companhias itinerantes que traziam diferentes modelos de cinematógrafos e programação variada. Atrações de teatro e jogos variados como os de parques de diversões também faziam parte do espetáculo.

A primeira sala de sessões de cinema com programação diária foi o Smart Cinema, inaugurado no ano de 1908, na Rua XV de Novembro, no centro. Eram exibidas imagens de momentos cotidianos gravadas pelos espaços públicos da cidade. Havia música ao vivo, ambientação com essências perfumadas em histórias românticas e acompanhamento de sinos quando o tema era religioso.

Com 40 mil habitantes, em 1912, a cidade contava com várias salas que funcionavam de forma regular além do Smart Cinema: Teatro Hauer, Coliseu Curitibano, Éden Paranaense, Mignon Theatre, Bijou Cinema, Teatro Teuto-Brasileiro, Teatro Palácio, Cine Teatro Central, Cine América, Cine Sideria, Cinema Vitória e Teatro Guaira.

Foi em dezembro deste ano que a primeira sala fora da região central de Curitiba foi inaugurada, a sala Radium ficava no bairro Portão.

Junto ao aumento de salas de cinema, empresas para a distribuição dos filmes foram surgindo, para diversificar os filmes exibidos, atraindo mais público (PINHEIRO, 2010).

A década de 1920 trouxe avanços para a cidade que crescia. Em 1924, ocorre a primeira transmissão pelo rádio, e, em 1926, a Rua XV recebeu pavimentação asfáltica, a primeira da cidade. Encontrava-se no centro bondes, carros e muita gente andando pelas ruas.

A primeira sala luxuosa da cidade foi o Cine Avenida, na Avenida Luiz Xavier, com poltronas de veludo vermelho. Funcionou por mais tempo do que qualquer outra sala, do ano 1929 até 1988. Hoje, o Palácio Avenida é sede administrativa do banco HSBC (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).



Imagem 19: Cine Avenida. FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010

Ainda em 1929 a capital ganha seu primeiro arranha-céu, o Edifício Moreira Garcez, com oito andares, na esquina da XV de Novembro com Voluntários da Pátria. Os bondes ainda são muito presentes na paisagem urbana, mas a partir de 1928 eles passam a dividir espaço com os ônibus (PINHEIRO, 2010, p.135).

Foi o Cine Palácio, no Edifício Moreira Garcez, o primeiro a exibir 'O Cantor de Jazz' (1927), de Alan Crosland. Os altos custos para equipar as salas, que agora deveriam estar prontas para receber filmes sonoros, provocou o fechamento de alguns cinemas e outros deles sofriam críticas constantes sobre as condições precárias de conforto, circulação de ar e de iluminação.



Imagem 20: Cine Palácio. FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010.

Em 1935 e 1936, com a inauguração do Cine Imperial e o Cine Broadway, respectivamente, formou-se a cinelândia curitibana, concentrando os maiores e mais famosos cinemas em poucas quadras da região central.

Já com 127 mil habitantes, Curitiba contava com um novo plano urbanístico na década de 1940. Surge o Plano Agache, organizando a cidade em centros funcionais e novos planos viários, algumas diretrizes só seriam realizadas em décadas seguintes. Em meio a essas positivas mudanças surgiu o Cine Luz, importante edifício moderno da cidade (PINHEIRO, 2010).

O novo cinema, aguardado ansiosamente pelo público já que seria 'o mais completo cinema do Sul do país' (CRISTO; MIYAKAWA, 2010, p. 45), foi projetado com muita iluminação, para ser literalmente o que anunciava, um Cine Luz. Era muito bem equipado, com os aparelhos mais atualizados possíveis, poltronas mais confortáveis do que as encontradas nos outros cinemas e muito luxuoso.



Imagem 21: Cine Luz. FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010

A inauguração foi um dos grandes eventos do ano. 1600 espectadores participaram de um evento social, encontrando não só a elite da cidade mas, também, pessoas de menor poder aquisitivo que ficavam no último balcão, ou 'poleiro', como era chamado. Um comerciante de perfumes aproveitou a oportunidade e, junto à

administração do cinema e sem contar ao público, borrifou uma nova fragrância de sua loja dentro da sala e entregou na entrada lenços com o mesmo cheiro. A experiência cinematográfica foi bastante sensorial, com o perfume nunca antes sentido e qualidades de imagem e sons jamais vistos, e extremamente bem recebida.

Em volta da tela do Luz havia um arco colorido que criava um jogo de luzes que se alternavam. Antes de cada filme era exibido um cinejornal do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), seguido de um jornal de atualidades da Warner, desenho animado e trailers de filmes. Só depois é que eram projetados dois filmes: a atração principal e um de segunda linha. Como sala lançadora, o Luz exibia as grandes produções da Warner, Paramount e Columbia.

Era comum que as mulheres fossem de chapéu ao cinema, o que gerava protestos dos outros espectadores. O Luz exibia um comunicado antes do início de cada sessão: “Pede-se as exmas. sras. e srtas. a fineza de tirar o chapéu ao iniciar a projeção do film”.

Além dos chapéus, as mulheres iam ao cinema perfumadas. Era tanto perfume, geralmente francês - como convinha as damas da época - que Paquito, o projetorista que começou na cabine do Bijou, teve a idéia de usar ventiladores para espalhar os aromas por todo o Avenida. Gravata era acessório obrigatório para o público masculino. Muitos a levavam no bolso e só a colocavam para entrar, jogando-a depois pela janela para os colegas que aguardavam na fila da entrada (PINHEIRO, 2010, p. 140).

Paquito, projetorista do Cine Avenida, exibia o filme ‘...E o vento levou’ (1939) de Victor Fleming em 1940 quando um trecho do filme começa a pegar fogo. Isso se dava por causa da composição da película, com nitrato de celulósido, um material inflamável e até explosivo que incendiou muitos cinemas ao redor do mundo, como visto no filme italiano ‘Cinema Paradiso’ (1988) de Giuseppe Tornatore (MERTEN, 1995). O projetorista cortou o filme em diferentes pontos para o fogo não se espalhar, a tática deu certo e a platéia nem desconfiou do que aconteceu e assistiu ao filme normalmente. Ele nem percebeu o que acontecia no momento e só se deu conta dos graves ferimentos quando foi atendido no hospital (PINHEIRO, 2010).

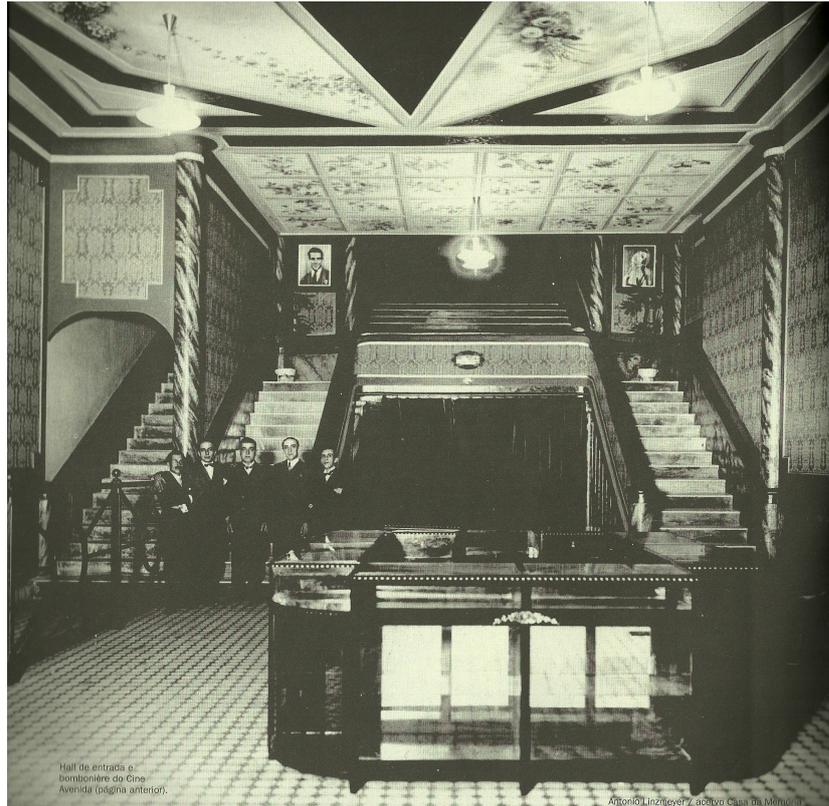


Imagem 22: Hall de entrada do Cine Avenida. FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010

Em 1942, o República, que exibia silenciosos alguns anos após a tecnologia sonora ser incorporada às salas, no final da década de 30, passa a se chamar Cine Curitiba. O Imperial cede lugar ao Cine Vitória em 1946 e em 6 de novembro de 1948 é reinaugurado com o nome de Ritz, passando e rivalizar em luxo com as grandes salas da Cinelândia (PINHEIRO, 2010, p. 146).

Curitiba viveu sua época de ouro até a década de 1950, quando a cidade já era habitada por 180 mil pessoas. Foi nesta década que os causadores da saída do cinema das ruas começaram a aparecer aos poucos. Os bondes que vinham dos bairros trazendo os espectadores deixaram de circular mas uma estruturação do sistema de transportes públicos tornou a ida aos cinemas do centro ainda mais acessível aos curitibanos que moravam um pouco mais longe da região central. Ir ao cinema ainda era um grande evento social, para todas as classes sociais (PINHEIRO, 2010).

A partir da década de 1950, diferentes fenômenos culturais, sociais e econômicos ocorreram no Brasil e em Curitiba, mudando aos poucos a maneira de ver filmes e a relação do cinema com o ambiente urbano. Isso será discutido adiante no capítulo referente à Interpretação da Realidade.



Imagem 23: Platéia do Cine Avenida na década de 1920. FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010

### **A experiência e a intersecção das linguagens**

A atividade de ir ao cinema é uma experiência muito diferente de ver um filme em casa, principalmente pelos estímulos psicológicos e sensoriais que acontecem dentro da sala de projeção.

O espectador vai até o cinema buscando normalmente um momento de distração, entretenimento e encontro, sem se preocupar com a produção cinematográfica em si, suas condições e técnicas usadas para que pudesse ser realizada.

Adultos ou crianças, ainda experimentamos emoção ao entrar na sala escura, ao nos sentarmos nas poltronas (nem sempre) confortáveis. Aí, com a atenção voltada para o foco luminoso da tela, envolvidos pelos sons e pelas imagens, mergulhamos naquele estado de projeção cognitiva e sonhamos acordados, de olhos abertos (MERTEN, 2007, p. 10).

Ao entrar numa sala preparada para o repouso e relaxamento, o espectador encontra poltronas cômodas, climatização do ar, sala escura e silenciosa, uma enorme tela que se impõe e um foco luminoso que conduz à solidão e individualidade. Essa arquitetura interna impessoal torna a atenção totalmente focada ao que será ali projetado (MERTEN, 1995).

A origem da imagem vem de trás do público, fazendo com que seja ainda mais submisso à sua grandiosidade, sem que haja qualquer controle por parte do espectador. Ele está vulnerável ao que está programado a surgir (VILLAÇA, 2012).

The Black Box of the auditorium symbolizes the head of the director with whose eyes the audience should experience the events of the movie as conveyed by the screen (UFFELEN, 2009, p. 8).<sup>2</sup>

Por um processo chamado de identificação projetiva o espectador se torna o personagem principal. Se envolve nos acontecimentos e nos sentimentos, de modo a esquecer que aquele mundo não é real, aprovando situações que, fora dali, até condenaria (MERTEN, 1995). Os letreiros finais, mostrados lentamente e com um estímulo sonoro ainda relacionado com a projeção que acabou é uma espécie de limbo, onde aos poucos a experiência é processada e o retorno ao mundo real acontece também de forma lenta (VILLAÇA, 2012).

---

<sup>2</sup> A caixa preta do auditório simboliza a cabeça do diretor com os olhos de quem o espectador irá experimentar os eventos do filme transmitidos pela tela (tradução da autora).

Essa 'situação cinema' - que é um completo isolamento do mundo exterior e seus estímulos - ocorre devido à mudanças psicológicas que a sala de cinema traz a cada pessoa. Há, antes de mais nada, um efeito de retardamento da passagem do tempo, ocasionada pelo escuro absoluto com apenas um foco luminoso. Os efeitos psicológicos se aproximam a uma sensação de tédio que será abandonada assim que uma história for contada à frente. A sensação de espaço também é modificada. Devido à escuridão perde-se a nitidez dos objetos e a imaginação começa a funcionar, preenchendo os vazios da visão.

Quando o filme surge na tela ele vai de encontro ao tédio incipiente e a imaginação estimulada, fazendo com que o espectador entre numa realidade diferente.

Outro acontecimento psicológico que acontece dentro de uma sala de projeção é a entrega passiva por parte do espectador à receptividade do que está por vir. Isso acontece por causa da sua posição de inferioridade frente ao tamanho da tela e a confortável sensação de estar em sentado em lugar próprio para isso, de forma anônima já que não participa do evento ativamente. Consequentemente há uma aproximação da situação cinema com o estado de sono, que por sua natureza induz à relação e produção de sonhos. No cinema é como se eles já surgissem prontos, alterando o estado mental do espectador por algum tempo depois de finalizada a projeção (MAUERHOFER, 1983).

É importante destacar que essa 'situação cinema' só se consolida por causa das condições arquitetônicas encontradas em uma sala de projeção intencionada para isso.

But everything that is built or made for the set has to be such that it can be captured by the camera lens - that is, the science of building film sets, which must be expanded and enriched by a perpetually fertile imagination (REINMANN, 1996, pg.190).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Mas tudo que é construído ou feito para o set de filmagem deve ser de tal forma que possa ser capturado pela lente da câmera - é isso, a ciência de sets de filmes de edificações, que deve ser expandida e enriquecida por uma imaginação fértil eterna.

Mas não só como locação a arquitetura e o cinema se encontram. A representatividade da cidade e edificações na tela e a proximidade de metodologia de criação ocorrem graças à intersecção dessas linguagens.

A imagem-tempo é representada tanto na criação do cinema quanto da arquitetura, enquanto a imagem ou o resultado final são influenciados pelo passar do tempo, seja ele programado como no cinema ou o tempo do passar dos anos, como na arquitetura. É nesse encontro que o tempo mede não só o movimento, mas a perspectiva do objeto a ser analisado.

Decorrendo do tempo a imagem-movimento varia de acordo com a posição - e aqui pode-se estender à condição pessoal do espectador ou seu posicionamento físico territorial - e a ligação dessas partes. Essa montagem - na arquitetura definida como entendimento do edifício como todo e no cinema como filme - se dá como resultados de alternâncias, resoluções, conflitos e seleções. Uma junção de partes de modo sequencial (DELEUZE, 1990).

A arquitetura analisada como numa análise de obra cinematográfica ainda traz conceitos de quadros, sequencias e planos. Onde as duas artes formam-se a partir de uma série de fragmentos pensados separadamente mas que possuem intenção de um todo. Podendo ser analisadas em relações de conflito e reciprocidade, já que a unidade não se dá apenas pela proximidade formal ou conceitual de todos os fragmentos sobrepostos. Ora participando ativa, ora passivamente (TSCHUMI, 1994).

Film can be compared to a tremendous mosaic, of which each little stone is produced individually and outside the sequence of subsequent artistic integrity. Each one of these little stones acquires its individual shape and color through separate treatment by the director, the cameraman, and the painter.

[...]

It may be building - but such strange things that they are hardly covered by the normal sense of that term building. The desired pictorial

expression can often not be obtained by means of a familiar form. This is especially true when the physical reality of buildings or space is no longer wanted, but only their visions shadows (REINMANN, 1996, pg. 188).<sup>4</sup>

Essas relações objetivas, físicas, psicológicas ou conceituais aproximam as duas artes de variadas maneiras, principalmente as considerando como produto de uma sociedade cultural. Sendo os dois - o cinema e a arquitetura - retratos de um momento histórico ou retrato de conflitos íntimos que, mesmo que separados por tempo ou espaço, representam o estar e ser humano.

---

<sup>4</sup> Um filme pode ser comparado a um enorme mosaico, onde cada pedra é produzida individualmente e fora da sequência da integridade artística subsequente. Cada uma dessas pequenas pedras adquire sua forma e cor individual através de um tratamento do diretor, do cinegrafista e do pintor. [...]

Talvez seja o edifício - mas tais coisas estranhas são dificilmente cobertas pelo sentido normal desse termo edifício. A expressão pictórica desejada pode não ser obtida, muitas vezes, por meio de uma forma conhecida. Isso é fato especialmente quando a realidade física dos edifícios ou do espaço não é mais desejada, mas apenas suas sombras e vistas (tradução da autora).

## **Interpretação da realidade**

O cinema brasileiro encontra-se num momento de produção crescente desde os anos 1990, com o cinema da retomada, depois de um intenso período deficiente quantitativo e qualitativamente. Compreender como isso aconteceu é fundamental para entender porque os cinemas das ruas foram para os *shoppings centers* e para propor um projeto devolvendo-os às ruas.

Este capítulo pretende investigar essas causas e essa história, discutir como isso influenciou o caráter cultural da produção audiovisual e compreender como essa relação com a cidade pode ser retomada com o projeto a ser realizado.

### **Realidade brasileira**

Na década de 1950 a cinelândia curitibana ainda funcionava com bastante público pelo centro da cidade. Entretanto, chegava ao Brasil um dos grandes antagonistas da história do cinema: a televisão.

A novidade era incompatível com o desenvolvimento tecnológico do país à época e, por isso, um artigo de luxo. No início de 1951, meses depois de o primeiro programa televisivo ser exibido, existiam apenas 375 aparelhos na cidade de São Paulo, que custavam três vezes o valor de uma vitrola. Porém, nesse mesmo ano, a indústria nacional recebeu altíssimos investimentos, o valor da televisão caiu, sua popularidade aumentou e, ao fim do ano, o mercado brasileiro já contava com mais de 7 mil unidades.

As redes de transmissão se espalharam a partir do Estado de São Paulo aos poucos pelo Brasil e, em Curitiba, a TV Paranaense iniciou suas exibições dez anos depois da estréia da paulista TV Tupi. Ter uma TV era, acima de tudo, sinal de *status* e reunião. Assisti-la era um evento entre familiares e até vizinhos, rendendo conversas e depoimentos da experiência no dia seguinte (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

O surgimento da televisão foi um dos fatores que afastou os espectadores do cinema. Não só porque era novidade ou porque assistir à televisão em casa era mais confortável do que se deslocar até as salas de exibição. Havia, acima de tudo, uma

questão financeira. Os compradores não poderiam arcar com os gastos das parcelas dos televisores somados aos ingressos do cinema para toda a família.

Quando o videocassete surgiu, na década de 1970, o público do cinema foi bastante afetado, mas passou a frequentar ainda menos, nas capitais brasileiras, em meados da década seguinte. Ainda se recuperando da concorrência com a televisão, as salas de exibição concorreram com o VHS, que permitia locação e compra de filmes, e que programações gravadas fossem reassistidas em casa, no horário que desejasse o consumidor (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

Outro fator bastante importante foi o crescimento das metrópoles brasileiras. As grandes cidades passavam por um processo de inchaço que acarretou, entre tantos outros fenômenos, uma grande especulação imobiliária e problemas de segurança, especialmente nos centros.

Em Curitiba, assim como nas outras metrópoles do país, esse crescimento impulsionou o surgimento de bairros afastados do centro que, com o custo de terreno e imóveis mais baixo, atraíram os novos moradores e, inclusive, os próprios curitibanos. A cidade foi abandonando o centro, tornando-o movimentado e seguro apenas durante o horário comercial.

É importante ressaltar que no interior do estado o encerramento das atividades em cinemas foi tardio, até porque muitas salas abriram suas portas nos anos de 1960 e 1970.

Na cidade de Campo Mourão, por exemplo, o Cine Plaza foi inaugurado em 1964, com capacidade de 1.400 pessoas. Em 1994, já que não contava com apoio da prefeitura, o cinema fechou e virou Igreja Evangélica (OHARA, 2012). O mesmo aconteceu com o Cine Teatro Coliseu, mais tarde Cine Delfim, na cidade de Cascavel, que funcionou do ano 1956 até 1996 com 500 lugares. Hoje o espaço é alugado para a Igreja Universal do Reino de Deus (CRUZ, 2012). Dois de tantos que se tornaram templos, lojas de departamento ou cinema com exibição exclusivamente pornográfica pelo Brasil.

A década de 1970 representou, para o cinema nacional, o auge de produção e público. Foram criados, em 1969, durante a ditadura militar, a EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes, que repassava parte dos lucros que as distribuidoras recebiam com exibição de filmes internacionais para a produção cinematográfica brasileira - e o CONCINE - Conselho Nacional de Cinema, responsável pela legislação do cinema. Houve um fomento considerável à produção e um aumento nos números de produções cinematográficas lançadas e financiadas na época (PADRON, 2011).

Importantes contribuições para o aumento de público na década foram os filmes humorísticos dos Trapalhões, com Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, que já contavam com programa televisivo de bastante audiência na Rede Globo (PADRON, 2011). Foram 23 filmes realizados do ano de 1978 a 1990, sendo que 4 deles estão na lista dos 10 mais assistidos na história do cinema nacional. Os mais famosos foram 'O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão' (1977), com 5,8 milhões de espectadores e, com 5,3 milhões, 'Os Saltimbancos Trapalhões' (1981) (ANCINE, 2010c).



Imagem 24: Cartaz de 'O trapalhão nas minas do Rei Salomão' - FONTE: IMDB.

A pornochanchada foi também motivo de grandes bilheterias no cinema da década de 1970, mas esse sucesso é mais evidente a partir da década seguinte. Com o termo adaptado das chanchadas, comédias populares desde os anos 1930, o apelido foi dado ao acréscimo de cenas e temáticas eróticas aos filmes, e encontrou espaço para fazer sucesso, uma vez que o país passava por uma revolução de costumes. Esse novo formato de cinema tinha um forte apelo popular e, já que sem questionamentos políticos, não era reprimido pelo regime militar (SILVEIRA, 2011).

Devido a esse processo, em 1975, o Brasil atingiu o maior número de salas de exibição de cinema de toda sua história: 3.276 (ANCINE, 2010a). Até o fim da década, apesar de levemente decrescente, o número é bastante alto, permanecendo próximo a 3 mil, e acompanhando o sucesso da produção cinematográfica nacional. Em levantamento da ANCINE dos 500 filmes produzidos no Brasil com mais de 500 mil espectadores em território nacional, do período de 1970 até 2011, 244 são dos anos 70. Foi a década na qual mais brasileiros foram ao cinema assistir filmes nacionais, seguida da década de 1980, com 118 produções. (ANCINE, 2011a)

Mas não só nesse momento os dados se complementam. Se a década de 1970 foi a de maior número de salas de cinema e de mais freqüente público em filmes nacionais, a década de 1990 foi a pior colocada. É do ano de 1995 o menor número já registrado de salas de exibição de filmes no Brasil: 1.033 e, nesta década, apenas 17 filmes estão classificados entre 500 com mais de 500 mil espectadores (ANCINE, 2011a). No ano de 1992, ‘apenas um filme brasileiro chegou às telas (a menos de 1% delas): o longa A Grande Arte, de Walter Salles, em língua inglesa’ (PADRON, 2011).

As causas desse declínio vão desde a situação financeira do país, à escassez da temática das pornochanchadas dos anos 1980, até medidas provisórias implantadas pelo primeiro presidente escolhido por eleições diretas, Fernando Collor de Mello, que, apesar de ter promulgado a, até hoje em vigor, ‘Lei Federal de Incentivo a Cultura’ ou ‘Lei Rouanet’, suspendeu os incentivos à produção cinematográfica extinguindo, inclusive, a EMBRAFILME e o CONCINE (PADRON, 2011).

Itamar Franco, sucessor do presidente após sua renúncia, promulgou a 'Lei do Audiovisual', uma lei de incentivo fiscal direcionada para o setor. Com investimento na produção, co-produção, distribuição e exibição de projetos audiovisuais.

Foi a partir desses incentivos financeiros que o cinema do Brasil voltou a produzir em maior número e melhor qualidade, e se iniciou o momento conhecido como 'O Cinema da Retomada'. Assim uma nova geração de cineastas pôde se desenvolver e as temáticas, portanto, tornaram-se cada vez mais variadas, alcançando grandes e diversificados públicos (PADRON, 2011).

Do ano de 1995 até 2000, o país produziu por ano de 14 a 23 filmes. A partir do ano de 2001, ano de criação da ANCINE - Agência de Cinema Nacional, responsável, entre outras, em fomentar, regularizar e fiscalizar a produção cinematográfica, a produção cresceu de 30 a 45 filmes por ano, até 2005. Depois disso, a produção aumentou de 72 filmes em 2006 até 99 no ano de 2011.

Não foi só a produção de filmes que aumentou, mas também o interesse do público e a distribuição de filmes nacionais. Na segunda metade da década de 1990, raríssimos foram os filmes exibidos em mais de 100 salas pelo país, entre eles 'Tieta do Agreste' (1996) de Cacá Diegues e 'Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme' (1999) de Cao Hamburger. A partir de 2000 a distribuição aumentou ainda mais e alguns filmes chegaram a ser exibidos em até mais de 300 salas, como 'Carandiru' (2003) de Hector Babenco, 'Dois Filhos de Francisco' (2005) de Breno Silveira, 'Tropa de Elite' (2007) de José Padilha e 'O Palhaço' (2011) de Selton Mello (ANCINE, 2011b).



Imagem 25: Cartaz de 'O Palhaço' - FONTE: IMDB.

No levantamento da ANCINE dos 500 filmes nacionais com mais de 500 mil espectadores, apenas 17 são da década de 1990, no entanto, mais de 70 foram lançados a partir dos anos 2000. Sendo que, destes, 30 ultrapassam um milhão de espectadores, 'Tropa de Elite 2' (2011), de José Padilha, com mais de 11 milhões de espectadores é o filme nacional que levou mais brasileiros ao cinema.

A partir de 1995, mais salas abriram no Brasil, alcançando, no ano de 2010, mais de 2.200, um crescimento de mais de 100%. A distribuição delas pelo território nacional, entretanto, não aconteceu de maneira proporcional. Nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro estão mais de 47%. Somados estes com Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul, o total é de 68%, ou 1.510 salas. Portanto, os outros 21 estados

e Brasília possuem apenas 696 unidades. Estados como Acre, Amapá, Roraima e Tocantins não contam com mais de 6 salas de exibição cada.

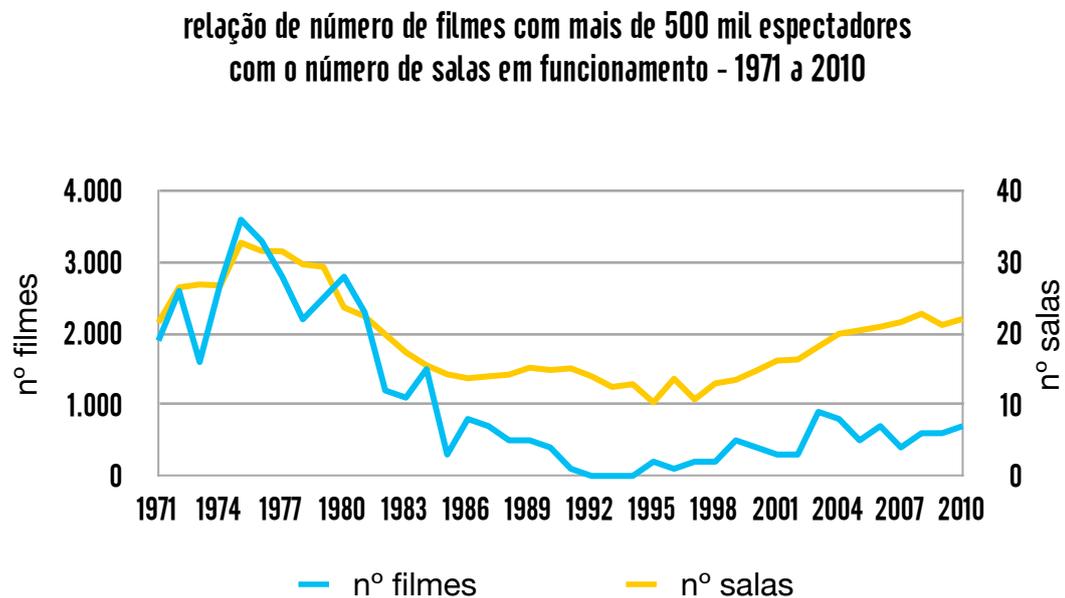


Imagem 26: Gráfico: Lançamentos x Salas - Elaborado pela autora. FONTE: ANCINE, 2010a, 2011a.

No Paraná, 88% das salas estão dentro de *shoppings centers*, e apenas 11 salas exibem seus filmes das ruas em todo o estado. Uma taxa mais alta do que a nacional, onde 82% das salas, 1822 unidades, estão concentradas em centros comerciais (ANCINE, 2010b).

#### salas de exibição dentro e fora de shoppings centers por unidade federal - 2010

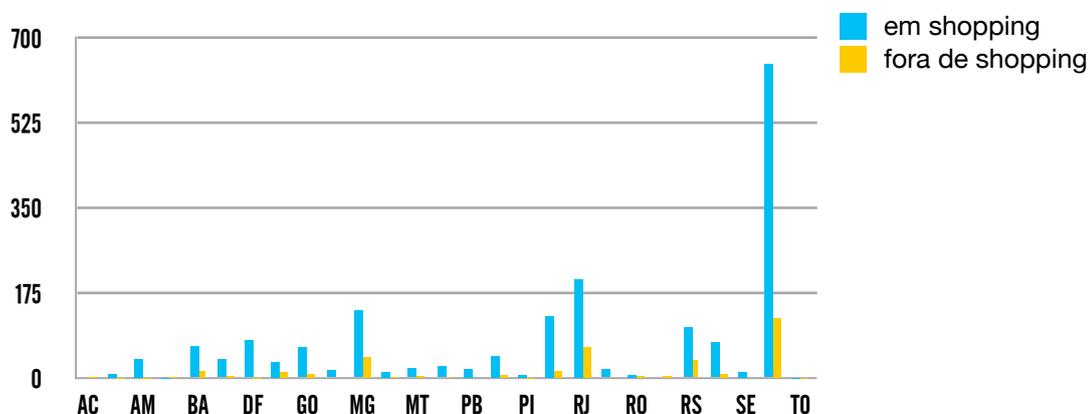


Imagem 27: Gráfico: Salas e os *shoppings centers* - Elaborado pela autora - FONTE: ANCINE, 2010b.

## Realidade Curitibana

Curitiba foi uma das primeiras localidades do país a migrar suas salas de cinema de rua para os *shoppings centers*. O movimento, que nacionalmente ocorreu a partir da metade da década de 1990, iniciou-se na cidade no ano de 1981. A empresa curitibana Fama Filmes, junto à paulista Paris Filmes, inauguraram o Cine Itália, dentro do Shopping Itália, ainda em funcionamento, no centro da cidade (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

Foi a primeira sala de cinema dentro de um conjunto comercial do estado, inaugurada em janeiro de 82, e contou com grande público. No fim do mesmo ano, a parceria das empresas instalou mais três salas de cinema, um investimento que equivaleria hoje à R\$ 3,1 milhões, dentro do Shopping Center Pinhais, hoje Mercado Carrefour, e Centro de Eventos Expotrade, na cidade de Pinhais, região metropolitana de Curitiba.

Na Rua Ermelino de Leão funcionavam todos os escritórios das companhias, bem próximas umas das outras. Dessa forma, Fox, Warner, Paramount, Metro e Universal perceberam que não havia necessidade de filiais espalhadas por todo o país e que poderiam ter uma boa economia com o seu fechamento. O último dono do Cine Plaza e da distribuidora Cine Geral - a última a sobreviver no Paraná -, Alfredo Prim, compartilha da opinião e conta que os distribuidores começaram a perceber que poderiam obter muito mais lucro ao vender os direitos de exibição dos filmes para a TV - posteriormente - do que se preocupar em distribuí-los no interior (CRISTO; MIYAKAWA, 2010, p. 124).

Essa decisão acabou afetando não só cidades de porte como Curitiba mas, principalmente, as do interior. A situação ainda se agravou quando em meados da década distribuidoras nacionais fecharam suas filias e até suas sedes. Foi o caso da Condor Filmes, Roma Filmes e Marte Filmes.

O fenômeno de especulação imobiliária sobre as salas de projeção cinematográfica se iniciou, no entanto, um pouco antes. No início de 1979, o Cine

Ópera e o Cine Arlequim, antigos participantes da cinelândia curitibana, encerraram suas atividades. A indenização foi de, o equivalente hoje, apenas R\$ 1,3 milhão (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

Pouco a pouco, os cinemas de rua da Fama Filmes foram fechando, outros modificaram sua programação para filmes de temas eróticos, como o Cine Scala, São João, Glória I e II e Rívoli. As salas eram grandes demais para um público cada vez menor e, por serem poucas por edificação, não acompanhavam os lançamentos internacionais, que atraíam mais os espectadores.

O negócio do cinema é o seguinte: ou você tem filme ou você não tem. Você pode ter um barracão com cadeira de madeira, mas se tiver um filme de sucesso como 'Titanic' (Titanic, 1997) para exibir, alguma parte do público vai lá. Agora, se você não tiver nada para exibir, você pode ter cadeira com laterais de ouro, estofamento de veludo, que ninguém vai. É que nem botequim sem banana, se não tiver um bom filme. Já viu botequim sem banana? É incrível, não adianta ter só a cachaça, tem que ter banana (ALVES citado por CRISTO; MIYAKAWA, 2010, p. 123).

O Cine Avenida e o Vitória tiveram destinos diferentes, e ainda compõem a paisagem da cidade. O primeiro foi adquirido pelo grupo Bamerindus, agora HSBC, para se tornar a principal sede administrativa nacional do banco. Hoje, como Palácio Avenida, faz parte das fachadas de valor patrimonial na cidade da Rua XV de Novembro, e, na época de Natal, recebe atividades especiais de fama nacional. O Cine Vitória foi vendido em 1987 e passou a dar lugar ao Centro de Convenções de Curitiba, em funcionamento na Rua Barão do Rio Branco.

A Fundação Cultural de Curitiba - FCC - foi fundada em 1974, e trouxe para o cenário cinematográfico da cidade um pouco de esperança. Em meio a uma efervescência cultural de uma geração reprimida pelo regime militar nasceu, no ano de 1975, a Cinemateca do Museu Guido Viaro, uma sala no porão improvisado do museu. Iniciou-se um novo momento de cinemas de rua na cidade financiado pela iniciativa pública com foco bastante diferente do comercial (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

Mais preocupada em realizar pesquisas e recuperar filmes, a Cinemateca começou a reunião de um acervo para o estado do Paraná. Mesmo não tendo as projeções como o seu foco, ainda exibiu filmes com real consistência cultural, que estavam fora do circuito comum dos cinemas dos *shoppings centers*.

Impulsionados pelo sucesso do projeto, a FCC lançou mais uma sala em 1981, o Cine Groff, dentro da Galeria Schaffer na Rua XV de Novembro. Este com intenção declarada de exibir filmes do 'circuito artístico', atraindo os espectadores da Cinemateca para um ambiente próprio para exibição de filmes, mais confortável e com mais lugares.

Em menos de quatro anos a Fundação Cultural optou por relembrar a memória de dois extintos cinemas: Cines Luz e Ritz. O primeiro, que foi fechado devido à um incêndio, foi instalado na Praça Santos Andrade, e foi um dos últimos cinemas de rua da cidade a fechar suas portas, em 2009. Contava com uma pequena sala, 150 lugares, mas programação e público constantes.

O Cine Ritz, localizado na Rua XV de Novembro, próximo ao original, permaneceu aberto até o ano de 2005, quando dívidas de aluguel não podiam mais ser pagas dentro da realidade de orçamento da FCC. A última sessão não contou com nenhum espectador.



Imagem 28: Reabertura do Cine Ritz, 1985, com exibição de 'Cabra Marcado para Morrer'<sup>5</sup> -

FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010.

A programação das salas da Cinemateca, do Cine Groff, Luz e Ritz eram responsabilidade da Fundação Cultural, bem como sua manutenção. Apesar de serem pequenas, se comparadas às antigas salas de rua, que contavam com mais de 1.000 lugares, foram importantes para manter a memória da cinelândia e fornecer para os curitibanos um circuito diferente dos encontrados nas inúmeras salas multiplex dos *shoppings centers* (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

A Cinemateca de Curitiba, 23 anos após sua fundação, ganhou um edifício para sua sede. Duas casas na Rua Carlos Cavalcanti, esquina com Rua João Manuel, no bairro São Francisco, passaram por reformas de um projeto de 1,2 mil m<sup>2</sup>. Conta até hoje com sala para exposição e realização de cursos da área, biblioteca especializada, videoteca, sala de acervo com especificações técnicas apropriadas e uma sala de exibição de películas condizente com um novo conceito de também se tornar um veículo cultural. Quando inaugurada, contava com o mais avançado sistema sonoro na

---

<sup>5</sup> Em primeiro plano, os pais da autora.

sala de projeção e o terceiro maior acervo do país, atrás do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Sua participação no cenário cinematográfico vai além de ser a única sala de cinema de rua de Curitiba, já que sua direção, hoje mais independente da FCC, busca além de tudo filmes que não são encontrados em cinemas comerciais e produções menores, entendendo o cinema não como só entretenimento, mas também como ferramenta de cultura e de conhecimento.

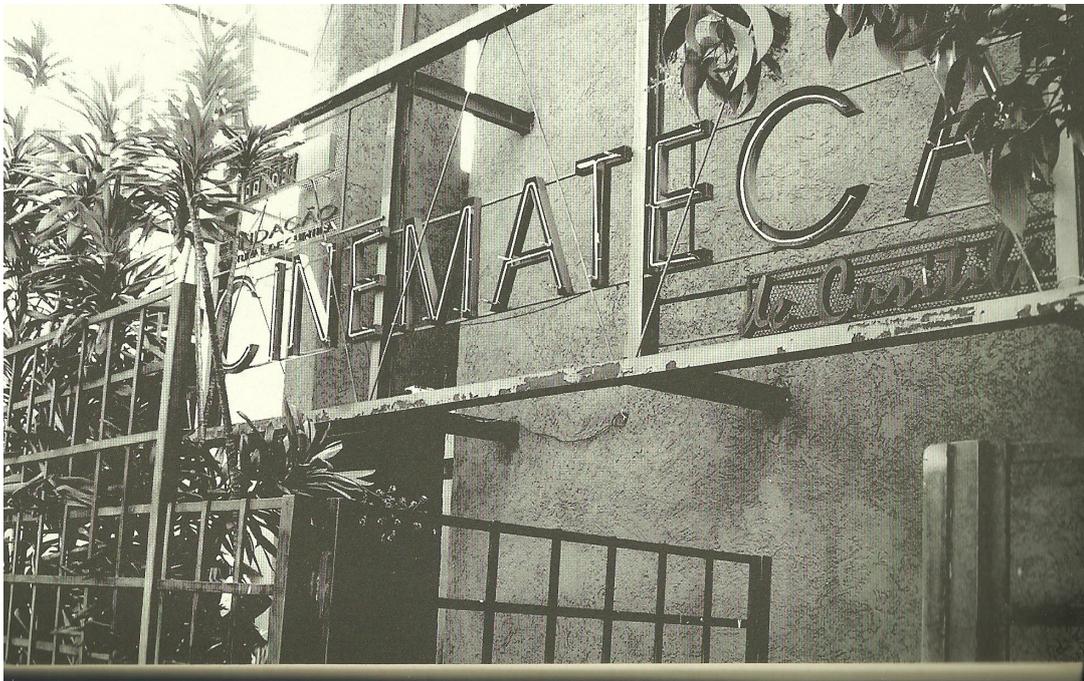


Imagem 29: Cinemateca de Curitiba - FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010

Foi na década de 1990 que a inauguração do Shopping Curitiba, em funcionamento até hoje, representou para os cinemas de rua da cidade um futuro certo: sua extinção. A Fama Filmes, que já há algum tempo fechava suas salas de projeção pela cidade, direcionou todos seus investimentos para as seis salas que abriram no dia 25 de setembro de 1996. A partir disso, inúmeras salas foram instaladas dentro de *shoppings centers* na cidade e na região metropolitana.

Localizado na Praça Osório, o Cine Plaza foi o último cinema de rua que resistiu na cidade, sem programação erótica e de investimento particular. Inaugurado em 1964,

não fez parte do período áureo da cinelândia curitibana, entre as décadas de 1930 e 1950, mas presenciou grandes alterações de comportamentos dos espectadores de salas cinematográficas.

As atividades se encerraram no ano de 2006 e, no fim de sua história, as características que anteriormente o engrandeciam e tornavam seus ambientes luxuosos quase não eram percebidas diante a falta de manutenção decorrente de dívidas (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

Entretanto, em suas últimas sessões antes do encerramento das atividades, os poucos espectadores se perdiam nas duas enormes platéias que compunham a sala de projeção da casa. Restaram ali o silêncio e a decadência.

Em seus últimos meses de funcionamento, promoções como ter o direito de assistir às três sessões do dia na compra de apenas um ingresso foram os últimos recursos para tentar manter a casa funcionando. (CRISTO; MIYAKAWA, 2010, p. 115).

A dificuldade financeira foi tanta que em maio de 2006 o cinema teve o fornecimento de energia elétrica interrompida e, enfrentando dificuldade há meses, já não contava com linha telefônica desde dezembro de 2005, por volumosas contas não quitadas, acumuladas ao decorrer de festivais e eventos, tentativas de pouco sucesso para atrair o público novamente.

Hoje, por ser o último cinema de rua a fechar suas portas em Curitiba, o Cine Plaza integra o tombamento da paisagem do conjunto da Rua XV de Novembro. Apesar de não ser parte do patrimônio histórico local é considerado pela Prefeitura Municipal um bem de entorno e, com isso, não tem sua edificação ou uso proibidos de ser alterados, assegurando que qualquer substituição passe por análises bastante criteriosas (CRISTO; MIYAKAWA, 2010).

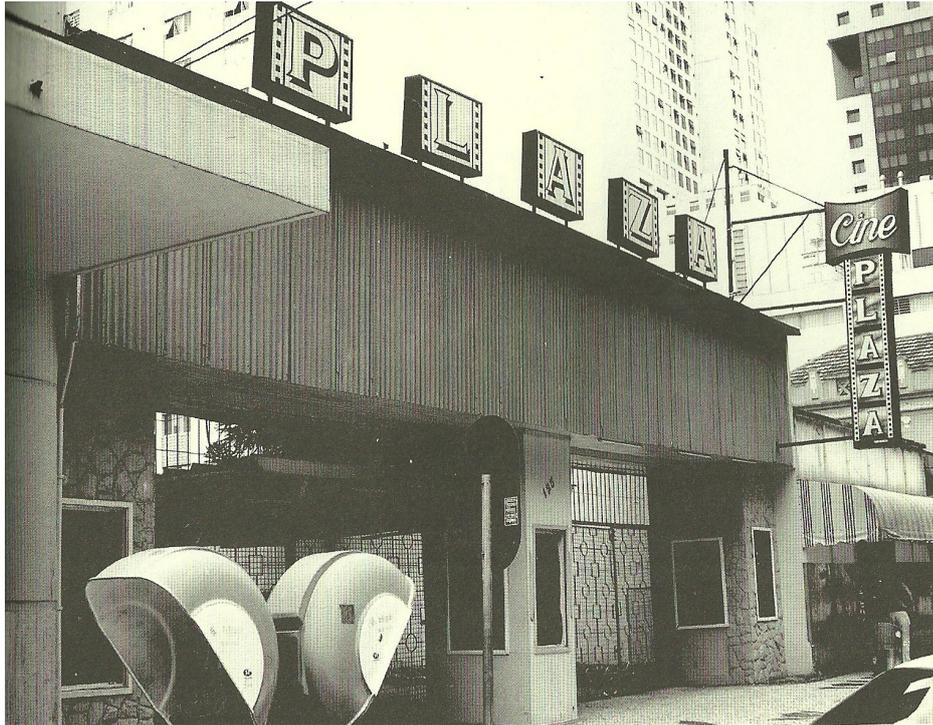


Imagem 30: Cine Plaza - FONTE: CRISTO; MIYAKAWA, 2010

Atualmente Curitiba conta com 74 salas de projeção de cinema distribuídas em 12 *shoppings centers*, a sala da Cinemateca, a sala Guarani no Portão Cultural - as duas únicas mantidas pela Fundação Cultural de Curitiba - e outras tantas salas de conteúdo erótico distribuídas principalmente no centro da cidade.

Foi possível, em 2008, traçar perfis para conhecer hábitos da população em relação ao mercado de entretenimento, especialmente de cinemas, em todo o Brasil (DATAFOLHA, 2008).

Curitiba faz parte de um dos maiores mercados da área audiovisual do país, junto com São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Campinas, Brasília e Belo Horizonte. O perfil de usuário é jovem, principalmente solteiros e estudantes.

Apesar de ter uma maioria de público dentro das classes A ou B, são as mulheres de nível de escolaridade fundamental, já adultas e pertencentes à classe C, o maior potencial de cinema do país. Público potencial é o que vai pelo menos uma vez ao cinema por ano, gostaria de freqüentar mais e o faz quando as condições financeiras ou sociais permitem.

Em toda a amostragem, apenas 42% do universo pesquisado é freqüentador de cinema, ou seja, vai ao cinema pelo menos uma vez ao ano. Dentro destes, 21% assistem filmes em cinema pelo menos uma vez a cada 3 meses, 12% com uma freqüência pelo menos quinzenal e, por fim, 10% ao menos uma vez por ano.

Os freqüentadores em potencial correspondem a 11% do total, enquanto os não freqüentadores, aqueles que vão menos de uma vez por ano ou de fato nunca vão e não possuem interesse totalizam 47%.

Dentre o público potencial e não freqüentador de cinema, as atividades de cultura e lazer que mais gostam e mais praticam são assistir filmes em DVD ou na TV aberta, seguidas de bares, esportes e viagens. Ou seja, assistir a filmes é a atividade mais realizada fora do horário de trabalho e/ou estudo, porém minimamente em cinemas. Isso se dá à falta de acesso, já que a maior parte das cidades brasileiras e bairros afastados não possuem salas de cinema acessíveis e, quando sim, acessíveis a um público de maior poder aquisitivo.

Quando questionados sobre se gostariam de ir mais vezes ao cinema, a maioria das respostas foi positiva, mesmo entre os já freqüentadores. Os fatores que mais impedem isso são o valor do preço dos ingressos e questão financeira atual, e a falta de tempo relacionada com a localização das salas, estão distantes dos locais de trabalho e/ou residência. Metade dos entrevistados gasta em média entre R\$ 20,00 a R\$ 50,00, considerando todos os gastos envolvidos com a ida ao cinema.

Entre os não freqüentadores os motivos pelos quais não costumam ir ao cinema são principalmente a falta de tempo, falta de dinheiro e comodidade, já que afirmam realizar mais fácil e economicamente essas tarefas dentro de casa.

Quase 80% dos pesquisados prefere fazer outra atividade antes e/ou depois de ir ao cinema ver algum filme. No entanto, a maioria destes não gostaria que fosse uma atividade comercial exclusiva, por isso, não deixariam de ir caso o cinema não estivesse dentro de um complexo comercial e gostariam de realizar mais atividades culturais ou esportivas.

A escolha do filme também é fator relevante aos usuários. Grande parte dos entrevistados pesquisa saber sobre a equipe que o realiza, principalmente atores, mas diretores e país de origem também. E consideram o filme escolhido importante para o momento de lazer, mesmo que bastante influenciados pelas propagandas e números de bilheteria (DATAFOLHA, 2008).

A falta de manutenção das salas; altíssimo número de filmes dublados, indicando desrespeito à obra original; despreocupação do cumprimento de atitudes essenciais como manter as portas fechadas e as luzes apagadas até o fim da exibição - intensificando a experiência cinematográfica -; e interrupção do filme são as maiores reclamações do público que vai ao cinema hoje no país. Isso se dá à falta de preocupação com a real qualidade do filmes e da experiência que são oferecidos, evidenciando um foco exclusivamente comercial por parte das grandes empresas de exibição de filmes (CINEMA EM CENA, 2012).

## **Estudos de caso**

Para uma melhor estruturação da pesquisa e entendimento da tipologia foram estudados dois correlatos do projeto a ser elaborado. Esse estudo tem como objetivo principal a familiarização com o tema, analisando as necessidades programáticas, estruturais, formais e técnicas de um cinema.

A relação com a cidade e seus espaços públicos foi o ponto de partida para a escolha dos projetos, bem como o entendimento do cinema como produtor cultural e agente revitalizador de uma área.

O primeiro estudo de caso é do escritório paulista METRO. O Espaço Itaú de Cinema é uma rede de cinemas nacionais que passa por um processo de reformas e requalificações, tendo unidades dentro e fora de *shoppings centers*. Sua importância se dá pela conceituação do projeto como agente público e, principalmente, por estar inserida num mesmo momento da indústria cinematográfica e da importância dela para a sociedade das grandes cidades brasileiras.

O segundo se assemelha à proposta em programa e, como no anterior, em conceito de edificação inserida em um espaço público. O UFA Cinema Center encontra-se na cidade de Dresden, na Alemanha, com projeto do escritório austríaco Coop Himmelb(l)au.

Essa análise mostra-se fundamental para o desenvolvimento do estudo do contexto em que o projeto poderá ser inserido e o desenvolvimento de um programa de necessidades básico para o projeto.

## **Espaço Itaú de cinema**

O projeto do Espaço Itaú de Cinema é uma requalificação de cinemas devido à fusão dos bancos Itaú e Unibanco, ocorrida no ano de 2008. Unidades em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Brasília e Porto Alegre, somam mais de 50 salas de exibição de filmes, que foram ou estão sendo reformadas.

Metro é o escritório responsável pelos projetos arquitetônicos, com sede em São Paulo e formado pelos arquitetos Anna Ferrari, Gustavo Cedroni e Martin Corullon. Os projetos iniciaram no ano de 2011 e as obras, não de uma só vez, começaram no mesmo ano.

Os arquitetos buscam criar sistemas de intervenção que possam conferir unidade ao conjunto das salas, mesmo que em localidades diferentes, respeitando particularidades e histórias de cada lugar. O mobiliário, uso de chapas com perfurações que desenham uma cena famosa, painéis digitais para exibição de horário dos filmes e cartazes, a comunicação visual entre outras escolhas criam uma rede de cinemas com soluções padronizadas, resolvendo os problemas funcionais, já que partindo de conceitos comuns. A busca por sistemas flexíveis facilitou a implantação ágil do novo projeto nos já existentes cinemas, minimizando obras.

O cinema da Rua Augusta em São Paulo é o único da rede que não se encontra dentro de *shopping center*. Por esse motivo, foi o escolhido para ser a base conceitual dos projetos. A busca por tratar o cinema como espaço público é o conceito mais relevante para esse estudo.

Segundo CEDRONI (2012), para o escritório, projetar um cinema de rua era uma forma de prolongar a própria rua, de entregar para a cidade mais um espaço público de permanência, concentração de cultura e lazer. Os materiais utilizados foram essenciais nessa escolha: concreto aparente, chapas metálicas, piso vinílico, madeira, tubulações e estrutura metálica aparentes, ausência de forro, cores neutras e sóbrias, são exemplos encontrados em vários outros ambientes de uso público nas cidades, como acontece nas estações de metrô em São Paulo.

Junto aos materiais, o uso de tecnologia para facilitar a experiência e a escolha dos filmes foram estratégias escolhidas para transmitir ao espectador um universo contemporâneo de cinema. Foram retirados elementos pomposos e luxuosos, atitude que aproxima não só o público - já que com poder aquisitivo bastante variável - como parte do espaço, mas, também, o próprio cinema de uma recente idéia de que a experiência de assistir a um filme é muito mais intensa num espaço que acolha o usuário sem o influenciar na hora de assistir a projeção.

Caminhos claros e desimpedidos facilitam o fluxo de pessoas, que pode ser bastante intenso, e resulta em maiores áreas com possibilidade de permanência e encontro. Uma grande mesa para ser usada por todos, sinal de internet sem fio gratuito em todos os cinemas da rede, uma *bombonière* que mais se aproxima de um café sem qualquer referência caricata tornam o espaço mais agradável, atual e convidativo. Quase uma contradição em um edifício que tem programação de horários fixos e intenção bastante específica, mas que cumpre a proposta de papel público, confere permanência e interação entre as pessoas, sendo uma contribuição para a cidade.

O número de salas varia entre os cinemas. Em Curitiba, o Espaço Cinema Itaú fica dentro do Shopping Crystal, no bairro Batel. São 5 salas, sendo que uma delas é *VIP*, com ingresso mais caro. Esta possui poltronas mais largas e reclináveis, com apoios para objetos, aproximando-se de uma cadeira de uso residencial. Há, também, maior distanciamento entre as poltronas e entre as fileiras do que em uma sala de cinema regular e menor capacidade de público. O surgimento desta sala se deu pela administração do shopping, o único do Brasil que fez essa exigência (METRO).



Imagem 31: Cine Augusta - FONTE: METRO



Imagem 32: Cine Curitiba - FONTE: METRO



Imagem 33: Mesa de uso diverso e ponto de encontro - FONTE: METRO

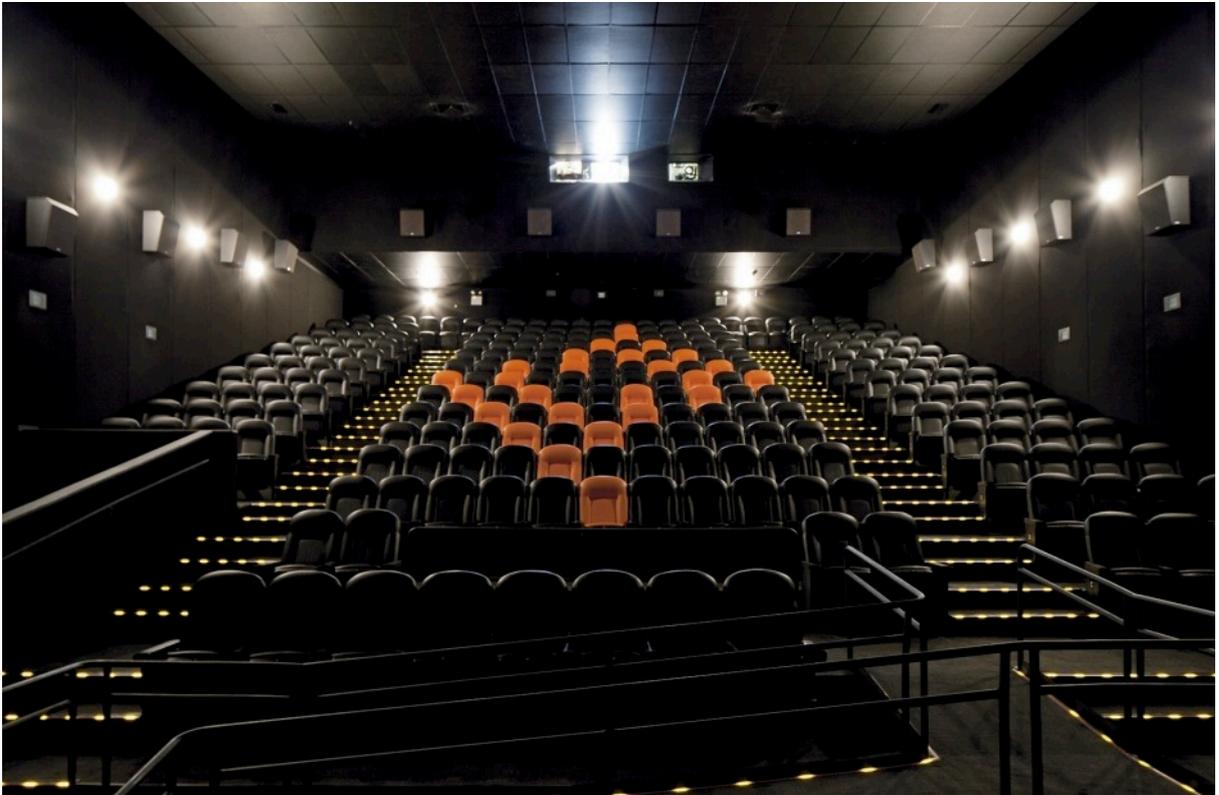


Imagem 34: Sala de projeção - FONTE: METRO

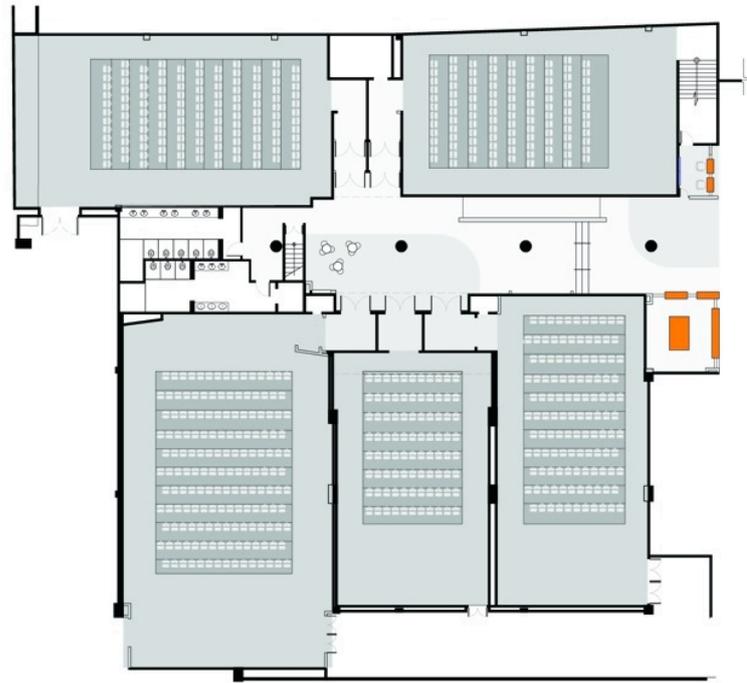


Imagem 35: Cinema com cinco salas de projeção - FONTE: METRO

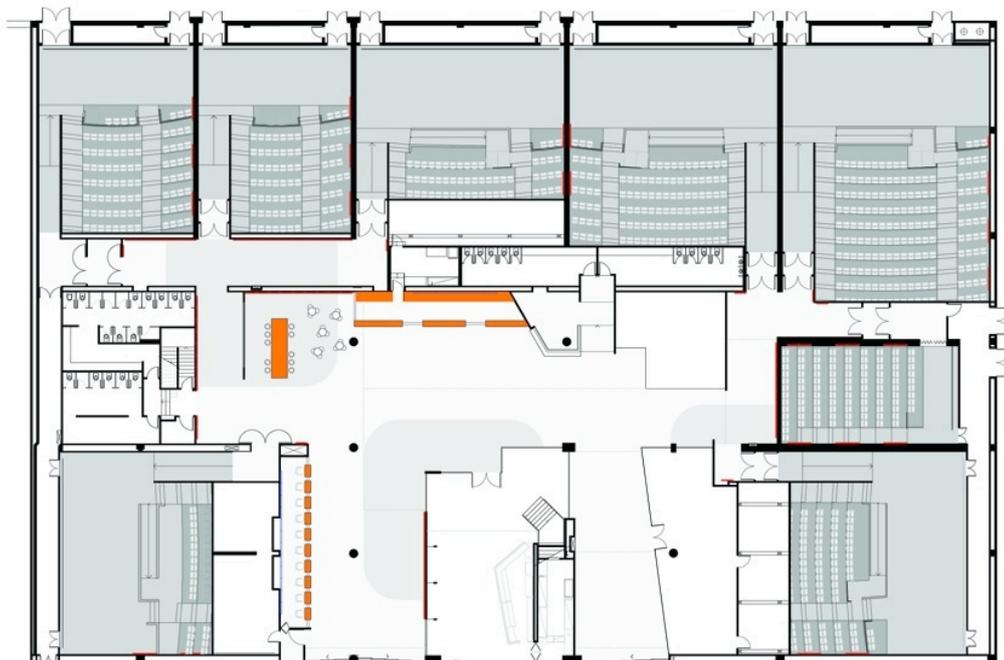


Imagem 36: Cinema com oito salas de projeção - FONTE: METRO

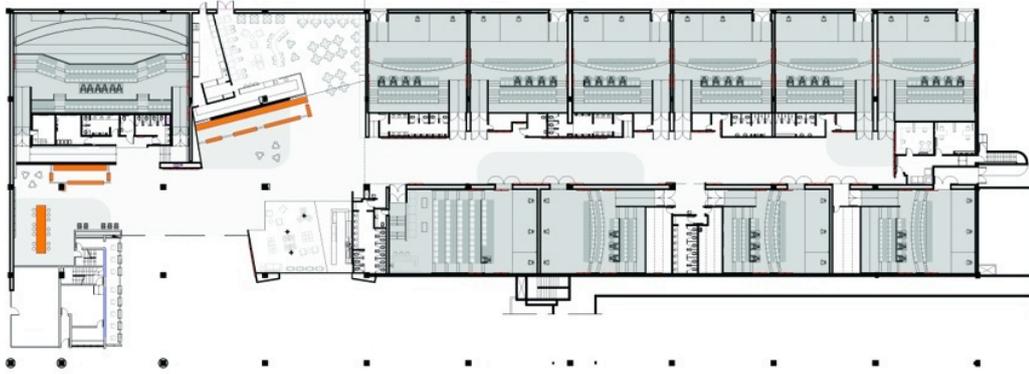


Imagem 37: Cinema com onze salas de projeção - FONTE: METRO

## UFA Cinema center

O UFA Cinema Center é um centro de cinema localizado em Dresden, na Alemanha. Um concurso de 1993 premiou o escritório Coop Himmelb(L)au, que iniciou o projeto executivo em 1996 e completou a obra em 1998. Em um terreno de 1847 m<sup>2</sup> o complexo totaliza 6174 m<sup>2</sup>.

Coop Himmelb(L)au é um escritório cooperativo de arquitetura e *design*, iniciado em 1968 em Vienna, na Áustria. Fundado por Wolf Prix, Helmut Swiczinsky e Michael Holzer, teve bastante destaque na arquitetura desconstrutivista dos anos 1980, principalmente com a exposição 'Arquitetura Desconstrutivista' de 88 no Museu de Arte Moderna - MOMA, de Nova Iorque. Está em funcionamento até hoje com escritórios também em Los Angeles, EUA e em Guadalajara, no México. Coop tem um significado próximo a cooperativo e Himmelb(L)au é uma joguete de palavras já que 'Himmel' em alemão significa céu ou paraíso, 'blau' refere-se à cor azul e 'bau' é edifício.

Segundo o memorial, o conceito de desenho urbano do projeto confronta a questão do espaço público europeu, pois há algum tempo estes têm sido vendidos a empresas privadas, que costumam construir edifícios de uma só função, a fim de receber o máximo retorno financeiro.

By disintegrating the monofunctionality of these structures and adding urban functions to them, a new urbanity can arise in the city. This character of this urbanity would not only be determined by functional differentiation and the creation of new spatial sequences thereby, but also by the injection of media events (COOP HIMMELB(L)AU).<sup>6</sup>

Essa relação com a cidade é certamente a mais importante característica desse correlato para o estudo, já que trata o edifício como parte da cidade, fornecendo

---

<sup>6</sup> Desintegrando a monofuncionalidade destas estruturas e adicionando funções urbanas para elas, uma nova urbanidade pode surgir na cidade. Este personagem desta urbanidade não só será determinado pela diferenciação funcional e pela criação de novas sequências espaciais mas, também, pela injeção de eventos de mídia (tradução da autora).

diferentes relações urbanas para o espaço proposto. Neste projeto isso se dá pelo entrelaçamento dos espaços internos de *foyer* e circulação com os externos da praça pública. E, também, pelas circulações aparentes que dinamizam o edifício e não o tornam estático, o que normalmente acontece, já que enquanto dentro de uma sala de cinema nenhum contato externo existe.

As dinâmicas funcionais são definidas não por eixos, mas por diagonais e tangentes, características da herança desconstrutivista pela qual o escritório foi reconhecido mundialmente. Formas fragmentadas resultam desses fluxos não lineares.

Funcionalmente, o complexo é composto por dois blocos conectados. Um com as salas de projeção de cinema e o outro, apelidado de Cristal, uma concha de vidro que serve ao mesmo tempo como *foyer* e praça pública.

O bloco de cinema abriga oito salas de projeção, sendo que metade destas estão no subsolo. Possuem capacidade para 2600 pessoas. De concreto aparente, possui formato fragmentado e irregular. O térreo é permeável ao espaço ao redor, com pilares metálicos inclinados e expostos, que direcionam fluxos e sugerem caminhos, sendo passagem inclusive para os pedestres que não necessariamente utilizarão o edifício naquele momento.

O Cristal, de estrutura metálica e fechamento em vidro, serve não só de *foyer* para as salas de cinema, mas como passagem e permanência urbana. Passarelas, rampas e escadas recebem bastante destaque já que marcadas pelos materiais bastante sólidos, e podem ser vistas pela cidade por causa da permeabilidade visual que reforça a participação do espaço como público. Para o escritório são expressões urbanas e a qualidade de vida deste espaço pode ser descrita relacionada à estrutura dinâmica de um filme.

Uma estrutura flutuante dentro do Cristal, chamada de *skybar*, possui formato de dois cones invertidos um ao outro. Pode ser vista de fora do edifício, abrigando funções comerciais de café e bar (COOP HIMMELB(L)AU).

In this way, the content of the building becomes visible to the city as much as the city is visible from the building. It is an inside-out building

which sustains a dialogue with the city. The media event - projected from the interior towards the exterior - assists in the creation of urban space (COOP HIMMELB(L)AU).<sup>7</sup>



Imagem 38: Vista da praça - FONTE: FLICKR, Wojtek Gurak



Imagem 39: Cristal - FONTE: FLICKR, Wojtek Gurak

---

<sup>7</sup> Desta forma, o conteúdo do edifício se torna visível à cidade como a cidade é visível a partir de edifício. É um edifício de dentro para fora, que sustenta um diálogo com a cidade. O evento de mídia - projetada a partir do interior para o exterior - ajuda na criação do espaço urbano (tradução da autora).



Imagem 40: Vista noturna - FONTE: FLICKR, Wojtek Gurak

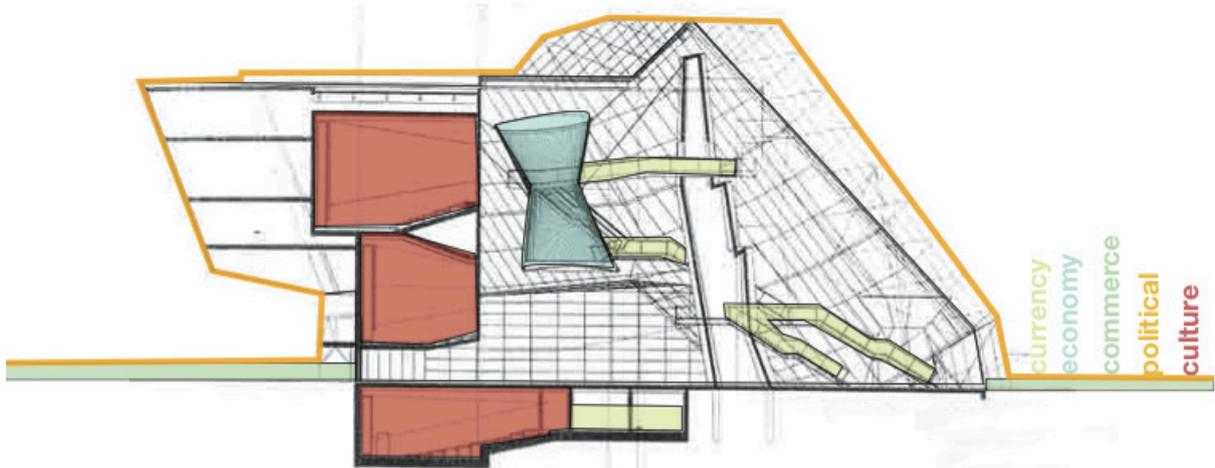


Imagem 41: Distribuição de usos - FONTE: COOP HIMMELB(L)AU.

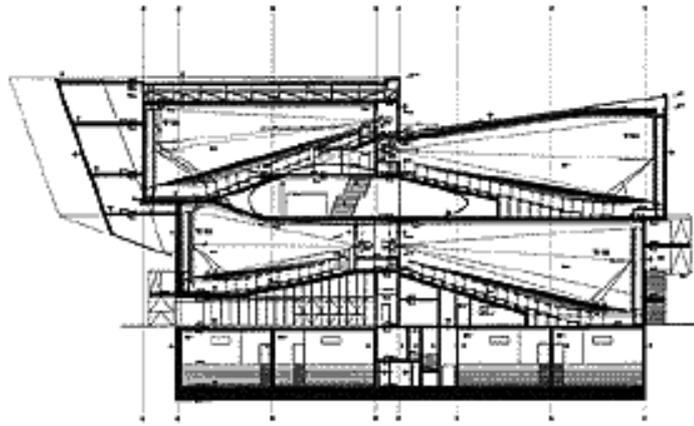


Imagem 42: Corte - FONTE: COOP HIMMELB(L)AU.

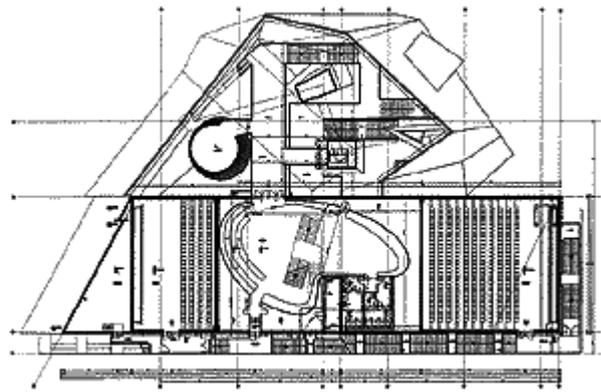


Imagem 43: Planta - FONTE: COOP HIMMELB(L)AU.

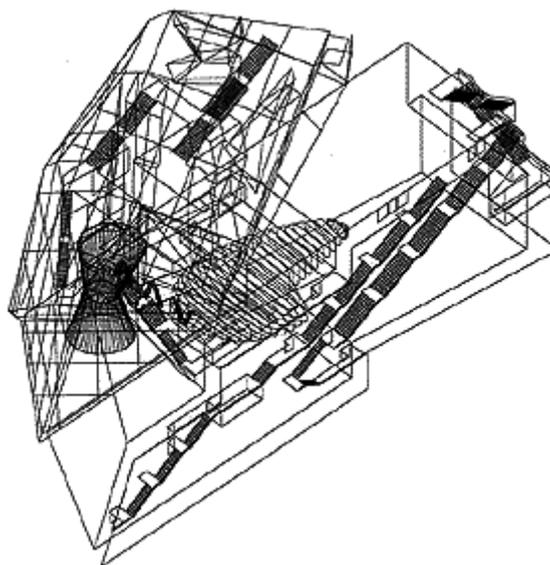


Imagem 44: Perspectiva isométrica - FONTE: COOP HIMMELB(L)AU.

## **Diretrizes projetuais**

Para finalizar este estudo foi necessário pensar no edifício que será proposto.

Neste último capítulo é apresentado o terreno proposto, sua inserção na cidade de Curitiba e um estudo de seu entorno. Definir sua tipologia, compreendendo como a cidade pode acolhê-la e escolher um modo de gerenciamento para a proposta é fundamental para tornar a proposta mais real e palpável.

Conceitos arquitetônicos são apresentados a fim de justificar o programa de usos básico a ser implantado no projeto arquitetônico.

Esta conclusão é essencial para o embasamento do projeto arquitetônico.

## **O Centro e o Largo da Ordem**

Foi fundado, em 1654, o povoado de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus de Pinhais, um aglomerado de residências e habitações transitórias, uma capela e uma pequena sede política onde hoje é o centro da cidade de Curitiba. Atrás da capela, hoje a Catedral, instalaram-se os primeiros moradores da cidade onde se localiza o bairro São Francisco.

Ainda de aspecto rural a cidade recebia cuidados urbanísticos desde o século XVIII. Atas da câmara municipal exigiam dos moradores cuidados para a manutenção e embelezamento das ruas. Em 1853 Curitiba se tornou a capital da Província do Paraná.

Eram habitantes índios, mamelucos, portugueses e espanhóis. Somente a partir da emancipação política do estado, houve incentivo à colonização européia, marcando a segunda metade do século XIX com a imigração de alemães, franceses, italianos, poloneses, ucranianos, entre outros.

A partir do começo do século XX, a cidade passou por mudanças mais significativas, adquirindo um caráter mais urbano. Casas de alvenaria, bondes elétricos, e pavimentações de paralelepípedo são alguns exemplos das maiores transformações ocorridas no centro da cidade.

Em meados do mesmo século, com o crescimento mais acelerado da população, houve uma necessidade de maiores planejamentos para a cidade. Na década de 1940, o Plano Agache foi implantado e investimentos viários e de planejamento foram realizados, trazendo um novo desenho à cidade.

Logo, o centro foi caracterizado pelo uso intensivo do solo, com concentrações de atividades econômicas - especialmente comerciais - que elevou o valor da terra, pelo crescimento vertical com o aumento no número de edifícios com mais pavimentos, pela concentração de atividades diurnas perdendo a função residencial, pela polarização do transporte público urbano e metropolitano e pela reunião de sedes de empresas e instituições públicas.

A partir da década de 1970 o centro passou a sofrer um processo de esvaziamento, uma vez que atividades são transferidas ou criadas em bairros mais afastados. O preço dos terrenos e aluguéis centrais era muito mais elevado, o congestionamento de veículos afastou certos usos, não havia tanto espaço para expansão de maiores edifícios. O surgimento dos *shoppings centers* também afastou os consumidores e usuários do centro, pois concentrava inúmeras atividades em um só edifício.

Todos esses fatores, e principalmente o fato de o centro não ter mais caráter residencial, trouxe insegurança pela falta de vida noturna, com concentrações específicas de público nos horários comerciais e em dias de semana. 'Entre 1980 e 2000, apesar do bairro ainda constituir importante espaço de passagem, a população residente do Centro de Curitiba foi reduzida em quase 10mil habitantes. (BLASCOVI, 2006, p.98).'

Hoje o centro é marcado por uma heterogeneidade urbana, econômica e social. Enfrenta um processo de descentralização e degradação do território, onde facilmente encontram-se edifícios com pouca manutenção, depredados ou completamente abandonados. A busca por ocupar espaços vazios na região central se dá pela necessidade de suprir um déficit habitacional, pela retomada de movimento e vida fora

dos horários comerciais e por uma revalorização histórica da cidade (BLASCOVI, 2006).

Diante desse cenário [edificações vazias, baixa densidade residencial, degradação dos espaços públicos, déficit habitacional, [...] o Centro tem sido objeto de importantes debates e projetos de revitalização como o Projeto Centro Vivo, promovido pela Associação Comercial do Paraná, em parceria com entidades públicas e privadas, e também o projeto intitulado Marco Zero, que vem sendo desenvolvido pela própria administração pública por intermédio do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) (BLASCOVI, 2006, p.94).

Apesar de se encontrar no bairro São Francisco - oficialmente Largo Coronel Enéas - é impossível distanciar o Largo da Ordem do centro, de sua história, sua situação urbana, econômica e social. 'Foi decretado o 'coração do Setor Histórico, em 1971 (BLASCOVI, 2006, p.168).'

Há na região uma variedade enorme de usos: igrejas, lojas, residências, equipamentos públicos, teatros, museus, bares, restaurantes, estacionamentos e a feira de artesanato que acontece todos os domingos, os quais ao Largo da Ordem diversidade e frequência de público.

### **O cinema na rua como fundação**

A saída dos cinemas das ruas se deu por diversos motivos relacionados. A chegada da TV às casas e, mais tarde, a disseminação do VHS; o crescimento das cidades e o esvaziamento do centro, trazendo a iminente sensação de insegurança; a diminuição de produção de filmes nacionais e a consequente redução de público nos cinemas; o surgimento do *shopping center* e sua concentração de atividades, conforto e segurança; a situação econômica brasileira entre a década de 1980 e 1990; entre outros fatores.

O modelo de cinema de rua já não mais se sustenta como concorrente de grandes empresas que hoje estão dentro de centros comerciais. Parece interessante explorar diferentes alternativas para que essa experiência cinematográfica aconteça sem que esteja atrelada apenas a uma prática de consumo, aproveitando a crescente produção cinematográfica brasileira.

Um modelo viável para devolver o cinema às ruas é instituir uma fundação com essa finalidade. 'Fundação é uma pessoa jurídica criada por dotação de um particular, ou mesmo do Estado, para fins de utilidade pública em geral, em regra beneficente, filantrópica ou para desenvolvimento cultural, científico ou tecnológico (SILVA, 2008).'

Sendo uma instituição sem fins lucrativos a fundação terá como finalidade:

- Oferecer à comunidade salas de projeção de cinema na rua;
- Reverter sua renda para consolidar Curitiba como pólo cinematográfico no Brasil, financiando produções e pesquisas audiovisuais.
- Reverter sua renda para fins de manutenção própria;
- Fomentar o cinema como atividade cultural e educativa.

Para Koolhaas (2001), o *shopping* não poderia ter construído uma transformação urbana tão intensa sem uma série de importantes intervenções preparadas para modificar o ambiente como o ar condicionado, a escada rolante, a organização de fluxos de veículos e pessoas e a junção de diferentes atividades. Tornando, assim, o mais agradável espaço possível, porém, sempre com a intenção de consumo. Para o arquiteto há uma tentativa de infiltração de compras em praticamente todas as áreas de nossas vidas, inclusive nas atividades públicas. 'Perhaps the end of the twentieth century will be remembered as the point where the city could no longer be understood without shopping (KOOLHAAS, 2001, p. 127).'<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Talvez o fim do século XX será lembrado como o ponto onde a cidade não pode mais ser compreendida sem compras - ou *shopping* (tradução da autora).

Retirar as salas do *shopping center* e devolvê-las às ruas é uma tentativa de retomar o cinema como produção cultural e artística, onde o público vai com a intenção clara de assistir um filme e se entregar à essa experiência. A escolha do terreno no centro da cidade, porém, vai além disso: retomar a história da cinelândia curitibana oferecendo à cidade mais um ambiente de encontro e interação, ampliando o espaço público e aumentando o convívio com o mundo cinematográfico.

### **O terreno**

O terreno proposto encontra-se no Largo da Ordem, no bairro São Francisco em Curitiba. Tem testada para duas ruas: Rua Treze de Maio e Rua Dr. Claudino dos Santos, de passagem prioritariamente de pedestres. Entre seus lotes lindeiros estão a Igreja da Ordem, o Teatro José Maria dos Santos e o Teatro Lala Shneider.

Na região enormes espaços vazios são encontrados no levantamento volumétrico das edificações. Para fins de projeto tomou-se três terrenos: dois que hoje exercem atividade de estacionamento - proibida pela regulamentação legal dos lotes, mas que cumpre importante papel para as atividades que acontecem no centro da cidade -, sem construção significativa; e um totalmente abandonado, sem construção alguma.

### **Conceituação e programa**

Para a definição de um programa alguns conceitos projetuais foram privilegiados a fim de tornar claro algumas intenções do edifício e sua responsabilidade como objeto gerador de mudanças na malha urbana (TSCHUMI, 1994) (KOOLHAAS, 2008).

Optou-se por explorar possibilidades de confronto e eventos, sem que sejam delimitados espaços de finalidade designada, desatrelando ambientes de funções definidas. Para isso grandes espaços previstos no programa como circulação serão projetados a fim de gerar encontros e atividades não pré determinadas, aproveitando o

espaço ao redor - já conformado como praça e com grande fluxo de pedestres - entendendo o edifício como prolongador do espaço público.

Tratando o espaço arquitetônico e seu programa numa relação de conflito e reciprocidade. Sem definir se é o espaço ou o movimento que surge antes, sugerindo que ambos aconteçam.

Há também a necessidade de inserir o edifício de maneira a se adaptar ao momento e anseios da cidade. Para tanto é importante que o projeto ocorra de maneira contemporânea, sem ignorar as condicionantes históricas ou os edifícios já existentes em seu entorno, já que em paisagem consolidada na cidade.

A legislação da cidade, quando consultada para fins de construção, não impõe parâmetros construtivos para os lotes escolhidos, tais como coeficiente de aproveitamento, taxa de ocupação e permeabilidade, densidade e altura máxima, recuos e afastamentos. A fim de liberar espaço térreo para que este possa ser explorado como extensão pública foi adotado um coeficiente de aproveitamento 5, sendo possível que a ocupação ocorra verticalmente respeitando o gabarito da região.

Tentando afastar-se de uma cultura de consumo atrelada à atividade cinematográfica optou-se por manter o programa sucinto com - além das possibilidades citadas - apenas salas de cinema e um café. Previu-se 6 salas de projeção e uma sala de IMAX, acompanhando novas tecnologias cinematográficas e representando um facilitador para financiamento da fundação proposta. A capacidade é de pouco mais que 2200 pessoas.

Entendendo a responsabilidade de retirar o estacionamento do terreno, previu-se uma área muito maior do que a exigida para equipamentos culturais como este, na tentativa de suprir alguma parcela desta necessidade na região central da cidade.

Há, por fim, uma busca de traduzir o edifício a partir de premissas cinematográficas. Quando cada quadro pode reforçar o todo e este podendo ser definido como uma só parte. Como se cada quadro reforçasse a idéia do conjunto,

mesmo que incompleto. Numa sequência - sempre cumulativa - de imagens resultando numa memória. Como num filme.

<b>terreno</b>		2853 m <sup>2</sup>
<b>área permeável</b>		856 m <sup>2</sup>
<b>potencial</b>		<b>9985 m<sup>2</sup></b>
<b>estacionamento</b>		5700 m <sup>2</sup>
<b>cinema</b>		<b>7988 m<sup>2</sup></b>
	circulação	2396 m <sup>2</sup>
	imax	2115 m <sup>2</sup>
	sala de projeção	6460 m <sup>2</sup>
	cabine de projeção	712 m <sup>2</sup>
<b>demais atividades</b>		<b>1997 m<sup>2</sup></b>
	circulação	799 m <sup>2</sup>
	funcionários	198 m <sup>2</sup>
	apoio	600 m <sup>2</sup>
	café	400 m <sup>2</sup>

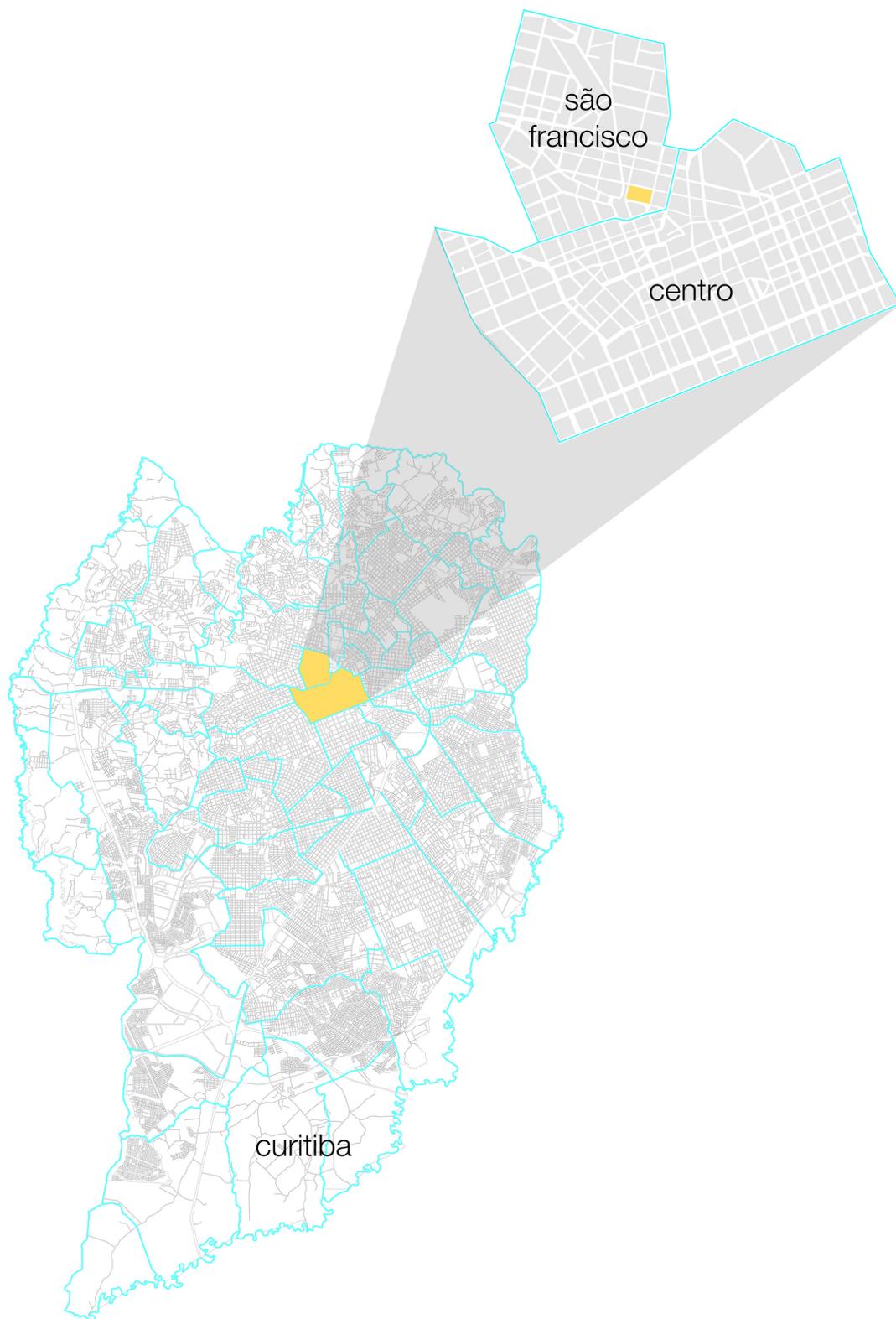


Imagem 45: Curitiba, o Centro e o São Francisco - FONTE: A autora

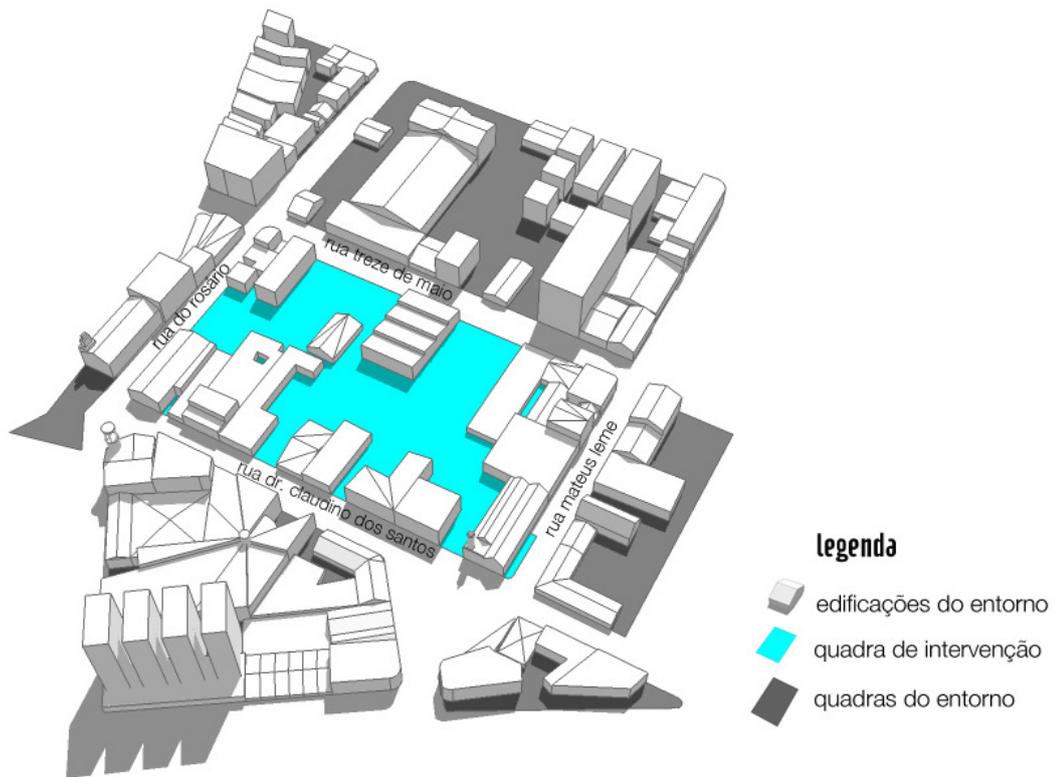


Imagem 46: Quadra de intervenção - FONTE: A autora

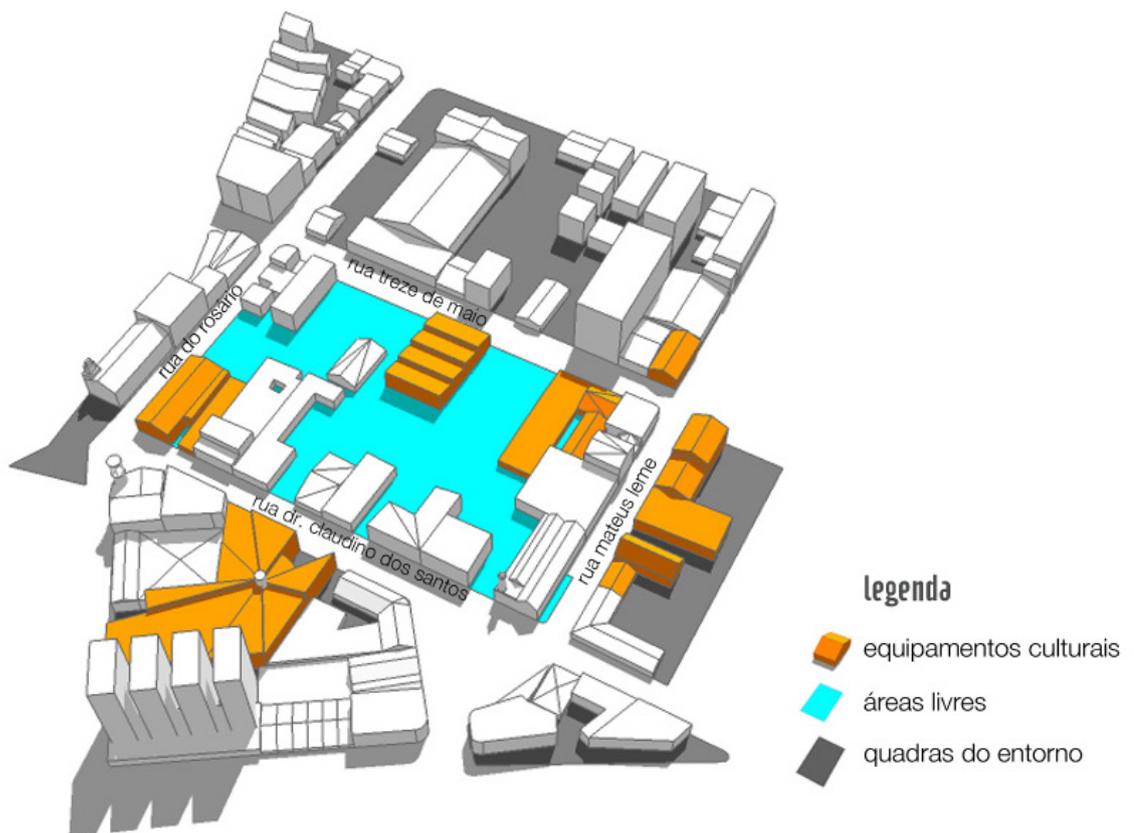


Imagem 47: Equipamentos culturais - FONTE: A autora

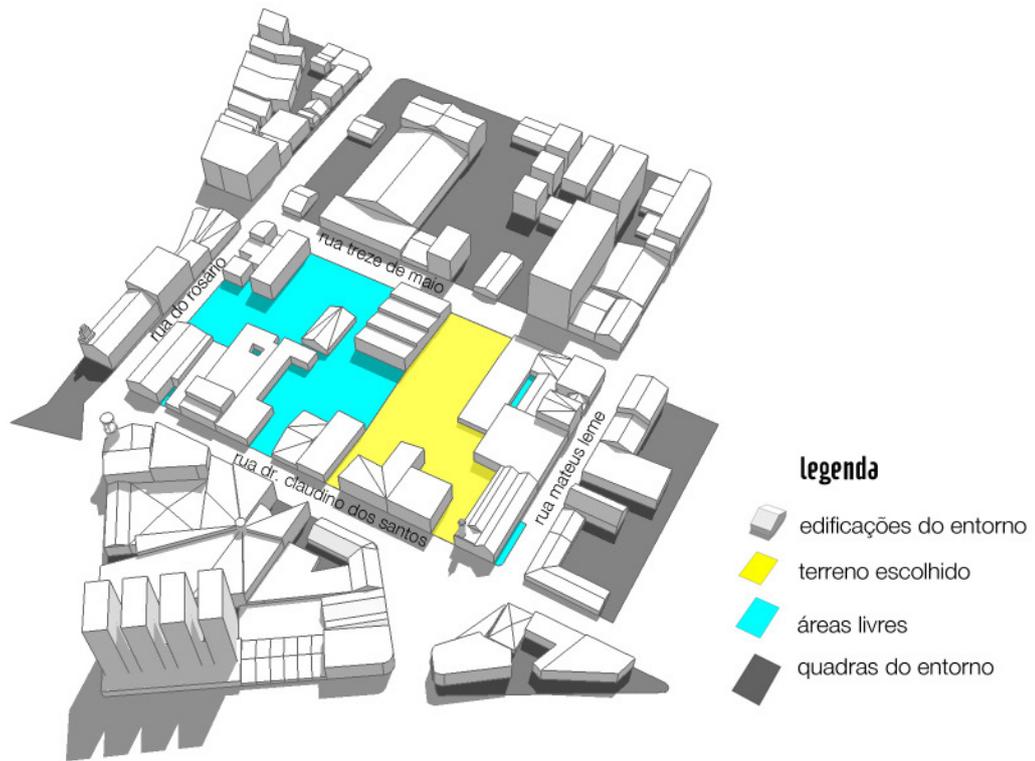


Imagem 48: Terreno escolhido - FONTE: A autora

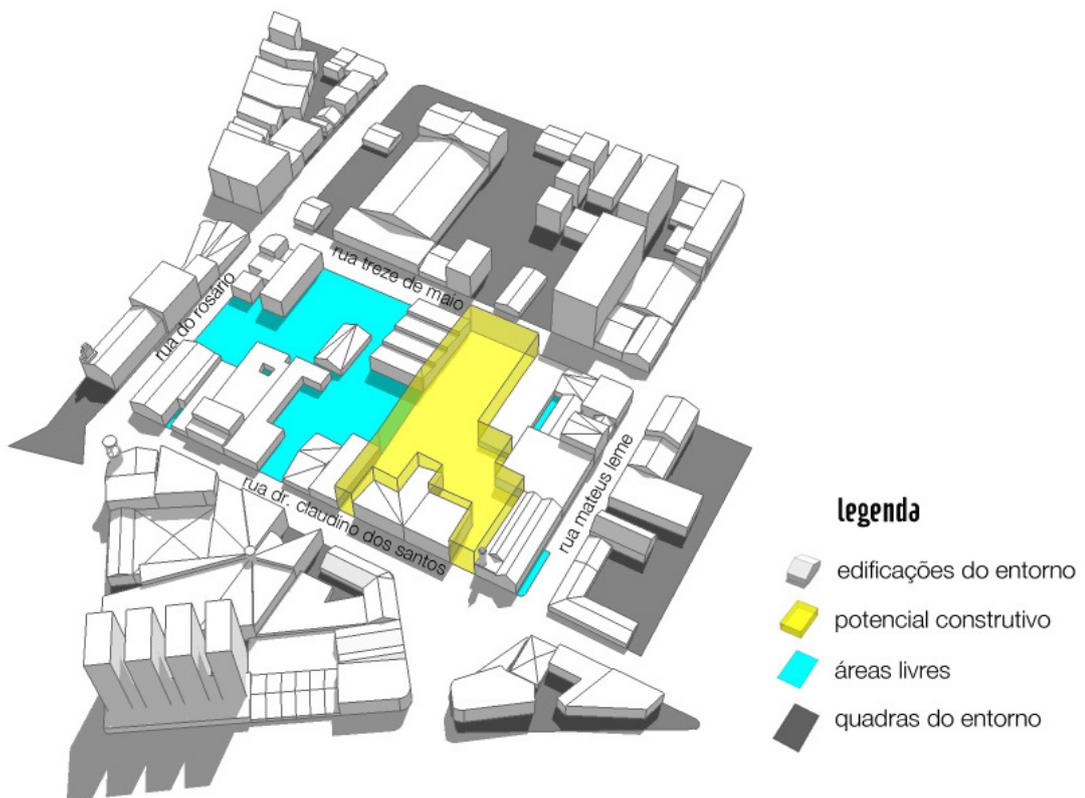


Imagem 49: Potencial construtivo proposto - FONTE: A autora



**1residencial 2comercial 3cultural 4templo religioso 5misto**

Imagem 50: Tipologia de usos - FONTE: A autora



1solar do rosário 2igreja da ordem 3teatro lala schneider 4teatro josé maria santos 5conservatório mph  
6casa joão turin 7casa da memória 8casa romário martins 9memorial de curitiba 10igreja do rosário

Imagem 51: Usos do entorno - FONTE: A autora

## Referências bibliográficas

- BERGAN, Ronald. **Guia Ilustrado Zahar - Cinema**. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BLASCOVI, Keila de Matos. **Reabilitação urbana: O fenômeno da centralidade e o uso funcional de edifícios não utilizados ou subutilizados nos centros urbanos – o caso de Curitiba**. Curitiba: Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, 2006.
- CRISTO, Luciana; MIYAKAWA, Nívea. **24 quadros: uma Viagem pela cinelândia curitibana**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.
- CANEPA, Laura. *Expressionismo Alemão*. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo brasileiro*. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- CEDRONI, Gustavo. Conversa com o Arquiteto. Curitiba, 26 abril 2012.
- COSTA, Flávia. *Primeiro Cinema*. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- DELEUZE, Guilles. **A Imagem tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo. Revisão Filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: um Manifesto Retroativo para Manhattan**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KOOLHAAS, REM. **Mutations: Harvard - Project on the city**. Barcelona: ACTAR, 2001.
- MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Tantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.
- REIMANN, Walter. *Film Architecture - Film Architec?!*. NEUMANN, Dietrich (Org.). **Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner**. New York: Prestel, 1996.
- PENZ, François; THOMAS, Maureen (Org.). **Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia**. London: British Film Institute, 1997.

PINHEIRO, Fabio L. F. **Roteiro Uma Bicicleta, Minha Mãe e Dois Cinemas e Breve história dos cinemas de rua de Curitiba.** São Paulo: Dissertação de mestrado, Escola Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2010.

SARAIVA, Leandro. *Montagem Soviética*. MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** São Paulo: Papyrus, 2006.

TSCHUMI, Bernard. **The Manhattan transcripts:** theoretical projects. London: Academy Editions, 1994.

UFFELEN, Chris Van. **Cinema Architecture.** Berlin: Braun Publishing AG, 2009.

MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal - Embrafilmes, (1983).

## Referências Webgráficas

ANCINE. **Evolução de salas no país - 1971- 2010**, [2010a]. Disponível em <oca.ancine.gov.br/relatorios.htm>. Acesso em 06 agosto 2012.

\_\_\_\_\_. **Salas de exibição em shopping-center por unidade federal - 2010**, [2010b]. Disponível em <oca.ancine.gov.br/relatorios.htm>. Acesso em 06 março 2012.

\_\_\_\_\_. **Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores, (1970/2010) por ano de lançamento**, [2010c]. Disponível em <oca.ancine.gov.br/relatorios.htm>. Acesso em 06 março 2012.

\_\_\_\_\_. **Filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2011**, [2011a]. Disponível em <oca.ancine.gov.br/relatorios.htm>. Acesso em 16 maio 2012.

\_\_\_\_\_. **Filmes brasileiros lançados - 1995 a 2011**, [2011b]. Disponível em <oca.ancine.gov.br/relatorios.htm>. Acesso em 06 agosto 2012.

CINEMA EM CENA. **Podcast #51 - Patrulha Cinéfila** [2012]. Disponível em <www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=46556&cdcategoria=31>, Acesso em 15 setembro 2012.

COOP HIMMELB(L)AU. Disponível em <www.coop-himmelblau.at/site/>. Acesso em 02 junho 2012.

CRUZ, Luiz Carlos. Cinema reinou em Cascavel por três décadas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 fevereiro 2012. Disponível em <www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=1227216>. Acesso em 24 março 2012.

DATAFOLHA. **Hábitos de consumo no mercado de entretenimento**, [2008]. Disponível em <sedcmrj.locaweb.com.br/pesquisa/pesquisa\_habitos\_consumo\_agosto2008.pdf>. Acesso em 06 março 2012.

IPPUC. **Curitiba em dados**. Disponível em <curitibaemdados.ippuc.org.br>. Acesso em 22 julho 2012.

METRO. Disponível em <www.metro.com.br>. Acesso em 20 abril 2012.

OHARA, Carlos. Em Campo Mourão, Cine Plaza sobrevive a incêndio, mas não à decadência. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 fevereiro 2012. Disponível em <www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=1227213r>. Acesso em 24 março 2012.

PADRON, Larissa. Que cinema é esse? **Cinema em Cena**, Belo Horizonte, [2011]. Disponível em <[www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/index.php?cdcategoria=25](http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/index.php?cdcategoria=25)>. Acesso em 06 março 2012.

SILVA, Arcênio Rodrigues. Fundação de direito privado: instituição, dotação e estatutos sociais. **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, maio 2008. Disponível em <[www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n\\_link=revista\\_artigos\\_leitura&artigo\\_id=2837](http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=2837)>. Acesso em 1 outubro 2012.

SILVEIRA, Renato. Mostra “20X Pornochanchada” vai até 22 de maio no Rio de Janeiro. **Cinema em Cena**, Belo Horizonte [2011]. Disponível em <[www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=33013](http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=33013)>. Acesso em 10 maio 2012.

VILLAÇA, Pablo. **Cinema x Home Video**. Belo Horizonte: 2012. Disponível em <[www.youtube.com/watch?v=F\\_wv5l0SE3s](http://www.youtube.com/watch?v=F_wv5l0SE3s)>. Acesso em 04 junho 2012.

## Fontes de imagens

### ARCHITECTURE GUIDE.

Disponível em <[www.architectureguide.nl/project/list\\_projects\\_of\\_architect/arc\\_id/1209/prj\\_id/347](http://www.architectureguide.nl/project/list_projects_of_architect/arc_id/1209/prj_id/347)>. Acesso em 14 setembro 2012.

### COOP HIMMELB(L)AU.

Disponível em <[www.coop-himmelblau.at/site/](http://www.coop-himmelblau.at/site/)>. Acesso em 02 junho 2012.

### IMDB.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0017136/](http://www.imdb.com/title/tt0017136/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/name/nm0000122/](http://www.imdb.com/name/nm0000122/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0018037/](http://www.imdb.com/title/tt0018037/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0032138/](http://www.imdb.com/title/tt0032138/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0055032/](http://www.imdb.com/title/tt0055032/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0068646/](http://www.imdb.com/title/tt0068646/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0109830/](http://www.imdb.com/title/tt0109830/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0139655/](http://www.imdb.com/title/tt0139655/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.imdb.com/title/tt1921043/](http://www.imdb.com/title/tt1921043/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

### FACEBOOK

Disponível em <[www.facebook.com/GRAND.REX.PARIS](http://www.facebook.com/GRAND.REX.PARIS)>. Acesso em 14 setembro 2012.

### FLICKR

Disponível em <[www.flickr.com/photos/wojtekgurak/](http://www.flickr.com/photos/wojtekgurak/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

### FESTIVAL DE CANNES

Disponível em <[www.festival-cannes.fr/assets/Image/CINEMATOGRAPHIES/BRESIL/Deus%20e%20o%20Diabo%20original1964.JPG](http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/CINEMATOGRAPHIES/BRESIL/Deus%20e%20o%20Diabo%20original1964.JPG)>. Acesso em 14 setembro 2012.

### MEDIEN KUNSTNETZ

Disponível: <[www.medienkunstnetz.de/works/handelsblad-cineac/](http://www.medienkunstnetz.de/works/handelsblad-cineac/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

### METRO.

Disponível em <[www.metroo.com.br](http://www.metroo.com.br)>. Acesso em 20 abril 2012.

### MOVIE POSTER DB

Disponível em <[www.movieposterdb.com/movie/0004972/The-Birth-of-a-Nation.html](http://www.movieposterdb.com/movie/0004972/The-Birth-of-a-Nation.html)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.movieposterdb.com/movie/0015648/Bronenosets-Potyomkin.html](http://www.movieposterdb.com/movie/0015648/Bronenosets-Potyomkin.html)>. Acesso em 14 setembro 2012.

Disponível em <[www.movieposterdb.com/movie/0038890/Roma-citta-aperta.html](http://www.movieposterdb.com/movie/0038890/Roma-citta-aperta.html)>. Acesso em 14 setembro 2012.

UFA - Universum Film Aktien Gesellschaft

Disponível em <[www.ufa.de/](http://www.ufa.de/)>. Acesso em 14 setembro 2012.

YOUTUBE

Disponível em <[www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s](http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s)>. Acesso em 18 abril 2012.