

UNIVERSIDADE ABERTA



Matinés de Memórias

**Memória e relevância dos cinemas de “reprise” em Lisboa:
uma análise histórica, cultural e patrimonial**

Tânia Cristina de Almeida Tomé Milheiro

Mestrado em Estudos do Património

**Dissertação orientada pelo
Professor Doutor Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida Flor**

Janeiro de 2026



©2026 Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros agradecimentos vão para todos os que, de forma directa ou indirecta, contribuíram para a realização desta dissertação, oferecendo apoio, incentivo e inspiração ao longo de todo este percurso académico.

Ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Flor, expresso a mais profunda gratidão pela orientação rigorosa e generosa, pela disponibilidade constante e pela confiança depositada em mim. O seu conhecimento, sensibilidade e incentivo foram determinantes para a concretização deste trabalho, bem como para o meu crescimento pessoal e académico.

Agradeço igualmente a diversos entusiastas da história de antigos cinemas portugueses (Óscar Casaleiro, Carlos Caria, Carlos Souto, Frederico Corado, entre outros) pela generosidade na partilha de imagens, informações e memórias que enriqueceram substancialmente esta investigação. O vosso trabalho de preservação e divulgação deste património foi uma fonte preciosa de inspiração e conhecimento.

Por fim, e não menos importante, um sentido agradecimento à minha família. Ao meu marido Nuno, companheiro de todas as horas, pela paciência, apoio incondicional e serenidade com que enfrentou os meus momentos de dedicação intensa a esta investigação. À minha filha Helena, pela alegria que traz à minha vida. Este caminho teria sido bem mais difícil, sem o vosso carinho e apoio.



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.^a série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.^a série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 12 de janeiro de 2026

Nome completo/Full name: Tânia Cristina de Almeida Tomé Milheiro

Assinatura/Signature:

manuscrita ou digital / handwritten or digital

TÍTULO: Matinés de Memórias – Memória e relevância dos cinemas de “reprise” em Lisboa: uma análise histórica, cultural e patrimonial

RESUMO

A presente investigação tem como objectivo analisar a história, o papel cultural e o legado dos antigos cinemas de “reprise” em Lisboa, nomeadamente o Cine Oriente, Cinema Popular, Cine Pátria, Royal Cine, Paris Cinema e Cinema Pathé. Estes espaços relevantes para a vida social e cultural da cidade ao longo do século XX, desempenharam funções centrais na construção da identidade cultural urbana, ao proporcionar momentos de fruição colectiva e acesso democrático ao cinema. Contudo, a conjugação de transformações tecnológicas, urbanísticas e sociais conduziu progressivamente ao seu declínio e encerramento, resultando numa perda significativa para a memória cultural lisboeta.

Este estudo justifica-se pela necessidade de resgatar a importância histórica destes cinemas e de reflectir sobre os mecanismos de preservação da sua memória num contexto de crescente desvalorização do património imaterial. Para tal, a metodologia adoptada organiza-se em três eixos: revisão histórica, recorrendo ao levantamento e análise documental em arquivos e bibliotecas; estudo das causas do desaparecimento destes espaços, considerando factores sociais, económicos e culturais; e análise de possíveis estratégias de salvaguarda patrimonial, com particular atenção às oportunidades de preservação digital e colaborativa.

Os resultados esperados passam por uma compreensão mais aprofundada sobre o papel destes cinemas na vida cultural de Lisboa e pelo desenvolvimento de propostas inovadoras de preservação, capazes de manter vivas as memórias colectivas associadas a estes espaços. Desta forma, a investigação pretende contribuir para o debate sobre o património cultural urbano e as práticas de salvaguarda da memória no século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Lisboa, património cultural, cinemas de “reprise”, memória colectiva, salvaguarda patrimonial

TITLE: Matinees of Memories – Memory and relevance of Lisbon’s reprise cinemas: a historical, cultural and heritage perspective

ABSTRACT

This research aims to analyze the history, cultural role and legacy of Lisbon’s reprise cinemas, focusing on Cine Oriente, Cinema Popular, Cine Pátria, Royal Cine, Paris Cinema and Cinema Pathé. These venues, highly significant for the city’s social and cultural life throughout the twentieth century, played a central role in shaping urban cultural identity by providing collective experiences and promoting democratic access to cinema. However, the combined effects of technological, urban and social transformations gradually led to their decline and eventual closure, resulting in a substantial loss for Lisbon’s cultural memory.

This study is justified by the need to recover the historical importance of these cinemas and to reflect on mechanisms for preserving their memory in a context of growing undervaluation of intangible heritage. The adopted methodology is structured around three axes: a historical review based on archival and bibliographic research; an examination of the reasons underlying the disappearance of these venues, considering social, economic and cultural factors; and an analysis of potential strategies for heritage safeguarding, focusing on the opportunities for digital and collaborative preservation.

The expected outcomes include a deeper understanding of the role these cinemas played in Lisbon’s cultural life, as well as the development of innovative preservation proposals capable of sustaining the collective memories associated with these spaces. This research seeks to contribute to the broader debate on urban cultural heritage and contemporary practices of memory safeguarding in the twenty-first century.

KEYWORDS: Lisbon, cultural heritage, reprise cinemas, collective memory, heritage safeguarding

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE	iv
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
ÍNDICE	viii
ÍNDICE DE QUADROS	x
ÍNDICE DE FIGURAS	xi
ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS	xiv
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. MEMÓRIA HISTÓRICA, CULTURAL E SOCIAL DOS CINEMAS DE “REPRISE” DE LISBOA	5
1.1. A evolução urbana da cidade de Lisboa no Século XX (1900-1940).....	5
1.2. A origem e desenvolvimento dos cinemas de “reprise” em Lisboa.....	10
1.3. O papel cultural e social dos cinemas de “reprise” em Lisboa	14
1.4. Estudos de caso	17
1.4.1. Cine Oriente.....	17
1.4.2. Cinema Popular	26
1.4.3. Cine Pátria	36
1.4.4. Royal Cine	46
1.4.5. Paris Cinema.....	57
1.4.6. Cinema Pathé.....	69
CAPÍTULO 2. DESAPARECIMENTO DOS CINEMAS DE “REPRISE”: CAUSAS E CONSEQUÊNCIAS	80
2.1. Impactos das mudanças urbanísticas.....	80
2.2. Transformações tecnológicas e alterações no consumo cultural	82

2.3. Consequências culturais e memoriais	88
CAPÍTULO 3. ESTRATÉGIAS PARA A SALVAGUARDA PATRIMONIAL	
DOS CINEMAS DE “REPRISE”	91
3.1. Estratégias de salvaguarda patrimonial dos antigos cinemas de “reprise”	91
3.2. Instrumentos legais de salvaguarda patrimonial	98
3.3. O papel da sociedade civil na preservação da memória cultural dos cinemas de “reprise”	102
CONCLUSÃO.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
ANEXO I	127
ANEXO II.....	132

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 2.1: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, bilhetes vendidos e taxa de ocupação em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1950.....	128
Quadro 2.2: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, bilhetes vendidos e taxa de ocupação em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1960.....	128
Quadro 2.3: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, bilhetes vendidos e taxa de ocupação em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1970.....	128
Quadro 2.4: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1980.....	129
Quadro 2.5: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) na Grande Lisboa - década de 1980.....	129
Quadro 2.6: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1990.....	129
Quadro 2.7: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) em Lisboa e Vale do Tejo - década de 1990.....	130
Quadro 2.8: N° de cinemas, lotação, sessões, bilhetes vendidos, espectadores, receitas e preço médio (euros) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) – década de 2000...	130
Quadro 2.9: N° de cinemas, lotação, sessões, bilhetes vendidos, espectadores, receitas e preço médio (euros) em Lisboa e Vale do Tejo - década de 2000.....	130
Quadro 2.10: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) – década de 2010.....	131
Quadro 2.11: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) em Lisboa e Vale do Tejo – década de 2010.....	131
Quadro 2.12: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) – década de 2020.....	131
Quadro 2.13: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) na Área Metropolitana de Lisboa – década de 2020.....	131
Quadro 3.1: Síntese das estratégias de intervenção patrimonial, segundo o estado de conservação dos estudos de caso.....	106

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1: Interior de um cinema de bairro visitado por Guedes de Amorim.....	133
Figura 1.2: Planta de modificação da fachada do Cine Oriente.....	133
Figura 1.3: Planta do Cine Oriente.....	134
Figura 1.4: Planta do interior do Cine Oriente.....	134
Figura 1.5: Programas do Novocine.....	134
Figura 1.6: Programas do Novocine.....	134
Figura 1.7: Programas do Novocine.....	134
Figura 1.8: Imagem exterior do Cine Oriente.....	135
Figura 1.9: Imagem exterior do Cine Oriente.....	135
Figura 1.10: Cine Oriente, década de 1970.....	136
Figura 1.11: Cine Oriente, década de 1970.....	136
Figura 1.12: Cine Oriente, década de 1980.....	136
Figura 1.13: Projecto de adaptação de armazém para animatógrafo na Rua Direita de Marvila, nº 28.....	137
Figura 1.14: Planta do Cinema Popular.....	137
Figura 1.15: Cinema Popular, década de 1970.....	138
Figura 1.16: Cinema Popular, década de 1970.....	138
Figura 1.17: Cinema Popular, década de 1970.....	138
Figura 1.18: Cinema Popular, década de 1980.....	138
Figura 1.19: Cinema Popular, década de 1990.....	138
Figura 1.20: Projecto de alteração no Cinema Pátria na Rua do Grilo, nº 42 a 46.....	139
Figura 1.21: Planta da sala do Cine Pátria.....	139
Figura 1.22: Fachada do Cine Pátria, década de 1980.....	140
Figura 1.23: Fachada do Cine Pátria, década de 1970.....	140
Figura 1.24: Fachada do Cine Pátria, década de 1960.....	140
Figura 1.25: Fachada do Cine Pátria, década de 2000.....	140
Figura 1.26: Planta da fachada principal e corte por CD do Royal Cine.....	141
Figura 1.27: Plantas do 1º piso do Royal Cine.....	141
Figura 1.28: Planta do 2º piso do Royal Cine.....	141
Figura 1.29: Interior do Royal Cine.....	142
Figura 1.30: Interior do Royal Cine.....	142

Figura 1.31: Anúncio da inauguração do Royal Cine.....	142
Figura 1.32: Bilhete de entrada do Royal Cine.....	143
Figura 1.33: Bilhete de convite do Royal Cine.....	143
Figura 1.34: Anúncio da inauguração do filme sonoro no Royal Cine, a 5 de abril de 1930.....	143
Figura 1.35: Fachada do Royal.....	144
Figura 1.36: Matiné no Royal Cine.....	144
Figura 1.37: Fachada do supermercado INÔ.....	145
Figura 1.38: Fachada do supermercado Pingo Doce.....	145
Figura 1.39: Planta do 1º piso do Paris Cinema.....	145
Figura 1.40: Planta das fundações do Paris Cinema.....	146
Figura 1.41: Planta do alçado principal do Paris Cinema.....	146
Figura 1.42: Planta das fachadas laterais e posterior do Paris Cinema.....	146
Figura 1.43: Planta dos cortes longitudinal e transversal do Paris Cinema.....	147
Figura 1.44: Planta de alteração da fachada principal do Paris Cinema.....	147
Figura 1.45: Plantas de alteração do 1º piso e balcão do Paris Cinema.....	148
Figura 1.46: Planta de alteração da cabine do Paris Cinema.....	148
Figura 1.47: Planta do Letreiro luminoso Paris Cinema.....	148
Figura 1.48: Letreiro luminoso do Paris Cinema.....	149
Figura 1.49: Mural alusivo ao cinema, da autoria de Paulo Guilherme d'Eça Leal (1961).....	149
Figura 1.50: Matiné no Paris Cinema – exterior.....	150
Figura 1.51: Matiné no Paris Cinema – exterior.....	150
Figura 1.52: Matiné no Paris Cinema – interior.....	150
Figura 1.53: Matiné no Paris Cinema – interior.....	150
Figura 1.54: Fachada do Paris Cinema.....	150
Figura 1.55: Anteprojecto de remodelação do Paris Cinema (Mapa de acabamentos).....	151
Figura 1.56: Anteprojecto de remodelação do Paris Cinema (Mapa de acabamentos).....	151
Figura 1.57: Anteprojecto de remodelação do Paris Cinema (Mapa de acabamentos).....	151
Figura 1.58: Anteprojecto de remodelação do Paris Cinema (Mapa de acabamentos).....	151
Figura 1.59: Fachada do Paris Cinema.....	151
Figura 1.60: Fachada actual do Paris Cinema.....	152

Figura 1.61: Fachada do Cinema Imperial.....	152
Figura 1.62: Plantas da plateia do Cinema Imperial.....	153
Figura 1.63: Plantas do balcão do Cinema Imperial.....	153
Figura 1.64: Planta do alçado principal do Cinema Imperial.....	154
Figura 1.65: Fachada do Cinema Imperial.....	154
Figura 1.66: Fachada do Cinema Pathé.....	155
Figura 1.67: Programa do Cinema Pathé.....	155
Figura 1.68: Planta do salão do Imperial – Salão de Dança.....	156
Figura 1.69: Planta do restaurante do Imperial – Salão de Dança.....	156
Figura 1.70: Planta do alçado do Imperial – Salão de Dança.....	156
Figura 1.71: Interior da Discoteca Pathé.....	157
Figura 1.72: Bilhete da Discoteca Pathé.....	157
Figura 1.73: Fachada da Discoteca/Cinema Pathé.....	157
Figura 1.74: Fachada do antigo Cinema Pathé.....	158

ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

AMEBEATO – Associação de Moradores e Empreendedores do Beato

AML – Arquivo Municipal de Lisboa

AML - Assembleia Municipal de Lisboa

BLX – Bibliotecas de Lisboa

CML – Câmara Municipal de Lisboa

DGPC – Direcção Geral do Património Cultural

DR – Diário da República

GPR – Round Penetrating Radar

HBIM - Historic Building Information Modelling

IA – Inteligência Artificial

IoT – Internet das Coisas

INE – Instituto Nacional de Estatística

IPPAA - Instituto de Protecção da Produção Agroalimentar

LNEC - Laboratório Nacional de Engenharia Civil

LPC – Lei de Base do Património Cultural

PDM – Plano Director Municipal

RA – Realidade Aumentada

RV – Realidade Virtual

RJRU - Regime Jurídico da Reabilitação Urbana

SIPA - Sistema de Informação de Património Arquitectónico

ZEP – Zona Especial de Protecção

INTRODUÇÃO

Entende-se como património cultural construído ou imóvel, as estruturas construídas pelo ser humano, dotadas de valor histórico, artístico e técnico. Essas estruturas podem ser isoladas ou formar um conjunto, como também podem ter uma finalidade imediata, relacionada com a vida material do ser humano. Este tipo de património cultural, é essencial para preservar a identidade e a história de uma comunidade, sendo um testemunho tangível do seu passado, valores e tradições. Dentro desta categoria, o património arquitectónico destaca-se como uma expressão única da criatividade humana, reflectindo tanto a estética e a técnica de épocas anteriores, quanto a evolução socioeconómica e cultural da sociedade¹. Dentro desta perspectiva, os cinemas de “reprise” de Lisboa representam um capítulo significativo dessa herança, mostrando aspectos importantes da história social, artística e urbanística da cidade ao longo do século XX. Estes cinemas tiveram um papel relevante na vida cultural da cidade, oferecendo ao público acesso contínuo a filmes após o seu lançamento inicial em bairros periféricos.

Esta dissertação investigará a origem desses cinemas, construídos nas primeiras décadas do século XX, bem como as suas influências sociais e económicas. O Cine Oriente, Cinema Popular, Cine Pátria, Royal Cine, Paris Cinema e Cinema Pathé foram espaços não só destinados à exibição de filmes, mas também lugares de convivência e de formação de uma cultura cinematográfica vibrante, que contribuíram para a construção de uma memória colectiva compartilhada pelos lisboetas. No entanto, com o avanço das transformações tecnológicas (como a chegada da televisão e do VHS) e as mudanças urbanísticas significativas (nomeadamente a proliferação dos grandes centros comerciais), essas salas foram desaparecendo, muitas vezes de forma inevitável, deixando para trás um legado que se dissipa na memória colectiva da cidade. O estudo destes cinemas justifica-se pelo seu impacto histórico e cultural na cidade de Lisboa, bem como pelo seu estado actual de conservação. O Cine Oriente e o Cinema Popular foram demolidos, evidenciando a sua perda física. O Cine Pátria e o Royal Cine foram reutilizados, integrando novas funções dentro do

¹Barranha, H. (Org) (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais* (1.ª ed.). p. 31. IST Press e ICOMOS-Portugal.
https://www.academia.edu/30225795/Patrim%C3%B3nio_Cultural_conceitos_e_crit%C3%A9rios_fundamentais.

tecido urbano, enquanto o Paris Cinema e o Cinema Pathé encontram-se em vias de serem demolidos, o que realça o seu declínio arquitectónico.

Este trabalho procura compreender o impacto destas mudanças na manutenção da memória cultural; avaliar as causas do desaparecimento destes cinemas e explorar estratégias existentes e possíveis para salvaguarda e revitalização do seu legado. A investigação parte da premissa de que a preservação do património imaterial (como é o caso da memória associada a estes cinemas) não deve limitar-se ao reconhecimento do seu valor histórico, mas também incluir iniciativas de conservação e difusão que garantam a sua continuidade na vida urbana e cultural de Lisboa. A metodologia a adoptar nesta investigação estrutura-se em três eixos:

- Investigação Histórica: Revisão da literatura sobre os antigos cinemas de “reprise” de Lisboa, com análise de arquivos históricos, documentos, jornais e materiais audiovisuais relacionados com os cinemas supramencionados.
- Análise das Causas do seu Desaparecimento: Estudo das transformações urbanísticas, tecnológicas e sociais que levaram ao encerramento destas salas, com base em publicações de referência, académicas e jornalísticas.
- Estudo das Estratégias de Salvaguarda Patrimonial: Investigação sobre os instrumentos de salvaguarda, plataformas digitais e iniciativas cívicas, que contribuem para a preservação do património físico e da memória cultural destes cinemas.

Tendo em conta estes eixos previamente definidos, a presente dissertação irá incidir sobre a investigação histórica, a pesquisa bibliográfica e documental e a pesquisa participante, em contexto digital. Esta triangulação metodológica possibilita uma análise ampla e multifacetada sobre estes antigos cinemas, garantindo uma maior interpretação e cruzamento entre diferentes tipos de fontes e perspectivas.

A investigação histórica constitui a base para compreender a génese, evolução e o papel cultural dos cinemas de “reprise” ao longo do século XX. Este método dedica-se ao estudo de acontecimentos, conjunturas, instituições, processos e actores do passado, permitindo

reconstruí-los de forma crítica e interpretar os seus efeitos sobre o presente². No caso desta dissertação, a utilização da investigação histórica justifica-se pelo potencial de revelar não só a importância destes espaços na vida cultural da cidade, mas também os factores sociais, políticos e económicos que explicam o seu declínio. Deste modo, a investigação histórica permitirá identificar as dinâmicas urbanas e culturais que moldaram a cidade de Lisboa, contribuindo para a valorização da memória colectiva e para a reflexão acerca do património cultural imaterial.

A pesquisa bibliográfica e documental assume, neste trabalho, um papel complementar e de aprofundamento, oferecendo o enquadramento teórico indispensável à investigação. Esta metodologia privilegia o contacto directo com fontes primárias e secundárias, sejam estas bibliográficas, arquivísticas ou provenientes de repositórios digitais de acesso aberto³. No caso em estudo, esta opção metodológica permitirá reunir materiais como programas de cinema, artigos de imprensa, cartazes, registos estatísticos e críticas publicadas ao longo do século XX, possibilitando a construção de uma visão contextualizada sobre os cinemas de “reprise” e o seu impacto cultural. Este levantamento possibilitará, igualmente, a aplicação de métodos de análise qualitativa e quantitativa, reforçando a solidez das interpretações produzidas.

A pesquisa participante distingue-se da pesquisa-acção por não exigir a intervenção directa do investigador na resolução de problemas concretos, mas sim pelo envolvimento activo dos participantes enquanto coprodutores do conhecimento. Ao mesmo tempo, esta metodologia beneficia da interactividade que tais meios proporcionam, rompendo com hierarquias tradicionais da investigação e tornando o diálogo a principal ferramenta de recolha de dados. Esta abordagem confere ao investigador o papel de facilitador do processo, promovendo a participação activa sem impor uma estrutura rígida de investigação⁴. No contexto digital, este tipo de pesquisa configura-se como um instrumento inovador e adequado ao estudo da memória cultural associada aos cinemas de “reprise”. Plataformas como blogues, fóruns,

²Gonçalves, C.A. (2022). *Metodologia do Trabalho Científico*. Universidade Aberta, e- UAb/Colecção Universitária, 30. <https://www.ileio.com/>.

³Ceia, C. (s/d.). *Como fazer uma tese de doutoramento ou uma dissertação de mestrado (TFM)*. O antropólogo. <https://jorgeantropologo.files.wordpress.com/2007/09/a-dissertacao-de-mestrado-e-a-tese-de-doutoramento.pdf>.

⁴Felcher, C.D.O., Ferreira, A.L.A. & Folmer, W. (2017). Da pesquisa-ação à pesquisa participante: discussões a partir de uma investigação desenvolvida no Facebook. In *Experiências em Ensino de Ciências*, 2 (7), 6-7. https://if.ufmt.br/eenci/artigos/Artigo_ID419/v12_n7_a2017.pdf.

redes sociais e arquivos colaborativos tornam-se espaços privilegiados para recolha de testemunhos, memórias, imagens, bilhetes e outros materiais alusivos a estes cinemas, partilhados por antigos frequentadores, cineastas ou moradores. Além disso, recursos audiovisuais disponíveis em plataformas como o YouTube ou RTP Arquivos podem complementar a pesquisa, fornecendo documentos visuais que ajudam a reconstruir a atmosfera cultural e estética dos cinemas já desaparecidos. Assim, a pesquisa participante digital não só enriquece a análise com dados qualitativos de elevada relevância, como também favorece a construção de um mosaico plural de perspectivas, reflectindo as diferentes formas pelas quais estes espaços foram vividos, recordados e significados pela comunidade. Assim, esta dissertação propõe-se a contribuir com uma análise interdisciplinar, que articula elementos históricos, sociais, tecnológicos e urbanísticos, de modo a propor caminhos viáveis para a preservação e valorização desta herança cultural relevante para a identidade lisboeta.

CAPÍTULO 1. MEMÓRIA HISTÓRICA, CULTURAL E SOCIAL DOS CINEMAS DE “REPRISE” DE LISBOA

1.1. A evolução urbana da cidade de Lisboa no Século XX (1900-1940)

Ao longo da sua evolução histórica, Lisboa viveu sucessivos ciclos de transformação urbana que influenciaram decisivamente a sua estrutura e a sua relação com a modernidade. No final do século XIX, a cidade encontrava-se marcada por um período de estagnação económica e degradação estrutural. Contudo, a implementação de importantes intervenções infraestruturais (nomeadamente a construção da Avenida da Liberdade, dos aterros portuários e da linha ferroviária entre as décadas de 1880 e 1890), desencadeou um processo de renovação urbana. Estas obras conferiram à capital novas dinâmicas de mobilidade, comércio e expansão, permitindo-lhe superar o modelo urbano obsoleto e entrar numa nova fase de desenvolvimento e modernização (Fernandes, 1994).

No início do século XX, Lisboa registou um crescimento populacional acentuado, acompanhado por transformações urbanas significativas. Este crescimento foi impulsionado pela industrialização e reflectiu-se numa modernização urbana assimétrica, com projectos ambiciosos como as Avenidas Novas (liderados por Ressano Garcia) e formalizados no plano de melhoramentos de 1901 a 1904. O traçado estruturado em grandes eixos (como as avenidas da República, Fontes Pereira de Melo e Duque d’Ávila) visava modernizar a cidade e organizá-la segundo critérios funcionais e sociais, distinguindo zonas de elite de bairros de classe média e operária. Contudo, apesar dos ideais de progresso, também houve espaço para a banalidade arquitectónica, resultante da especulação imobiliária e da frágil regulação urbanística. Enquanto arquitectos como Ventura Terra ou Norte Júnior procuraram afirmar uma identidade moderna e cosmopolita, prevaleceu uma urbanização desigual, marcada por contrastes entre a ambição estética e a realidade construtiva (França, 1980).

A cidade viveu um período dinâmico na construção de equipamentos públicos, marcado pela consolidação de infraestruturas urbanas e sociais, destacando-se os investimentos nos transportes, como os *car-barns* para eléctricos (1900), e nos edifícios de assistência e ensino, exemplificados pela Maternidade Alfredo da Costa (1908) e pelos liceus Camões e Pedro Nunes (1907–1909). A arquitectura do ferro foi expressiva nesta altura, contemplada em obras emblemáticas como os elevadores urbanos (Carmo, 1902), os mercados da Ribeira e de Alcântara (1902 e 1906), e em construções de vários andares na Avenida 24 de Julho. A

transição para a República entre as décadas de 1910 e 1920, gerou expectativas de renovação urbana em Lisboa, mas a instabilidade política, a Primeira Guerra Mundial e a crise económica limitaram o avanço de um projecto urbano estruturado. Na década de 1920 (sob a liderança do engenheiro Duarte Pacheco), Lisboa iniciou um novo ciclo de modernização, com enfoque no zonamento funcional, expansão viária e novos equipamentos públicos. Contudo, persistiram limitações estruturais e o crescimento urbano reforçou desigualdades e acentuou a separação entre o centro consolidado e os territórios periféricos (Fernandes, 1994).

A arquitectura modernista em Portugal consolidou-se a partir da segunda metade da década de 1920, intensificando-se com a estabilização política do Estado Novo, entre 1928 e 1930. Inicialmente influenciada pelo estilo *Art Deco* de origem francesa, esta corrente reflectiu uma transição entre o decorativismo herdado da Arte Nova e uma nova estética baseada na geometrização e simplificação das formas. A tendência para o verticalismo, com o uso de pilastras estilizadas e elementos como frontões quebrados e formas piramidais, traduziu-se numa crescente coerência formal das fachadas⁵.

Para Fernandes (1994), a introdução do betão armado transformou a construção urbana, especialmente em edifícios industriais e culturais, como a Fábrica Germânica (1913), o Teatro Ginásio (1923), e os cinemas Tivoli (1924) e Capitólio (1925). Contudo, a sua aplicação na habitação só se consolidaria na década seguinte. Em paralelo, as dificuldades económicas da Primeira Guerra Mundial atrasaram projectos estruturantes como a conclusão do Porto de Lisboa e a expansão dos bairros sociais do Estado, cujo progresso foi interrompido após os lançamentos promissores dos bairros da Ajuda e Arco do Cego (1917-1919).

Entre 1926 e 1974, Portugal enfrentou uma grave crise económica e social, exacerbada pela Primeira Guerra Mundial e pela instabilidade da Primeira República. O golpe militar de 28 de Maio de 1926 instaurou um regime nacionalista que culminou na ditadura do Estado Novo, liderada por António de Oliveira Salazar. Este regime (caracterizado por uma "República unitária e corporativa") centralizou o poder e restringiu o sufrágio, controlando

⁵Higino, V.L.N. (2013). *Edifícios Modernistas em Lisboa, 1925-1940: caracterização construtiva e patológica*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico de Lisboa]. pp. 11-13. Biblioteca do Instituto Superior Técnico de Lisboa.
<https://scholar.tecnico.ulisboa.pt/records/19564K5pmtVDJqh38q0Wv-Glat1AkuGbGC9X>.

a Assembleia Nacional e a Câmara Corporativa. A propaganda, sob António Ferro, e o apoio da Igreja Católica e das Forças Armadas foram cruciais para a sua longevidade, que se estendeu por meio século⁶. A arquitectura portuguesa iniciou a transição para o modernismo no final da década de 1920, evidenciada em obras como o Cinema Capitólio, o Instituto Superior Técnico e o Instituto de Oncologia. O modernismo desenvolveu-se de forma contida, na década de 1930, coexistindo com influências historicistas. Obras como o Instituto Nacional de Estatística e a Casa da Moeda demonstram a relação entre funcionalismo e decoração. Lisboa revelou um crescimento urbano desordenado, criticado por arquitectos como Pardal Monteiro e Adelino Nunes, que exigiam planeamento integrado (França, 1973).

O ano de 1938 marca um momento de viragem na história urbanística de Lisboa, coincidindo com a ascensão de Duarte Pacheco à presidência da Câmara Municipal e, posteriormente, ao cargo de ministro das Obras Públicas e Comunicações. Esta conjuntura política foi decisiva para o lançamento de uma nova etapa de planeamento urbano, assinalada pela contratação de Étienne de Groër para a elaboração do Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa, concluído em 1948, e pelo início da intervenção de Faria da Costa no (re)desenho do Bairro do Areeiro. Este novo enquadramento coincidiu com uma quebra acentuada na actividade construtiva na Avenida Almirante Reis, em parte explicável pelas incertezas provocadas pelo contexto internacional da Segunda Guerra Mundial, mas também pelo período de reformulação do planeamento em curso (Silva et al., 2020).

No esboço inicial de um bairro residencial para a zona norte da cidade, o arquitecto João Faria da Costa articulou o plano de Alvalade (ainda em fase embrionária) com o plano de 1928 para a Alameda e o Areeiro. Esta proposta já evidenciava alterações significativas face aos traçados anteriores, eliminando a ligação directa entre as rotundas previstas, embora persistissem ambiguidades formais que só seriam resolvidas na versão definitiva. Os processos de licenciamento do início da década de 1940 revelam essas alterações, incluindo o reposicionamento da praça terminal da Almirante Reis para o local onde hoje se encontra o Areeiro, a criação de uma nova praça (posteriormente designada João do Rio) e a reconfiguração dos quarteirões adjacentes, agora estruturados por vias como a actual

⁶Malheiro, J.B. (2018). *A Cidade no Estado Novo: o desenho urbano na obra de João António de Aguiar*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Arquitectura]. pp. 23-24. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/17623>.

Avenida de Paris. Estas transformações traduzem uma visão urbanística moderna e integradora, que procurava inserir o novo Bairro do Areeiro (concebido para as elites) no sistema urbano alargado. A nova localização da praça do Areeiro funcionou como elemento charneira entre a radial da Almirante Reis e a nova via circular definida pelas avenidas João XXI e de Berna. O alargamento dos quarteirões permitiu a instalação de edifícios de rendimento de maior escala e a inclusão de logradouros generosos, contrastando com a malha mais densa e tradicional do Bairro dos Actores ou das imediações do Mercado de Arroios (Silva et al., 2020).

A Avenida Almirante Reis (no final da década de 1930), foi objecto de uma intervenção orientada para a melhoria das condições de circulação, que previa a substituição do pavimento entre o Largo do Socorro e a Praça do Chile, a supressão da placa central e o reposicionamento das linhas de eléctrico ao centro da via. Esta reorganização permitiu a criação de duas faixas de rodagem por sentido, reforçando a funcionalidade da avenida como eixo estruturante de ligação entre o centro e as zonas periféricas em expansão. Simultaneamente, Duarte Pacheco reconhecia que a resolução definitiva das questões de mobilidade e acessibilidade urbana dependia da elaboração de um plano de urbanização de maior escala. Ainda assim, a definição do traçado de acesso a Lisboa pelo lado da Encarnação começava a tomar forma, impulsionada pela localização proposta para o novo Aeroporto de Lisboa, num triângulo delimitado pela Avenida Alferes Malheiro (actual Gago Coutinho), o Areeiro e a Portela de Sacavém⁷.

O plano de Étienne de Groër, representou uma nova fase na organização urbana da capital, ao propor uma rede articulada entre o centro, os arredores e ligações com outras cidades, através de circulares, radiais, estradas marginais e uma autoestrada, prevendo a criação de grandes avenidas e equipamentos públicos que hierarquizavam os diferentes bairros, além de sugerir a aquisição ou expropriação de terrenos pela Câmara Municipal de Lisboa (CML) que, em 1951, já detinha 35% do território do concelho, assumindo o controlo exclusivo da urbanização⁸. A expansão modernista da cidade, segundo França (1973), reflectiu-se em

⁷Almeida, S.C.J.V.C.M. (2009). *O País a Régua e Esquadro: Urbanismo, Arquitectura e Memória na Obra Pública de Duarte Pacheco* [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras]. p. 224. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/1884>.

⁸Malheiro, J.B. (2018). *A Cidade no Estado Novo: o desenho urbano na obra de João António de Aguiar*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Arquitectura]. p. 33. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/17623>.

projectos como a urbanização do Parque Eduardo VII e do Bairro Azul, influenciados fortemente pelo *Art Deco*. A reestruturação do parque e o prolongamento da Avenida da Liberdade mostraram conflitos ideológicos entre modernização e conservadorismo. A cidade iniciou a sua recuperação económica no início da década, com a renovação de zonas comerciais como o Chiado e a Baixa, marcando a ascensão de uma arquitectura voltada para o consumo e o prestígio social.

A Praça do Areeiro (1938), obra do arquitecto Luís Cristino da Silva e símbolo desta arquitectura oficial, recusava o modernismo e privilegiava uma linguagem historicista enriquecida por elementos tradicionais portugueses, servindo como emblema do regime. Paralelamente, desenvolveram-se bairros como o de Alvalade e edifícios públicos emblemáticos que se aproximaram do modernismo, evidenciando uma febre construtiva na cidade. No âmbito da habitação social, o Estado Novo implementou os Bairros Sociais (Arco-do-Cego, Calçada da Boa-Hora) e os bairros de Casas Económicas (Belém, Ajuda, Alto da Serafina), com tipologias e normas restritas para diferentes classes sociais. Contudo, estas medidas não resolveram a crise habitacional, levando à criação, em 1945, das Casas de Renda Económica, plurifamiliares e de quatro pisos, exemplificadas pelo bairro de Alvalade, que se caracterizam pelo isolamento e autossuficiência⁹. França (1973) sublinha que em 1940, as obras do Estado Novo, sob a liderança de Duarte Pacheco, atingiram o seu auge com a Exposição do Mundo Português, celebrando os duzentos anos da nacionalidade e da restauração da independência. A exposição (concebida como uma "lição de energia") visava destacar o génio português, distanciando-se de um carácter meramente erudito. Com a colaboração de figuras como António Ferro e Júlio Dantas, e a direcção de Cottinelli Telmo, a mostra reuniu 12 arquitectos, 19 escultores e 43 pintores, reflectindo uma modernidade desafiadora, apesar da resistência académica. Este evento foi concebido como uma exibição de grande escala e simbolismo nacional, sendo estruturado em três secções: História, Etnografia e Mundo Colonial. A arquitectura patente nesta exposição, de carácter monumental e simbólico, utilizou elementos da mística nacional e foi projectada como uma "cidade dentro da cidade", com forte carga pedagógica e propagandística. Tinha como propósito reafirmar a prosperidade e a força do regime, celebrando a história nacional e

⁹Malheiro, J.B. (2018). *A Cidade no Estado Novo: o desenho urbano na obra de João António de Aguiar*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Arquitectura]. pp. 33-35. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/17623>.

criando uma imagem de modernidade e coesão em resposta às ameaças externas. O evento gerou grande entusiasmo patriótico, tornando-se um poderoso instrumento de união e de exaltação da identidade nacional¹⁰.

A evolução urbana de Lisboa (entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX) foi marcada por tensões entre a tradição e modernidade, ambições de monumentalidade e limitações estruturais. A cidade atravessou sucessivos ciclos de renovação, condicionados por factores económicos, políticos e ideológicos, que moldaram o seu tecido urbano e arquitectónico. O advento do modernismo progressivo, e por vezes conflituoso com o historicismo dominante, evidenciou-se em obras públicas, bairros residenciais e equipamentos urbanos. Sob o Estado Novo, a arquitectura tornou-se num instrumento de propaganda, combinando modernidade formal com referências nacionalistas, culminando em eventos emblemáticos como a Exposição do Mundo Português em 1940.

1.2. A origem e desenvolvimento dos cinemas de “reprise” em Lisboa

Para Baptista (2011), o aparecimento do cinema em Portugal ocorreu num contexto de indefinição espacial e funcional, em que os espectáculos públicos partilhavam locais com outras formas de entretenimento, como feiras, parques de diversões e programas de variedades. As primeiras projecções eram realizadas por operadores itinerantes, que frequentemente acumulavam funções de realizadores, e a divulgação focava-se mais nos próprios projeccionistas ou na tecnologia usada do que nas obras exibidas. A institucionalização do cinema implicou um processo gradual de autonomização dos espaços e da linguagem fílmica. No entanto, durante os primeiros anos, as exhibições decorriam em locais adaptados, sem uma identidade arquitectónica própria, mostrando a ausência de uma tipologia específica para as salas de cinema. Lisboa assistiu a uma rápida expansão do cinema como forma de entretenimento transversal a diferentes classes sociais (incluindo sectores populares, burguesia e intelectuais) na primeira década do século XX. A inauguração do Salão Ideal, em 1904, na Rua do Loreto, marcou um ponto de viragem ao constituir o primeiro espaço concebido especificamente para exhibições cinematográficas, servindo inicialmente os bairros do Chiado e Bairro Alto, mas acessível a outras zonas devido à expansão dos transportes públicos. Apesar da introdução da tracção eléctrica em

¹⁰Malheiro, J.B. (2018). *A Cidade no Estado Novo: o desenho urbano na obra de João António de Aguiar*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Arquitetura]. p. 26. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/17623>.

1901, a localização das salas continuou fortemente condicionada pela densidade populacional, concentrando-se no centro da cidade e, progressivamente, expandindo-se para áreas periféricas de forte presença operária, como Alcântara e Poço do Bispo.

Entre 1907 e 1909, registou-se um crescimento acentuado do número de salas, fomentando a concorrência e incentivando estratégias de diferenciação, como a introdução do animatógrafo falado, que incorporava representações ao vivo para enriquecer a experiência cinematográfica (Salgueiro, 1985). A informalidade das primeiras salas também se reflectia na experiência de consumo do cinema. Em 1908, Carlos Malheiro Dias descreveu os cinematógrafos como pequenos espaços onde os espectadores entravam e saíam livremente, mantinham os chapéus na cabeça e fumavam durante as sessões. As exhibições eram curtas, alinhando-se com a preferência da época pela brevidade e pelo entretenimento de fácil assimilação, comparando-se o cinematógrafo ao teatro, da mesma forma que uma revista ilustrada se comparava a um livro (Baptista, 2011).

Na década de 1910, o desenvolvimento da indústria cinematográfica internacional, com produções mais longas e de maior qualidade, impulsionou o crescimento do público e a renovação do sector exibidor lisboeta. Este período foi marcado pela abertura de novas salas e pelo encerramento daquelas que não acompanharam os avanços tecnológicos e as exigências de conforto. Em Lisboa, a expansão urbana ao longo da Avenida da Liberdade e das Avenidas Novas favoreceu a instalação de novas salas de cinema, com o sistema de transportes públicos a desempenhar um papel decisivo na acessibilidade e descentralização da oferta cultural. Simultaneamente, consolidou-se a criação de cinemas de bairro (ou de “reprise”) em zonas como Alcântara, Campo de Ourique, Lapa e Graça, espelhando a crescente integração do cinema na vida quotidiana e na configuração funcional dos novos espaços urbanos (Salgueiro, 1985).

Baptista (2011) afirma que a primeira regulamentação do sector cinematográfico em Portugal surgiu em 1912, focando exclusivamente nas cabines de projecção, cujo isolamento e construção com materiais incombustíveis passaram a ser exigidos. A inexistência de normas para as salas de exibição revela a ausência de um modelo arquitectónico definido, apesar da crescente especialização dos espaços dedicados ao cinema. A partir de 1914, o cinema ganha destaque na vida urbana lisboeta, sendo priorizado relativamente aos teatros tradicionais, no Anuário Comercial de Lisboa, que, em 1916, passou a incluir plantas e

preços dos principais cinemas. Contudo, o número de salas oscilou ao longo do tempo (nomeadamente durante a Primeira Guerra Mundial e a primeira metade da década de 1920, quando os valores regrediram para níveis anteriores) entre 10 e 11 salas, reflectindo instabilidades políticas e económicas.

Salgueiro (1985) acrescenta que na década de 1920, a conversão do Teatro Politeama e a abertura do Cinema Tivoli marcaram a descentralização da oferta cinematográfica em Lisboa. A expansão radial da cidade (acompanhada pelo crescimento das linhas de eléctrico) facilitou a criação de salas em bairros periféricos, respondendo ao aumento da população migrante e às novas dinâmicas urbanas e culturais, consolidando Lisboa como uma capital moderna e diversificada, que tardou na construção de edifícios concebidos exclusivamente para cinema, apenas iniciando essa transição na década de 1920. Com ela, abandonou-se a designação de "salão" em favor de "cinema", afirmando a institucionalização do espectáculo. As novas salas, com fachadas ornamentadas e painéis luminosos, destacavam-se na paisagem urbana, embora mantivessem a tipologia teatral, com zonas de plateia e camarotes que representavam a estratificação social. Apesar do alargamento do acesso, o cinema não era um espaço socialmente uniforme, evidenciado pela variação dos preços dos bilhetes, segundo a localização dos assentos. A partir da década de 1930, alguns edifícios começaram a incorporar elementos modernistas, como o Cinema Tivoli (1924) e, especialmente, o Cine-Teatro Capitólio (1931), símbolo do modernismo arquitectónico em Portugal, com a sua estrutura em betão e decoração Art Deco (Baptista, 2011).

Entre 1925 e 1932, Lisboa assistiu a uma reconfiguração significativa da sua rede cinematográfica, graças a transformações sociais, urbanísticas e demográficas. O número de salas fora do centro histórico aumentou substancialmente (de 5 em 1912 para 19 em 1932), acompanhando a expansão da cidade e a crescente procura por equipamentos culturais nas zonas residenciais emergentes. Este processo levou à consolidação dos “cinemas de bairro”, localizados sobretudo nas Avenidas Novas e na Avenida Almirante Reis, que, apesar da menor capacidade individual, superavam os cinemas centrais em lotação combinada. Com preços mais acessíveis e maior proximidade dos públicos periféricos, estes espaços desempenharam um papel central na democratização do acesso ao cinema e na sua afirmação como prática cultural quotidiana (Baptista, 2007).

Os cinemas de bairro construídos a partir das décadas de 1920 e 1930 foram concebidos tendo em conta as características demográficas e socioeconómicas dos contextos urbanos em que se inseriam, desempenhando um papel que ia além do entretenimento. A diversidade dos seus projectos arquitectónicos evidenciava a crescente modernização e profissionalização do sector, em contraste com os primeiros salões de cinema, frequentemente adaptados de espaços preexistentes. Estes novos edifícios apresentavam propostas inovadoras, inspiradas em diferentes modelos: teatros clássicos, que conferiam grandiosidade ao cinema enquanto espectáculo; fábricas modernas, entendidas como espaços de produção de ilusões; estruturas com formato de navio, promovendo uma experiência de escapismo e viagem; e referências aos teatros itinerantes das feiras, evidenciando flexibilidade e adaptação às especificidades locais¹¹. Nos bairros mais afastados, os cinemas começaram a consolidar-se como alternativas acessíveis e locais de forte identidade comunitária. Em áreas como a Almirante Reis, surgiram salas como o Cinema Pathé, enquanto na Penha de França e na Graça floresciam espaços como o Cine Oriente e o Royal Cine. Este último (um projecto ambicioso encomendado ao Arquitecto Norte Júnior), foi a primeira sala a exhibir filmes sonoros em Lisboa, antecipando as mudanças tecnológicas que redefiniriam a experiência cinematográfica (França, 1994).

Na década de 1930, os cinemas implantados nos novos núcleos habitacionais de Lisboa tornaram-se centros culturais dinâmicos e socialmente relevantes, representando a crescente deslocação da população para além do centro histórico. Estes espaços funcionavam como pontos de encontro comunitário, com uma atmosfera animada que contrastava com o elitismo (por vezes vazio) das salas centrais. Entre 1928 e 1930, proliferaram pequenas salas dedicadas à reposição de filmes já exibidos no centro, contribuindo para a fusão entre a noção geográfica de “cinema de bairro” e a sua função distributiva como espaço de “reprise”. Esta prática permitia viabilizar economicamente os cinemas periféricos, que não podiam suportar os custos de estreias, e era também incentivada pelos distribuidores, prolongando a rentabilidade das cópias. A introdução do cinema sonoro acentuou esta distinção: enquanto os cinemas centrais adoptaram rapidamente a nova tecnologia, os de bairro mantiveram-se como espaços de exibição de filmes mudos até mais tarde, dirigindo-se a públicos populares e menos exigentes. Esta diferenciação consolidou uma hierarquização simbólica entre os

¹¹ Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. p. 88. Editorial Bizâncio.

circuitos de estreia e de reposição, associando os primeiros a um público cosmopolita e os segundos a uma audiência mais modesta (Baptista, 2007).

Os cinemas de bairro ou de “reprise” assumiram um papel central na vida urbana, mostrando as transformações sociais, económicas e espaciais da cidade. Para além da função de exibição, actuaram como espaços de convívio e integração comunitária, ampliando o acesso ao cinema e contribuindo para a diversidade cultural da capital.

1.3. O papel cultural e social dos cinemas de “reprise” em Lisboa

Desde a sua chegada a Portugal em 1896, o cinema evoluiu de um entretenimento marginal para uma forma de expressão cultural enraizada. Em Lisboa, a disposição interna das salas revelava a estrutura social vigente, com lugares diferenciados por classe e género: camarotes para a elite, lugares intermédios para a classe média e galerias para as classes populares. Estas distinções não se limitavam ao conforto, mas reproduziam desigualdades sociais. Apesar disso, o cinema tornou-se num espaço de interacção social inédita, onde diferentes estratos se cruzavam, sobretudo durante os intervalos, transformando-o num lugar de convivência. Inicialmente, os projectores ficavam junto ao público, mas devido ao risco de incêndio, passaram a ser isolados em cabines. O projeccionista era essencial à exibição, embora a sua visibilidade tenha diminuído com o cinema sonoro e os projectores automáticos. No período do cinema mudo, as sessões eram marcadas por forte participação do público, que comentava os filmes e lia intertítulos, fomentando um ambiente expressivo e socialmente inclusivo, ainda que gerando preocupações morais, especialmente em relação a mulheres e crianças (Baptista et al., 2011).

Até 1907, os filmes eram comprados directamente pelos exibidores, mas a imposição do sistema de aluguer por empresas como Pathé e Gaumont transformou o mercado. Em Portugal, empresas como a Companhia Cinematográfica de Portugal e a Filmes Castello Lopes desempenharam um papel central na distribuição. As sessões iniciais incluíam múltiplos filmes curtos e outras formas de espectáculo; com o tempo, estruturaram-se em torno de uma longa-metragem principal, acompanhada de curtas e noticiários, sendo os programas impressos importantes veículos de informação e memória. Um momento-chave foi o inquérito da revista *Cinéfilo* em 1928, que, na ausência de estatísticas oficiais, ofereceu um retrato do número de salas, preferências do público e estratégias comerciais, tornando-se num documento crucial para entender a exibição cinematográfica antes da chegada do

som. Para valorizar o cinema, surgiram salas mais luxuosas, com funcionários uniformizados a disciplinar o público e filmes dirigidos a audiências mais cultas. A estrutura das sessões passou a valorizar a longa-metragem, tendência que persistiria após o advento da televisão. A primeira sessão de cinema sonoro em Portugal teve lugar em 1930 no Royal Cine, com presença do Presidente da República, marcando uma nova fase. A produção nacional rapidamente aderiu à inovação, com *A Severa* (1930) e *A Canção de Lisboa* (1933). Apesar das controvérsias iniciais, o cinema sonoro consolidou a sua posição como forma dominante de arte e entretenimento (Baptista et al., 2011).

Entre 1925 e 1932, os cinemas de bairro superaram os de estreia em lotação combinada, apesar de apresentarem menor capacidade média. Esta tendência mostrava a expansão demográfica e urbana de Lisboa, que, a partir de 1930, passou a concentrar a maior parte da sua população fora do centro histórico. A instalação de salas em zonas em crescimento como Arroios, Anjos, Lumiar e Campo Grande acompanhou este movimento, contrariando a ideia de que apenas os cinemas centrais seriam sustentáveis devido à acessibilidade proporcionada pelos transportes públicos. Estes cinemas tornaram-se espaços fundamentais de sociabilidade e lazer para as classes médias e populares, inserindo-se nas novas dinâmicas urbanas. A sua popularidade deveu-se, em parte, à proximidade com os residentes e à atmosfera vivida nas sessões, que contrastava com a formalidade dos cinemas centrais. Como relatado por José Gomes Ferreira em 1931, as exhibições em salas como o Cine Oriente, Europa ou Max Cine eram marcadas por um público vibrante e expressivo¹², onde ruídos, reacções efusivas e interacção colectiva faziam parte da experiência cinematográfica (Baptista, 2007). Espaços como o Salão Lisboa na Mouraria, eram frequentados por trabalhadores, costureiras, cortesãs e engraxadores, criando um ambiente efusivo e heterogéneo. O mesmo se verificava em salas como o Cine Oriente, Max-Cine e Éden Cinema, onde os espectadores demonstravam familiaridade com os filmes e actores, participando activamente na recepção das obras. O Animatógrafo do Rossio, por sua vez, ilustrava a mudança no perfil do público, passando de elites urbanas para frequentadores populares¹³. A chegada do cinema sonoro agravou esta distinção, com os cinemas de bairro a manterem projecções mudas por falta de meios ou pela preferência do público. A crítica

¹²Anexo II – Figura 1.1.

¹³Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. pp. 119-120. Editorial Bizâncio.

dividiu-se quanto à transição tecnológica: enquanto uns celebravam o som, outros (como José Gomes Ferreira) lamentavam a perda da expressividade do cinema mudo. Ainda assim, a modernização revelou-se inevitável. Face à crise económica, estes cinemas adoptaram estratégias inovadoras para atrair público: sessões contínuas, sorteios e promoções tornaram-se comuns, como no Cinema São Luís ou no Cinema Olympia. Estas práticas ilustram a criatividade e resiliência dos cinemas de bairro face à concorrência crescente das salas de estreia¹⁴.

Estes cinemas distinguiam-se pelo seu carácter popular, reforçado pelos preços acessíveis dos bilhetes, que podiam custar metade do valor praticado nos cinemas de estreia, conforme registado no Anuário Comercial de Lisboa de 1934. Estas salas privilegiavam a funcionalidade e a exibição fílmica em detrimento do luxo e da sofisticação arquitectónica, aproximando-se de um público mais amplo e economicamente diverso. Apesar do seu êxito, a crítica e a imprensa da época frequentemente retratavam estes espaços de forma condescendente, inserindo-os numa narrativa sensacionalista que opunha a "centralidade" cultural da Baixa aos "bairros afastados", apresentados como marginais e exóticos. Influenciados por folhetins e *serials* policiais, jornalistas como Reinaldo Ferreira (Repórter X) exploravam estas zonas com um olhar ficcional, projectando uma imagem de Lisboa marcada por contrastes sociais e geográficos (Baptista, 2007).

A crescente popularidade da sétima arte em Lisboa (durante a década de 1930) reflectiu-se no aumento do número médio de espectadores, estimando-se que, em 1935, entre 7.000 e 8.000 pessoas frequentassem diariamente as salas de cinema, um número significativamente superior ao do público teatral, em declínio desde a década de 1920. Esta mudança indicava uma transformação no panorama cultural urbano, com o cinema a afirmar-se como uma prática acessível e transversal às várias classes sociais. A diversidade de salas espelhava a estratificação social da cidade: os cinemas de estreia (como o São Luís e o Tivoli) funcionavam como espaços de sociabilidade elitista e ritualizada, enquanto os cinemas de "reprise" (instalados em bairros periféricos como Anjos, Graça ou Alcântara) permitiam o acesso a filmes já exibidos, democratizando o consumo cinematográfico. Salas como o Olympia especializaram-se em westerns e comédias musicais, atraindo públicos populares

¹⁴ Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. pp. 124-125. Editorial Bizâncio.

que participavam activamente nas sessões (muitas vezes ruidosas e animadas), sobretudo em períodos festivos como o Carnaval, quando o cinema se transformava num espaço de celebração comunitária. Mais do que simples entretenimento, os cinemas de “reprise” foram fundamentais na difusão da cultura cinematográfica em Lisboa, contribuindo para a construção de um imaginário colectivo e oferecendo uma forma de escapismo socialmente significativa. Como observou Fernanda de Castro em 1931, o cinema tornou-se “a cocaína da nossa época”, símbolo da evasão e do desejo de mundos alternativos (França, 1994). Ao oferecerem bilhetes acessíveis e sessões regulares de filmes populares, estes cinemas permitiram que a experiência cinematográfica se expandisse para além das elites, alcançando um público diversificado e promovendo a cultura do cinema na cidade.

1.4. Estudos de caso

1.4.1. Cine Oriente

A freguesia da Penha de França faz parte do conjunto de 24 freguesias criadas pela reforma administrativa de Lisboa, estabelecida pela Lei n.º 56/2012, de 8 de novembro, e posteriormente alterada pela Lei n.º 85/2015, de 7 de agosto. A configuração actual da freguesia resulta da fusão das antigas freguesias da Penha de França e de São João, conforme os dados do Censos de 2011. Com uma área de 2,20 km² e uma população de 27 967 habitantes, apresenta uma densidade populacional significativa dentro do contexto urbano de Lisboa¹⁵.

No início do século XX, Penha de França preservava ainda um carácter rural, evidenciado pela presença de quintas, solares e hortas. Contudo, com a industrialização e a expansão urbana (sobretudo entre 1910 e 1940), deu-se uma transformação profunda do território: surgiram bairros operários, instalaram-se fábricas e a população aumentou significativamente, substituindo progressivamente o tecido rural pelo urbano. Apesar desta mudança, a freguesia manteve uma identidade singular, marcada por figuras populares como as Manas Perliquitetes. A proximidade ao cemitério do Alto de São João também contribuiu para dinâmicas sociais próprias, tornando a freguesia um ponto de encontro entre diversos

¹⁵Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. p. 11. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

grupos sociais. A sua posição elevada (com vistas sobre Lisboa e o Tejo) reforçava ainda a sua distinção no contexto urbano da capital¹⁶.

Esta freguesia destaca-se não só pela sua posição geográfica privilegiada, mas também pelo seu rico património arquitectónico religioso. A designação “Penha de França” tem origem na ermida homónima dedicada a Nossa Senhora da Penha de França, erguida em 1598 no local onde se situa a actual igreja. Entre os devotos, destacou-se o entalhador António Simões, que (após sobreviver à Batalha de Alcácer-Quibir) prometeu esculpir sete imagens da Virgem. A construção do templo foi possível graças à doação dos terrenos por Afonso de Torres e Magalhães e sua esposa, D. Constança de Aguiar, numa colina então conhecida como Cabeça de Alperche (Flor & Mariano, 2025). A construção desta ermida ocorreu da seguinte maneira:

Depois, alcançando neste sítio (a Cabeça de Alperche) a cedência de uns terrenos que eram de Afonso Torres de Magalhães, aqui fez construir a Ermida, sendo a imagem transferida para o seu santuário naquele ano de 1597, ainda o pequenino templo não estava concluído, o que só sucedeu em 1598. (...) a devoção cresceu rapidamente, passando esta Cabeça de Alperche a ser uma atracção devota de Lisboa, com seu aspecto de romarias domingueiras pois o sítio a isso se prestava. (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, pp. 17-18).

O culto ganhou ainda mais força com o surto de peste de 1599, levando a Câmara de Lisboa a prometer a construção de um templo maior e a realização de uma procissão anual, caso a cidade fosse poupada. Assim, surgiu a Procissão dos Ferrolhos:

(...) Houve em 1599 uma peste; o povo recorreu a Nossa Senhora da Penha de França, que era ainda, na imagem, a da primitiva ermida; o mal foi debelado, e o presidente da Câmara Municipal, D. Gileanes da Costa, que prometera uma procissão à Virgem, cumpriu o voto, que se repetia todos os anos, de noite, caminhando os vereadores descalços. No trajecto da Casa de Santo António, à Sé, pela Mouraria à Penha de França, ia-se batendo ao ferrolho das portas, acordando os devotos, costumeira que o rapazio exagerava intencionalmente, provocando enorme arruído. (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, pp. 18-19).

¹⁶Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. pp. 12-13. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

Em 1604, a Ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho assumiu esta Ermida e iniciou a construção do mosteiro adjacente. No mesmo ano, a igreja foi ampliada, através do projecto do arquitecto Teodósio de Frias (com apoio do Senado de Lisboa) e recebeu privilégios papais de Clemente VIII, que proibiu a edificação de outros templos com a mesma invocação em Portugal¹⁷. Destaca-se ainda a lenda do lagarto e da cobra, símbolo da protecção milagrosa da Virgem sobre os peregrinos:

(...) A lenda diz que certo romeiro dormia tranquilamente no sopé desta serra, e estava prestes a ser mordido por uma cobra; nisto surgiu um grande lagarto que acordou o romeiro, pondo-se a cobra em fuga. O romeiro era devoto da Senhora da Penha, a cuja intercessão atribuiu o milagre. Um lagarto verdadeiro, empalhado, esteve na Igreja até 1739, depois fabricou-se um outro, de madeira, que ardeu pelo terramoto, e novamente outro se construiu, o qual, com a cobra por vizinha, existe numa das dependências do templo. O “Lagarto” da Penha é um símbolo da credence das gerações de há 200 e mais anos” (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, p. 18).

A representação desta lenda encontra-se presente em esculturas no interior da igreja e num painel de azulejos no muro envolvente. A igreja original foi destruída pelo terramoto de 1755 e reconstruída em 1758, com o apoio de D. José I, do 2º Marquês de Marialva e da população. Sob a direcção do arquitecto Aires da Cunha, a nova edificação destacou-se pelo revestimento em mármore policromado e pela pintura da abóbada da nave, atribuída a Pedro Alexandrino ou Vieira Portuense¹⁸. Relativamente à sua fachada:

A fachada da Igreja da Penha de França - paroquial desde 5 de setembro de 1937 - é singularíssima de fisionomia arquitectónica agradável, mais lembrando a entrada de um Paço episcopal ou palácio, com as suas elegantes escadas, arcadas, átrios, gradaria e varandas, num conjunto um pouco atropelado, mas agradável. A Igreja, que beneficiou de vários restauros, entre os quais um que durou de 1903 a 1908, é justamente considerada monumento nacional (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, p. 19).

Após a extinção das ordens religiosas em 1834, o convento teve múltiplas funções, servindo como hospedaria militar para oficiais e, durante o Estado Novo, como quartel à Legião

¹⁷Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. p. 50. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

¹⁸*Idem*. pp. 50, 52.

Portuguesa. Em 2017, foi classificado como Monumento de Interesse Público e actualmente abriga a Direcção Nacional da Polícia de Segurança Pública¹⁹.

O Convento da Madre de Deus, fundado em 1509 pela Rainha D. Leonor, viúva de D. João II, reúne estilos arquitectónicos diversos (desde o mudéjar até ao revivalismo) e destaca-se pela igreja de nave única com azulejos setecentistas sobre a vida de São Francisco, bem como pelas pinturas seiscentistas em talha na capela-mor e coro alto. Actualmente, alberga o Museu Nacional do Azulejo, com uma colecção abrangente de azulejaria ibérica e holandesa, do século XV à actualidade (CML, s.d.).

O Convento de Santos-o-Novo, ligado às relíquias dos mártires Veríssimo, Máxima e Júlia e confiado às Comendadeiras da Ordem de Santiago, foi construído por ordem de D. João II e reconstruído no século XVII, durante o reinado de D. Filipe II. Após o terramoto de 1755, foi restaurado e (com a extinção das ordens religiosas em 1834), conheceu novos usos institucionais. Após a extinção destas ordens, as comendadeiras permaneceram até 1910, quando parte do edifício passou a albergar a Escola Primária Superior de D. António da Costa²⁰. Mais tarde, acolheu o Instituto Sidónio Pais e um lar para professores primários. Classificado como Imóvel de Interesse Público em 1983, actualmente parte do convento pertence à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, enquanto outra funciona como residência estudantil do ISCTE²¹.

Esta freguesia também possui um valioso património palaciano, destacando-se o Palácio dos Marqueses de Nisa, de estilo neoclássico. Mandado construir por D. João III em 1550 junto ao Convento da Madre de Deus, sob orientação do arquitecto Jerónimo de Ruão, a obra foi interrompida em 1580 e retomada no reinado de D. Sebastião. No século XVII, passou à família Teles de Meneses, sendo adquirido pelo Estado no século XIX para instalação do Asilo Maria Pia. Após um incêndio em 1868, foi reconstruído e, desde 1928, alberga a Escola Profissional D. Maria Pia, gerida pela Casa Pia de Lisboa²².

¹⁹Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. p. 52. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

²⁰Arquivo Municipal de Lisboa (n.d.) Explorar a Cidade. De Santa Apolónia a Xabregas. pp. 20-21. https://arquivomunicipal.lisboa.pt/fileadmin/arquivo_municipal/servicos/servico_educativo/explorar_a_cidade/santa_apolonia.pdf.

²¹Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. pp. 55-56. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

²²*Idem*. pp.73-75.

A Quinta do Navegador (actual sede da Junta de Freguesia) conserva um painel de azulejos de 1756, encomendado para assinalar a passagem da imagem de Nossa Senhora da Penha de França durante o terramoto de 1755. Transferido para o Museu da Cidade no século XX, foi substituído por uma réplica em 1987. A ausência do tradicional lagarto sugere um propósito mais comemorativo do que devocional²³.

Para além destes edifícios, esta freguesia preserva um relevante conjunto de vilas e pátios operários, testemunhos do crescimento urbano e da consolidação da classe trabalhadora no início do século XX. Surgidos em resposta à elevada procura habitacional, estes espaços proliferaram nas zonas periféricas de Lisboa, assumindo formas diversas entre adaptações e construções de raiz. Destacam-se, pela sua relevância histórica e social, a Vila Cândida (1912–1915), doada aos moradores após a Revolução dos Cravos; a Vila Gadanho (1908), a Vila Gomes (1908), a Vila Celeste (1910) e a Vila Saraiva, esta última reconhecida pela sua tonalidade rosa velho²⁴.

Outro espaço relevante é o Cemitério do Alto de São João, construído em 1833 durante o surto de cólera, para servir a zona oriental de Lisboa. Rodeado a norte por terrenos desocupados e a sul por edificações habitacionais que marcam a entrada, o espaço apresenta uma diversidade de sepultamentos e cresceu de forma fragmentada, combinando uma malha reticulada a poente com uma organização irregular a nascente, adaptada à topografia. A partir de 1925, tornou-se no local do primeiro crematório de Portugal, desactivado, mais tarde, por questões políticas e reactivado em 1985. Foi classificado como Monumento de Interesse Municipal em 2016²⁵.

A Bateria do Manique, situada na zona mais elevada da freguesia, foi construída após a Restauração de 1640 como parte da linha defensiva de Lisboa, definida pelo Decreto de 1652. Apresenta uma planta pentagonal e elementos do século XVII. Desactivada militarmente, foi adaptada para uso industrial no final do século XIX, integrando a fábrica

²³Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. pp. 75-76. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

²⁴*Idem*. pp.77-78.

²⁵Cabaço, P.G. (2009). *Cemitérios Municipais de Lisboa. Estratégias de articulação entre Thanatos e Polis*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico]. p. 38. Biblioteca do Instituto Superior Técnico – BIST. https://scholar.tecnico.ulisboa.pt/records/xVu6C_p7fMZIx94pFrPmhC_X_8TjHrvqie43.

G.& H. Hall. Adquirida pela autarquia em 1967, foi classificada como Imóvel de Interesse Público em 1996²⁶.

A Rua da Penha de França, originalmente uma estrada sinuosa do século XVII, manteve parte da sua traça histórica, sendo progressivamente requalificada. A urbanização levou ao surgimento de novos edifícios junto a residências nobres (como o solar dos Condes de Azurara) e à fragmentação de grandes propriedades, como as Quintas dos Peixinhos e do Alperche (Araújo & Barata, 1940).

Ao longo do século XX, a freguesia sofreu um crescimento urbano e industrial significativo, com a frente ribeirinha transformada pelo desenvolvimento do Porto de Lisboa, alterando a relação da cidade com o rio. Contudo, no final do século, áreas da margem oriental e central apresentavam decadência. Para reverter esta situação, implementaram-se projectos urbanísticos (como a EXPO 98 e o Terminal de Cruzeiros de Carrilho da Graça) que modernizaram a infraestrutura urbana e portuária, reforçando a importância desta freguesia na estrutura urbana e industrial da cidade²⁷.

Penha de França foi dotada de dois espaços cinematográficos dedicados ao lazer dos seus habitantes, nomeadamente o Max Cine (localizado na Rua Barão de Sabrosa) e o Cine Oriente, que será analisado nesta dissertação. Inaugurado a 6 de janeiro de 1931, a sua origem remonta a 1928, quando António Joaquim Gonçalves requereu autorização oficial para transformar um armazém que possuía no Caminho de Baixo da Penha (actual Avenida General Roçadas) num cinema²⁸.

Segundo a sua memória descritiva, o espaço possuía dimensões significativas (18,60 metros de comprimento, 11,60 metros de largura e 5,30 metros de altura) e estrutura sólida, com paredes de 0,70 metros de espessura. As adaptações incluíram a instalação de ventiladores para renovação do ar, sanitários com materiais de alta qualidade e uma estrutura metálica em aço, conforme cálculos municipais. O projecto atendia às exigências técnicas da Inspeção Geral dos Teatros, nomeadamente coxias mais amplas e acessos adequados, garantindo a

²⁶Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. pp. 84-85. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.

²⁷Sodoma, R.S.P. (2022) *Comunidade produtiva: Proposta de um parque urbano para o Vale de Santo António* [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. p. 33. Repositório do Iscte - Instituto Universitário de Lisboa. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/26225>.

²⁸Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 164. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

segurança e conforto do público²⁹. A sua construção ficou a cargo do construtor civil João Tomás de Sousa. Após prorrogações e alterações indicadas pelas inspecções municipais, a obra foi concluída e foi emitida licença de ocupação do espaço pela CML no dia 10 de outubro de 1930 (AML – Proc.º Obra n.º 2281).

Era um edifício bem construído, com o tecto todo forrado a chapa de ferro, e suportado por uma estrutura metálica em aço, feita de acordo com os cálculos e indicações da fiscalização municipal. Para uma melhor renovação do ar, foram colocados 10 ventiladores circulares de 25 cm de diâmetro cada um, que iriam abrir para o telhado, com tiragem forçada. Toda a parte sanitária foi instalada com os melhores materiais, como também a água e a luz foram regidas pelos regulamentos das respectivas companhias. O balcão, constituído por vigas suportadas por colunas assentes em fixos de betão, permitia uma boa distribuição de cargas sobre os terrenos. Os pontos de ligação das vigas teriam esquadros e placas, por forma a manter fixa a estrutura metálica. A sua lotação total (limitada a 496 lugares) distribuía-se por 196 lugares na geral, 132 lugares nos *fauteuils* e 168 lugares no balcão³⁰. Alguns lugares foram suprimidos tanto na plateia quanto no balcão para permitir a criação e ampliação de coxias. As escadas de acesso ao balcão teriam 1 metro de largura cada, permitindo a evacuação das 168 pessoas, sem considerar a porta lateral do balcão, que também serviria como saída. Para além disso, foram equipadas com corrimões laterais. O edifício encontrava-se protegido por um para-raios (AML – Proc.º Obra n.º 2281).

Segundo a Revista Cinéfilo (suplemento semanal do jornal “O Século”), este cinema era:

(...) quanto ao seu aspecto, um modesto salão, de construção simples, mas alegre, comportando cerca de quinhentos lugares, cómodos e espaçosos e todos eles com excelentes condições de visibilidade, incluindo os do balcão. A cabine está apetrechada com uma máquina Pathé, o que garante uma boa projecção. Um quartêto musical, constituído por artistas de comprovado mérito, acompanhará todos os filmes que na sua tela forem apresentados (1931, p. 4).

Em 1931, Guedes de Amorim (escritor e jornalista) no seu artigo intitulado “O filme dos cinemas de bairro”, publicado na revista Imagem, refere-se ao Cine Oriente como “(...) “pobre e humilde”, onde só havia sessões quatro vezes por semana, viam-se “pares de

²⁹Anexo II – Figura 1.2.

³⁰Anexo II – Figura 1.3.

namorados na plateia”, costureiras e operários muito agarradinhos, copiando as cenas mais ternas da película que estão vendo” (Acciaiuoli, 2012, p. 120). Em outubro de 1934, sob a gerência de Alfredo Bernardo Lucas (empresário e proprietário do terreno), foram realizadas obras neste cinema, tornando-o mais cómodo e acolhedor para o seu público. Por esta altura, o preço dos seus bilhetes eram de 2\$50 para o Balcão; 1\$50 para a Plateia; 1\$00 para a Geral. No ano seguinte, António Ferrão Lopes (empresário ligado à indústria cinematográfica) tornou-se arrendatário deste cinema, tendo ocupado esta posição até 1977³¹.

Nas décadas seguintes, este cinema sofreu diversas intervenções. Em 1940, um pedido de reparações foi indeferido devido a um estudo urbanístico local, sinalizando as restrições crescentes para obras naquele espaço. Nas décadas de 1940 e 1950, obras clandestinas no bufete e problemas estruturais levaram à emissão de intimações por parte da CML. Ainda assim, foram realizadas melhorias como reparações nos sanitários, pinturas e substituições de materiais deteriorados. Em 1963³², obras de grande envergadura alteraram profundamente o interior do cinema, incluindo a ampliação do palco, remodelação do balcão e substituição de instalações sanitárias. A sala de espectáculos foi adaptada para suportar exhibições em Cinemascope, o que resultou na redução da lotação para 452 lugares. Essas intervenções, apesar de melhorar a comodidade e segurança, foram frequentemente realizadas sem a aprovação prévia da autarquia, resultando em multas e embargos (AML – Proc.º Obra n.º 2281).

O declínio deste cinema foi acelerado na década de 1970, tendo encerrado em 1977 devido à falta de público. Foi tentada uma nova vida para este espaço, com a sua sublocação às firmas distribuidoras “Filmes Sandro e Frapol”, especializadas na distribuição de filmes indianos. Após algumas obras de melhoramento, reabriu com a designação Novocine³³ em outubro de 1977³⁴. Neste mesmo ano, o terreno adjacente a este cinema foi considerado apto para a construção de edifícios residenciais (AML – Proc.º Obra n.º 2281). O último filme a ser exibido neste cinema foi “*Galion, o indestrutível*” a 28 de novembro de 1980. No dia seguinte, encerrou para obras e nunca mais reabriu (Diário de Lisboa, 1980). Finalmente, em

³¹Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 164. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

³²Anexo II – Figura 1.4.

³³Anexo II – Figuras 1.5, 1.6 e 1.7.

³⁴Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 164. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

1987, foi solicitada oficialmente a sua demolição³⁵ por Eugénio Ferreira Casanova, Aníbal Afonso do Paço e Fernando Antunes da Fonseca Gabriel, proprietários deste edifício. Após vistoria realizada pela CML (que constatou a ausência de elementos patrimoniais relevantes), o pedido foi aprovado e a sua demolição ocorreu entre 18 de outubro e 18 de dezembro de 1989 (AML – Proc.º Obra n.º 2281).

Testemunhos de antigos frequentadores relatam um detalhe curioso sobre a sua localização. Devido à estreiteza da estrada em frente ao edifício, os espectadores tinham de se encostar à sua parede para permitir a passagem dos automóveis³⁶. Também destacam a presença assídua dos moradores da Curraleira nas sessões de filmes de *kung-fu*, frequentemente munidos de matracas. No final das exhibições, o entusiasmo transbordava para as ruas, criando um cenário vibrante e sonoro que tornava a experiência cinematográfica ainda mais singular e inesquecível. As matinés de domingo são recordadas com nostalgia, especialmente pela expressão icónica “Ó marreco, olha o sonoro!”, utilizada para assinalar interrupções técnicas. A projecção dos filmes exigia uma considerável dedicação, dada a temperatura elevada da cabine e a necessidade de projectar em pé³⁷.

Este cinema promovia matinés aos sábados e sessões regulares durante a semana, com as quintas-feiras como dia preferencial para exibição, condicionado à qualidade dos filmes. A disposição dos lugares seguia uma hierarquia: a Geral, mais económica e frontal; a Plateia, intermédia; o Balcão, num nível superior; e os *fauteuils* laterais, ligeiramente elevados, porém simples³⁸. Existia uma relação informal entre os jovens com o fiscal deste cinema (residente na Vila Cândida), que lhes permitia entrar gratuitamente quando a sala não estava lotada. No entanto, em sessões de grande sucesso, o cinema chegava a ter lotação esgotada, com espectadores de pé devido à qualidade dos filmes exibidos. O público diversificado reflectia a realidade social da época, incluindo varinas, carroceiros, jovens operários e grupos ruidosos, contrastando com um público mais selecto aos fins de semana. As restrições sociais condicionavam a presença feminina no cinema (as mulheres não frequentavam as sessões

³⁵Anexo II – Figura 1.8.

³⁶Anexo II – Figura 1.9.

³⁷Antunes, A. (2023, agosto, 13). *Cinema Cine Oriente*. Lisboa Antiga.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1715641585543935&set=gm.3186008511692490&idortv=2280227192270631>.

³⁸BLX – Bibliotecas de Lisboa (2016, junho, 8). *O Cine Oriente*. [Vídeo]. YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=3Mw2So70xgM&list=PLk7rgP8qneXttYlljECda_otCXc7CyywX&index=3

sozinhas), sendo apenas permitida a presença das jovens em grupo nas matinés, enquanto as sessões nocturnas lhes eram vedadas. Outro elemento distintivo deste cinema era a prática de exibição de filmes em 31 partes, semelhante a uma série televisiva. Cada sessão iniciava-se com um documentário, seguido de um intervalo, a que se sucedia a projecção da primeira parte do filme. Após um novo intervalo, exibia-se a segunda parte. Durante essas pausas, muitos espectadores dirigiam-se ao bufete (um barracão anexo ao cinema), onde o pastel de bacalhau era o petisco mais popular. As casas de banho ficavam nas proximidades, completando a estrutura funcional deste espaço de lazer tão emblemático³⁹.

O Cine Oriente⁴⁰ destacou-se pela adaptação técnica e pelo papel que teve na freguesia de Penha de França. Enfrentando dificuldades económicas, regulamentares e a concorrência de novos entretenimentos, encerrou e foi demolido na década de 1980. Contudo, permanece na memória dos seus frequentadores pelas matinés acessíveis e convívio no bufete, sublinhando a relevância do património imaterial na história cultural de Lisboa.

1.4.2. Cinema Popular

A freguesia de Marvila foi instituída em 1959, no âmbito da reorganização administrativa de Lisboa que conduziu à criação de 53 freguesias. A reforma administrativa de 2012 (com ajustamentos em 2015) reduziu esse número para 24, preservando, contudo, a identidade territorial de Marvila, com apenas uma ligeira alteração no seu limite sul. Actualmente, esta freguesia abrange uma área de cerca de 7,1 km², delimitada a nascente pelo rio Tejo e, nas restantes direcções, por relevantes vias e infraestruturas urbanas. A presença humana em Marvila remonta à Pré-História, comprovada pela descoberta de uma placa de xisto com cerca de 5000 anos, na Quinta da Farinheira. Durante a Antiguidade, a zona foi sucessivamente ocupada por romanos, visigodos e mouros. Após a reconquista cristã de Lisboa em 1147, D. Afonso Henriques doou estas terras à Mitra de Lisboa, integrando-as na administração eclesiástica. Nos séculos seguintes, a proximidade ao Tejo tornou Marvila num local privilegiado para a instalação da nobreza e do clero, que aí edificaram relevantes

³⁹BLX – Bibliotecas de Lisboa (2016, junho, 8). *O Cine Oriente*. [Vídeo]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=3Mw2So70xgM&list=PLk7rgP8qneXttYlljECda_otCXc7CyywX&index=3.

⁴⁰Anexo II – Figuras 1.10, 1.11 e 1.12.

estruturas patrimoniais, como os Palácios da Mitra e do Marquês de Abrantes, bem como o Convento de S. Félix e Santo Adrião⁴¹.

A delimitação territorial desta freguesia desenvolveu-se ao longo dos séculos, sendo os limites da Quinta dos Arcebispos formalizados em 1495 num contrato de emprazamento do arcebispo D. Jorge da Costa, que descreve a extensão da propriedade desde o Mosteiro de São Bento até ao Poço do Bispo, revelando a inexistência, à época, de uma via pública ribeirinha. A única estrada identificada corresponde à actual Estrada de Marvila, o que suscita interrogações sobre a formação da Rua do Açúcar. Estudos indicam que entre 1495 e 1573 consolidou-se um percurso ribeirinho (mais tarde denominado Caminho do Oriente), evidenciando a expansão urbana em direcção ao Tejo⁴².

A zona oriental de Lisboa (até meados do século XIX) apresentava uma ocupação dispersa, integrando propriedades aristocráticas, edifícios religiosos e algumas unidades de manufactura. A extinção das ordens religiosas em 1834 promoveu a desocupação de conventos e a subsequente apropriação estatal, permitindo a reconversão funcional desses espaços. Simultaneamente, a ascensão da burguesia industrial impulsionou a aquisição de antigas propriedades nobres, redireccionando o uso do solo para fins produtivos. A vocação industrial da frente ribeirinha consolidou-se a partir da década de 1840, com a instalação da Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense no antigo Convento de São Francisco de Xabregas, sucedida pela Fábrica de Tabacos de Xabregas, activa até 1965. Este processo foi intensificado pela política da Regeneração (promotora da modernização infraestrutural), nomeadamente com a inauguração da Linha do Norte em 1856 (Silva, 2019).

A integração definitiva de Marvila e do Beato na malha urbana de Lisboa ocorreu com a extinção do concelho dos Olivais em 1886, num contexto de crescimento demográfico e intensificação industrial. A paisagem fabril consolidou-se junto à linha férrea e à margem do Tejo, destacando-se a expansão da Fábrica de Fiação e Tecidos de Xabregas, que originou a primeira vila operária da área, a Vila Flamiano. Outras unidades industriais (como a Fábrica de Fiação e Tecidos Oriental e a Fábrica de Moagem a Vapor Aliança) contribuíram para o fortalecimento do tecido produtivo local. Paralelamente, surgiram bairros operários como o

⁴¹Rego, M.J.F. (2023). *Freguesia de Marvila*. pp. 13-14. Câmara Municipal de Lisboa; Junta de Freguesia de Marvila.

⁴²Matos, J.S. & Paulo, J.F. (1999). *Caminho do Oriente: Guia Histórico*. Vol. 2. p.101. Livros Horizonte.

Pátio do Black e a Vila Dias, que acolheram centenas de trabalhadores, sobretudo provenientes de zonas rurais (Silva, 2019).

A adaptação da comunidade de Marvila às transformações industriais manifestou-se na criação de instituições sociais e educativas, como a Escola Afonso Domingues e a Cooperativa Operária Oriental. A Cozinha Económica de Xabregas (1896) e a Cooperativa de Crédito e Consumo “A Xabreguense” (1899) ilustram esforços colectivos para melhorar as condições de vida da classe operária. A partir de 1887, a construção de cais e docas redefiniu a margem do Tejo, rompendo a ligação directa das antigas propriedades aristocráticas ao rio. O prolongamento da Linha de Cintura e o túnel da Concordância de Xabregas reforçaram este processo, criando barreiras físicas que fragmentaram o território. O início do século XX consolidou Marvila e Beato como polos industriais de Lisboa, intensificando os fluxos migratórios e alterando profundamente a morfologia urbana. A coexistência entre património aristocrático e espaços industriais tornou-se excepcional, com a conversão de quintas em fábricas e a adaptação de palácios a habitação operária (Silva, 2019).

O levantamento do Instituto Geográfico e Cadastral datado de 1954–1958 (complementado em 1978), documenta a consolidação do tecido industrial e os crescentes desafios habitacionais em Marvila. A industrialização intensificou-se na década de 1950, com a instalação de novas fábricas electrificadas e a expansão das existentes, impulsionando a realização de aterros no rio Tejo para acomodar grandes complexos industriais. O Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa (1938–1948), de Étienne de Gröer, antecipou este crescimento, reforçando a articulação entre a actividade portuária e a indústria. A construção da Avenida Infante D. Henrique (1950) transformou a relação da população com o rio, marcando o fim do uso lúdico da margem ribeirinha em favor de funções produtivas. Infraestruturas como a Rua Gualdim Pais (1933), a Zona Industrial do Poço do Bispo (1942) e o novo cais (1946) consolidaram o perfil industrial da região. Fábricas como a “Tabacos de Xabregas” e a “Fiação e Tecidos Oriental” expandiram-se significativamente, embora outras, como a “Aliança” e a “Samaritana”, tenham sido destruídas por incêndios, assinalando os primeiros sinais de declínio em algumas unidades (Silva, 2019). A partir da década de 1960, a abertura económica de Portugal reforçou a actividade industrial em Marvila, acompanhada pelo crescimento da população operária. No entanto, a partir da década de 1980, a transição para novos modelos produtivos e a reconfiguração da economia

conduziram ao progressivo declínio industrial. O encerramento de fábricas e a perda de competitividade dos armazéns vitivinícolas deixaram a freguesia economicamente fragilizada, provocando a emigração da população jovem e a degradação dos antigos núcleos operários. Embora Marvila tenha perdido a sua identidade industrial, tem vindo a ser revalorizada pela instalação de indústrias criativas em antigos espaços abandonados. A memória operária sobrevive nos edifícios e nas vivências das comunidades locais, cuja vida quotidiana se estruturava em torno de fortes laços de vizinhança e espaços comuns como pátios interiores, tabernas, clubes desportivos, sociedades musicais e cinemas, pilares de uma sociabilidade operária marcada por solidariedade e cultura popular (Silva, 2016).

Entre os séculos XVIII e XX, Marvila destacou-se também como destino privilegiado para os tradicionais passeios às hortas, práticas lúdicas populares entre a população lisboeta, que procurava momentos de lazer e convívio em zonas rurais da periferia. Referida por autores como Almeida Garrett e Abel Botelho, esta tradição incluía piqueniques, música e sociabilidade comunitária, particularmente nas hortas e no Vale de Chelas. O desaparecimento progressivo desta prática está ligado à expansão urbana e à perda das quintas agrícolas. A zona era igualmente conhecida pelos retiros (estabelecimentos populares em Cabo Ruivo que combinavam gastronomia e entretenimento), que funcionavam como importantes espaços de sociabilização, celebração e expressão cultural⁴³.

A transformação urbanística de Marvila resultou da progressiva fusão entre propriedades nobiliárquicas e o avanço da industrialização e das infraestruturas viárias. O processo de reconversão de quintas aristocráticas em espaços industriais foi determinante, como exemplificam a Quinta dos Marqueses de Marialva (ocupada pela Sociedade Nacional de Sabões) e a Quinta dos Condes de Valadares (onde se instalaram os armazéns da Sociedade Vinícola Abel Pereira da Fonseca e de José Domingos Barreiro), contribuindo para a centralidade comercial do Largo David Leandro da Silva. O Convento de Marvila, reconvertido em unidades fabris no século XIX (e mais tarde sede do Clube Oriental de Lisboa), ilustra a adaptabilidade do património histórico às novas exigências urbanas. A Estrada de Marvila organizou a expansão viária, apoiada por vias secundárias como a Azinhaga dos Alfinetes e a Calçada do Duque de Lafões. A presença de marcos religiosos,

⁴³Rego, M.J.F. (2023). *Freguesia de Marvila*. p. 17, 26-27. Câmara Municipal de Lisboa; Junta de Freguesia de Marvila.

como a Cruz das Veigas, evidencia a multifuncionalidade da freguesia, que conciliava funções agrícolas, residenciais e devocionais⁴⁴.

Apesar do processo de industrialização, esta freguesia conserva vestígios significativos do seu passado aristocrático e artístico, evidenciados em monumentos como a Quinta das Pintoras, reconhecida pelos seus jardins e azulejos de Jorge Colaço. O Vale Formoso de Baixo (onde outrora existiram as quintas dos Condes de Povolide e dos Lemos Pereira de Lacerda) reflecte a antiga importância senhorial da região antes da instalação da Fábrica de Material Militar no Braço de Prata. O Morgado de Marvila (associado aos Condes de Valadares) desempenhou um papel crucial na organização fundiária local desde o século XVI, perpetuando a sua influência na toponímia. O património arquitectónico de Marvila evidencia-se pela variedade tipológica dos seus edifícios, entre os quais se destaca o Palácio da Mitra, inserido no programa barroco de D. Tomás de Almeida. Remodelado na década de 1730 (possivelmente por António Cannevari), incorporava elementos inovadores como a escadaria monumental, a capela elíptica e obeliscos de inspiração romana. A capela, de forte efeito cénico, afirmava o prestígio patriarcal, sendo um dos primeiros exemplos portugueses de planta oval barroca, destruído no século XX⁴⁵. Ao longo do tempo, este palácio assumiu várias funções, tendo albergado o Museu da Cidade entre 1942 e 1973. Posteriormente, acolheu entidades como o Grupo de Amigos de Lisboa e, actualmente, a Associação Nacional de Freguesias (ANAFRE)⁴⁶.

A Quinta do Marquês de Abrantes constitui um marco na arquitectura desta freguesia, evidenciando influências renascentistas desde o século XVI. Organizada em torno de um pátio quadrangular, apresentava originalmente uma planta simétrica com torreões nos cantos e galeria de arcos no piso térreo. Sofreu duas fases de transformação: a primeira, no final do século XVI, introduziu uma estrutura austera e erudita; a segunda, após 1705 (sob o 5.º Conde de Vila Nova de Portimão), ampliou as dependências e incorporou elementos barrocos, como janelas de frontão e o reformulado portão de entrada⁴⁷.

A Quinta do Marquês de Marialva (com casas nobres na actual Rua de Marvila) foi ampliada no início do século XVIII com a anexação da Quintinha. No século XIX, a construção da

⁴⁴Matos, J.S. & Paulo, J.F. (1999). *Caminho do Oriente: Guia Histórico*. Vol. 2. pp.106-108. Livros Horizonte.

⁴⁵*Idem*. pp. 109-110, 125-126.

⁴⁶Rego, M.J.F. (2023). *Freguesia de Marvila*. pp. 31-32. Câmara Municipal de Lisboa; Junta de Freguesia de Marvila.

⁴⁷Matos, J.S. & Paulo, J.F. (1999). *Caminho do Oriente: Guia Histórico*. Vol. 2. pp.149-151. Livros Horizonte.

linha férrea levou à urbanização dos seus terrenos, originando as ruas José Domingos Barreiro e Capitão Leitão. Já a Quinta do Bettencourt (situada entre a Rua Direita de Marvila e a Estrada do Poço do Bispo) funcionou como refinaria de açúcar no século XVIII, actividade que marcou a toponímia local. Mais tarde, foi adaptada a vila operária, integrando o Pátio Beirão. A Quinta de Marvila, integrada no morgado do Esporão no século XVII, foi adquirida por D. Francisco de Vasconcelos, 1.º Conde de Figueiró. Considerada como possível residência da rainha D. Catarina de Bragança em 1693, acabou por não ser escolhida. No século XIX, parte dos seus terrenos foi expropriada para a linha férrea e posteriormente ocupada pelo Bairro Chinês, hoje demolido⁴⁸.

O Convento de Nossa Senhora da Conceição, fundado em 1660 e entregue às Freiras Brígidas, foi extinto em 1872. Do conjunto, subsistem o pátio com tanque central e uma significativa azulejaria decorativa. A antiga igreja conventual (actual Igreja Paroquial de Santo Agostinho de Marvila) conserva um relevante património artístico, com destaque para a capela-mor ricamente ornamentada em talha dourada, as telas de Bento Coelho da Silveira e a azulejaria narrativa sobre Santa Brígida. Elementos como as carrancas esculpidas, o púlpito em talha e o medalhão do tecto reforçam o carácter cerimonial do espaço. Por carta de lei de abril de 1874, o edifício foi adaptado ao Asilo de D. Luís I, fundado em 1861 por Manuel Pinto da Fonseca, com o objectivo de educar crianças desfavorecidas. Após a implantação da República, em 1911, a instituição passou a designar-se pelo nome do seu fundador⁴⁹. Em 1928, com a transferência do asilo para Porto Brandão, o espaço foi adaptado para acolher o Asilo dos Velhos de Campolide, incluindo uma secção para cegos:

Em 10 de Setembro de 1874 foi o velho Convento cedido pelo Governo para nele se instalar o Asilo de D. Luiz, fundado por legado de cerca de 170 contos — uma fortuna para a sua época — do benemérito capitalista Manuel Pinto da Fonseca. A Casa adaptou-se à nova função, desaparecendo então uns arcos que se elevavam a sul, no fundo do Pátio, onde ainda hoje, à direita, se vê a entrada da Igreja. O “Asilo de D. Luiz” foi substituído em seu título, em 1911, por “Asilo Manuel Pinto da Fonseca”. Em 1928 este Asilo foi transferido para o edifício do Lazareto, no Pôrto Brandão, e instalou-se nesta

⁴⁸Rego, M.J.F. (2023). *Freguesia de Marvila*. p. 47. Câmara Municipal de Lisboa; Junta de Freguesia de Marvila.

⁴⁹*Idem*. pp. 38, 41-42, 47.

Casa o “Asilo dos Velhos de Campolide”, com uma secção de “Santa Maria cegos e cegas”. Tem a Casa 470 albergados (Araújo & Barata, 1940, vol. III, Livro XV, p. 80).

No início do século XX, assistiu-se, nesta freguesia, ao surgimento de pátios e vilas operárias, tipologias habitacionais colectivas destinadas às classes trabalhadoras. Estes espaços concentraram-se sobretudo nas ruas de Marvila, Vale Formoso e Fernando Palha, totalizando, em 1930, cerca de 75 pátios e 13 vilas, entre as quais se destaca a Vila Pereira (1887), construída pela empresa Santos Lima & C.^a, integrando habitação e espaços de trabalho. Com o desenvolvimento urbano e económico, estes aglomerados foram progressivamente substituídos por bairros de maior escala, muitos dos quais provenientes de antigas quintas, como os Bairros do Condado e das Salgadas. Na década de 1990, políticas públicas como o Programa Especial de Realojamento promoveram transformações profundas, exemplificadas pelos bairros Marquês de Abrantes, Vale Formoso e PRODAC, este último um modelo inovador de autoconstrução com apoio institucional e da sociedade civil. Outros bairros (como o Bairro dos Lóios e a Flamengo) reflectem processos de integração de diferentes populações, enquanto o Bairro do Armador e o Bairro das Amendoeiras consolidaram-se como marcos da expansão urbana em meados do século XX⁵⁰.

Dentro deste contexto, a sétima arte desempenhou um papel relevante na vida social desta freguesia, proporcionando momentos de lazer aos seus habitantes. Tudo começou em 28 de janeiro de 1926, quando Arthur Alfredo da Rocha solicitou à CML autorização para transformar o seu armazém num salão de animatógrafo, situado na Rua Direita de Marvila, n.º 28. O projecto contemplava a construção de paredes laterais de tijolo furado, piso em betonilha, balcão em madeira de pinho, cabine de projecção em cimento armado, ventilação com dois ventiladores no tecto e instalações sanitárias de qualidade superior, em conformidade com a legislação vigente. A execução ficou a cargo da empresa “Veigas & Fonseca, Lda.”, através do construtor civil Miguel Veiga. Nos anos subsequentes, o espaço foi alvo de diversas reparações e manutenções⁵¹. A partir de 1927, sob a gestão da empresa Palais Cinema, registaram-se pedidos regulares à CML para limpezas e pequenas reparações, sugerindo uma preocupação com a manutenção periódica do imóvel. Dois anos depois, a

⁵⁰Rego, M.J.F. (2023). *Freguesia de Marvila*. pp. 50-54. Câmara Municipal de Lisboa; Junta de Freguesia de Marvila.

⁵¹Anexo II – Figura 1.13.

empresa proprietária Veigas & Fonseca, Lda., iniciou maiores intervenções no seu interior e no 2º andar, indicando o uso diversificado do edifício (AML – Proc.º Obra n.º 34938).

No final da década de 1920, inaugurou-se uma modesta sala de cinema com a designação pomposa de Palais Cinema, pertencente ao empresário Francisco dos Santos Pereira. Funcionou com esta designação até 1934, ano em que a empresa “Sallatty, Lda.” (uma nova empresa de exibição de filmes), requereu autorização à CML para executar obras profundas neste espaço, devido ao novo “Regulamento dos Teatros”, publicado em 1927, bem como o Decreto-Lei de 1929 que criou a Inspeção-Geral de Espectáculos, que impunham um conjunto de regras obrigatórias que implicavam alterações drásticas na organização interior destes espaços⁵². As obras incluíram medidas de separação de espaços, como a colocação de uma vedação entre a sala de fumo e o átrio de saída e a modificação do acesso à retrete das senhoras, que passaria a ser feita por uma antecâmara com entrada pelo lado da plateia. Para otimizar a circulação no interior, seriam reduzidas as portas entre a plateia e a sala de fumo, além da supressão de lugares na última fila da plateia e da primeira fila do balcão. No âmbito da segurança, previa-se a instalação da cabine de projecção segundo as normas regulamentares, a construção de um depósito de água de 5 metros cúbicos (posicionado a seis metros acima da boca de incêndio mais elevada) e a colocação de bocas de incêndio, conforme instruções do Comando dos Bombeiros Municipais. Além disso, o projecto incluía a construção de uma cabine para bombeiros e manobra de águas, reforçando a infraestrutura de combate a incêndios. Por fim, a modernização do edifício contemplava ainda a colocação de para-raios, reforçando a protecção contra descargas eléctricas. Essas mudanças foram fundamentais para modernizar o espaço e assegurar a sua funcionalidade. No entanto, a empresa “Palais Cinema” enfrentou atrasos na conclusão, solicitando várias prorrogações de licença à CML ao longo do mesmo ano (AML – Proc.º Obra n.º 34938).

Após essas modificações, a sala reabriu ao público em 1935 com a designação de Cinema Popular, com instalações mais cómodas para os seus frequentadores. Seguindo a moda da época, ofereceu logo aos seus espectadores o cinema sonoro, através da instalação de uma aparelhagem Klang Film-Tobis. Nesta nova fase, esta sala conseguia comportar 476 lugares⁵³, divididos da seguinte maneira: 1ª plateia – 128 lugares; 2ª plateia – 195 lugares;

⁵²Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 175. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

⁵³Anexo II – Figura 1.14.

1º balcão – 12 lugares; 2º balcão – 97 lugares e Balcão lateral – 44 lugares. Em 1940, os preços dos bilhetes neste cinema de reprise eram: 1º balcão – 7\$00; Balcão lateral – 5\$00; 2º Balcão – 6\$00; 1ª Plateia – 4\$50; 2ª plateia – 3\$50⁵⁴. Neste cinema também era possível vender bilhetes para o chão. As pessoas mais pobres que não tinham dinheiro suficiente para um lugar sentado, compravam por alguns tostões um “bilhete de chão”, por forma a desfrutarem da sessão de cinema (Barros, 2020).

Este período evidenciou maior dinamismo na interacção com a CML, com a realização de uma vistoria oficial e a concessão da licença de ocupação em março desse ano. Contudo, a manutenção do imóvel continuou a ser um desafio. Em 1937, problemas estruturais relacionados com o telhado foram reportados pela empresa “Sallatty, Lda.”, que solicitou à CML que obrigasse a empresa proprietária (Veigas & Fonseca, Lda.) a efectuar os reparos necessários, destacando prejuízos causados pelas infiltrações de água. Na década de 1940, este cinema enfrentou novas adversidades. Em 1945, a CML informou que o imóvel seria incluído em futuros projectos de expropriação, no âmbito das melhorias urbanísticas planeadas para a Avenida Marginal Oriental. Essa incerteza sobre o futuro do edifício coexistiu com esforços pontuais de manutenção, como pinturas interiores e exteriores. Em 1948, um incêndio na cabine de projecção gerou controvérsias entre arrendatários e proprietários, destacando um ambiente de tensões sobre a segurança e estabilidade do imóvel. O último registo significativo encontrado data de 1968, quando a empresa “Cinema Popular” solicitou autorização para a pintura da fachada e uso de um escadote, demonstrando preocupação com a aparência externa do edifício, mesmo após décadas de actividades e desafios (AML – Proc.º Obra n.º 34938). Importa frisar que este cinema foi gerido pelo empresário Baldomero Charneca da empresa “Mendonça & Sousa Lda.”, gerente de outros cinemas de “reprise” como o Cine Pátria, localizado na zona do Beato.

Este cinema começou a entrar em decadência no final da década de 1970⁵⁵, tendo sido provavelmente desactivado na década seguinte⁵⁶, embora Silva (2016) aponte para o seu encerramento em 1990⁵⁷. Actualmente, não existem vestígios físicos deste antigo cinema,

⁵⁴Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 175. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

⁵⁵Anexo II – Figuras 1.15, 1.16, 1.17 e 1.18.

⁵⁶Aurélio, J.E.F. (2019, janeiro, 27). *Cinema Popular: o Piolho de Marvila*. Lisboa de Antigamente. <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2019/01/cinema-popular-o-piolho-de-marvila.html>.

⁵⁷Anexo II – Figura 1.19.

sendo que no seu lugar encontra-se o quartel provisório dos Bombeiros Voluntários do Beato e Penha de França (AMEBEATO, 2024).

Um antigo frequentador recorda os lavadouros públicos situados em frente a este cinema (essenciais para quem não dispunha de instalações domésticas), e a presença de um ferrador na mesma rua, cuja actividade despertava o interesse comunitário. Também descreve este cinema como um espaço confortável e culturalmente relevante para a população da época⁵⁸. Também afirma que o Cinema Popular (em conjunto com o Cine Pátria do Beato) contribuiu para a dinamização cultural da freguesia, reduzindo a necessidade de deslocação a salas localizadas noutras áreas da cidade, como o Condes, Olympia ou Éden⁵⁹. Outros testemunhos relatam que as sessões duplas deste cinema constituíam momentos de escapismo e identificação heroica, permitindo aos espectadores personificar figuras icónicas como John Wayne e Errol Flynn. A experiência cinematográfica transcendia a sala, influenciando a sua imaginação e comportamento no quotidiano, funcionando como um mecanismo de evasão perante dificuldades pessoais e familiares⁶⁰. Também era permitido fumar no interior do cinema, bem como a entrada de mães com os filhos ao colo. Próximo à paragem do eléctrico em Xabregas, encontrava-se um grande cartaz publicitário que anunciava os filmes em exibição neste cinema e no Cine Pátria, evidenciando a importância destes espaços na divulgação cultural local⁶¹.

Também é importante referir o testemunho de Carlos Souto, antigo projeccionista do Cinema São Jorge. Iniciou-se na projecção de filmes em 16 mm na Casa Pia aos 16 anos, experiência que manteve durante o serviço militar no RALIS. Em 1980, ingressou no Cine Pátria, gerido por Baldomero Charneca, que também administrava o Cinema Popular, onde posteriormente trabalhou. Ele recorda a complexa logística inerente à operação destes espaços, nomeadamente as frequentes viagens de eléctrico para transporte das bobinas dos filmes, demonstrando as dificuldades práticas associadas à exibição cinematográfica na época⁶².

⁵⁸Centro Interpretativo de Marvila e Beato # ROCKLISBOA. (2021, maio, 13). *Os Lavadouros Públicos*. <https://www.facebook.com/1618222594946770/videos/894542641103851>.

⁵⁹Centro Interpretativo de Marvila e Beato # ROCKLISBOA. (2021, maio 17). *Cinema Popular*. <https://www.facebook.com/1618222594946770/videos/380982733206751>.

⁶⁰Miguel. (2010, janeiro 2). *Popular 1929-1990*. Cinema aos Copos. <https://cinemaaoscopos.blogspot.com/2010/01/popular-1935-1990.html>.

⁶¹Real, L.C. (2023, agosto 4). *Cinema Popular*. Recordar Lisboa Antiga. https://www.facebook.com/groups/173302693259366/permalink/1342556879667269/?locale=pt_PT.

⁶²Casaleiro, O.E. (2023, outubro 19). *Carlos Souto, o projeccionista do Cine Pátria*. Museu dos Cinemas. <https://museudoscineas.wordpress.com/2023/10/19/o-projeccionista-do-cine-patria/>.

Ao longo das décadas, este cinema passou por sucessivas modernizações e enfrentou desafios estruturais, reflectindo a evolução da indústria cinematográfica e as suas normativas. A sua degradação e os processos de requalificação urbana culminaram no seu encerramento entre as décadas de 1980 e 1990.

1.4.3. Cine Pátria

A freguesia do Beato, localizada na zona oriental de Lisboa, ocupa uma área de 2,46 km², com uma densidade populacional de cerca de 4.913,3 habitantes por km². Originalmente designada de São Bartolomeu do Beato, foi instituída em 1756, na sequência da sua separação da freguesia de Santa Maria dos Olivais. A constituição formal da Junta de Freguesia do Beato ocorreu apenas em 1959 (através do Decreto-Lei n.º 42.142), assumindo desde então um papel significativo na administração e desenvolvimento local (Junta de Freguesia do Beato, 2023).

O território da freguesia do Beato integra espaços de significativa relevância histórica, como o Vale de Chelas, a encosta da Picheleira e Xabregas (que se distingue pela sua riqueza patrimonial e pela origem toponímica ambígua), cuja etimologia é alvo de diversas interpretações, desde a expressão popular "leixa bregas", evocativa de conflitos entre lavadeiras, até possíveis raízes árabes (de *xabaka*, rede de pesca) ou romanas, estas últimas sugeridas pela presença de vestígios arqueológicos que indicam a existência de uma antiga povoação denominada *Axabrica*. Já o Vale de Chelas permanece envolto em mistério, sendo o seu nome atribuído tanto a mitos da Antiguidade clássica (nomeadamente à figura de Aquiles), como a hipótese de natureza geológica, sustentada pela descoberta de concheiros e fósseis marinhos. Estes elementos apontam para um passado geológico marcado pela submersão da área num antigo golfo marinho, conforme evidenciado pelas colecções do Museu dos Serviços Geológicos⁶³.

A história desta freguesia remonta ao período medieval (entre os séculos XII e XIV), quando o seu território era predominantemente agrícola, marcado pela presença de vinhas, oliveis e almoínhas. Após a conquista de Lisboa por D. Afonso Henriques em 1147, extensas parcelas de terra foram atribuídas a ordens religiosas e militares, como os Templários, a Ordem de Santiago, o Mosteiro de São Vicente de Fora e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. No

⁶³Consigliieri, C., Ribeiro, F., Vargas, J.M. & Abel, M. (1993). *Pelas freguesias de Lisboa: São João, Beato, Marvila, Santa Maria dos Olivais*. p. 67. Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Educação.

decurso do século XIII, a freguesia conheceu várias reconfigurações administrativas, integrando sucessivamente as paróquias de São Félix de Chelas, Santo Estêvão de Alfama e, a partir de 1397, Santa Maria dos Olivais⁶⁴.

Em 1455, a rainha D. Isabel legou em testamento oito mil coroas de ouro para a edificação do Convento de São Bento de Xabregas, mais tarde convertido na casa-mãe da Ordem de São João Evangelista (Loios). Já se encontrava então concluído o Convento de Santa Maria de Xabregas, erguido sobre as ruínas do antigo Paço Real, destruído por um incêndio. No século XVI, Xabregas era um dos locais mais aprazíveis do Termo de Lisboa, caracterizado por hortas, pomares e uma praia, onde se realizavam actividades lúdicas e festivas como torneios de cavalaria, touradas e jogos de canas. D. João III projectou a construção de paços régios no local, mas a obra não avançou. Em 1570, frei António da Conceição destacou-se pela assistência aos pobres e pelas obras de renovação no Convento de São Bento. Após a sua morte, em 1602, granjeou reputação de santidade, passando a ser conhecido como o Beato António. O convento ficou designado como Convento do Beato António, e, posteriormente, apenas Beato, nome que viria a designar toda a freguesia (Junta de Freguesia do Beato, s.d.).

No século XVII, Xabregas adquiriu relevância política ao tornar-se centro de conspiração contra o domínio filipino, destacando-se a residência de D. Vasco de Meneses, actual Palácio de Olhão. Em 1644, D. Gastão de Sousa Coutinho fundou uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Restauração, e em 1664, D. Luísa de Gusmão mandou erguer o Convento das Grilas, destinado às Agostinhas Descalças. O terramoto de 1755 teve impacto reduzido na freguesia, excepto no Convento de São Francisco. A sua relativa estabilidade favoreceu o reassentamento da antiga Paróquia de São Bartolomeu, extinta após o sismo, inicialmente na ermida de Nossa Senhora do Rosário e, em 1770, de forma definitiva, na Igreja do Beato António (São Bento de Xabregas)⁶⁵.

A freguesia do Beato formou-se a partir da integração de áreas das freguesias de Santa Engrácia e Santa Maria dos Olivais, abrangendo uma zona estratégica junto ao rio Tejo, entre o Largo de São Bento de Xabregas e o Largo do Poço do Bispo. A reorganização paroquial de 1780 devolveu parte do território à freguesia de Santa Maria dos Olivais, embora o núcleo

⁶⁴Consiglieri, C., Ribeiro, F., Vargas, J.M. & Abel, M. (1993). *Pelas freguesias de Lisboa: São João, Beato, Marvila, Santa Maria dos Olivais*. pp. 67-69. Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Educação.

⁶⁵*Idem*. pp. 70-71.

central do Beato se mantivesse estável até ao século XX, quando sucessivas alterações urbanísticas originaram novas freguesias, como Penha de França (1918) e São João e Marvila (1959). No final do século XVIII, a freguesia contava com cerca de 380 fogos e 1.500 habitantes. Destaca-se, nesse período, a construção do Palácio do Duque de Lafões (1777) e o início da industrialização da zona, marcada pela instalação de estamparias de chitas no Vale de Chelas em 1785 e 1786, assinalando o surgimento do Beato como um recém polo fabril⁶⁶.

Em 1814, já funcionavam três fábricas de estamparia no Vale de Chelas, mas a transformação decisiva do território de Xabregas/Beato deu-se com a extinção das ordens monásticas em 1834. A industrialização intensificou-se com a adaptação de edifícios religiosos e palacianos a novas funções produtivas. A Companhia de Fiação de Tecidos Lisbonense foi a primeira grande fábrica instalada em Xabregas, ocupando o antigo Convento de São Francisco. Em 1835, o Convento dos Grilos acolheu o Recolhimento de Nossa Senhora do Amparo, e, em 1836, a igreja conventual passou a ser a sede da paróquia de São Bartolomeu do Beato. Apesar destas mudanças, a zona manteve-se como um espaço de lazer popular. Com a definição dos novos limites da cidade de Lisboa em 1852, e a construção da Estrada da Circunvalação, o Beato ficou fora dos limites urbanos e foi integrado no recém-criado concelho dos Olivais, onde permaneceu até 1886 (Junta de Freguesia do Beato, s.d.).

Apesar do avanço industrial, Silva (2019) afirma que o levantamento topográfico de Filipe Folque (1856–1858) evidencia o perfil marcadamente rural desta freguesia, centrado em quintas e palácios ao longo do Tejo, como o Palácio de Olhão, a Quinta Leite de Sousa e, especialmente, o Palácio do Duque de Lafões. A inauguração da ferrovia em 1856 (aliada à navegabilidade do Tejo), reforçou a atractividade da zona para a instalação de unidades fabris. Muitos edifícios religiosos foram reconvertidos para fins industriais, como o Convento de São Francisco (fábrica de tabaco) e o Convento do Beato, então em fase inicial de transformação. Nesse contexto, surgiram importantes unidades industriais como a Fábrica de Fiação e Tecidos de Xabregas (ou Samaritana), cuja construção entre 1854 e 1857 impulsionou o aparecimento dos primeiros bairros operários, como a Vila Flamiano, a Vila

⁶⁶Consiglieri, C., Ribeiro, F., Vargas, J.M. & Abel, M. (1993). *Pelas freguesias de Lisboa: São João, Beato, Marvila, Santa Maria dos Olivais*. p. 72. Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Educação.

Dias e o Pátio do Black. Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a zona oriental de Lisboa consolidou-se como polo industrial relevante, substituindo quintas por fábricas e armazéns de grande escala. Esta transformação urbana possibilitou o crescimento da habitação operária e a criação de instituições de apoio, como a Cooperativa de Crédito e Consumo “A Xabreguense” (1899), que prestava apoio económico e cultural aos trabalhadores. A industrialização prosseguiu com o crescimento da Fábrica de Tabacos de São Francisco e da Fábrica de Fiação e Tecidos Oriental, esta última implantada sobre os antigos pomares da Quinta Leite de Sousa, integrando igualmente habitação para operários.

No final do século XX, a desindustrialização desactivou inúmeras unidades fabris, contribuindo para o declínio do tecido urbano e revelando as fragilidades socioeconómicas da época. O Plano de Urbanização de Chelas (iniciado em 1965, com o objectivo de realojar a população operária) revelou-se insuficiente face aos novos desafios habitacionais surgidos na Zona Oriental de Lisboa. O progressivo encerramento das indústrias deixou um legado de abandono e degradação, simbolizando o encerramento de um período de prosperidade industrial. Contudo, alguns edifícios aristocráticos da freguesia (como o Palácio Olhão e o Palácio Lafões) subsistem como exemplos da sua herança nobre (Silva, 2019).

Esta freguesia caracterizou-se por uma forte vivência operária, onde os espaços de uso colectivo (lavadouros, fontanários e instituições de apoio social), foram essenciais à coesão comunitária. Os lavadouros, em particular, assumiam funções higiénicas e sociais, servindo como locais de encontro e partilha entre mulheres. Actualmente, apenas o lavadouro da Rua Gualdim Pais permanece em funcionamento. Os fontanários públicos desempenharam um papel central na vida quotidiana da população, não só como pontos de abastecimento de água numa cidade marcada pela escassez, mas também como espaços de sociabilidade. Exemplares como o da Rua de Xabregas ainda subsistem fisicamente, embora estejam desactivados. Paralelamente, a assistência social foi fundamental no apoio às populações vulneráveis, com instituições como a Sopa de Assistência 5 de Dezembro, a Cozinha Económica do Beato (1896) e o Lactário da Alameda do Beato (1929), a assegurar alimentação e cuidados básicos. A mobilidade foi igualmente determinante, com a introdução da linha de eléctrico Rossio–Poço do Bispo (1928) e o “bilhete operário”, que facilitavam o acesso ao trabalho fabril (Silva, 2016).

Segundo Silva (2016), os espaços habitacionais operários no Beato organizavam-se em torno de pátios e vilas, onde o pátio interior assumia um papel central na dinâmica comunitária, funcionando como uma extensão da habitação, facilitando o convívio, o trabalho doméstico e a ajuda entre vizinhos. Recordações de antigos moradores destacam a presença de crianças, a partilha de bens e o hábito de socializar à porta de casa, reforçando uma forte identidade colectiva (Silva, 2019). A sociabilidade operária no Beato estendia-se para além do espaço doméstico, com as tabernas a desempenharem um papel central na vida masculina e na organização comunitária, sendo palco do surgimento de associações, mutualismos e colectividades culturais, destacando-se instituições como a Sociedade Musical União do Beato (1896) e o Clube Oriental de Lisboa (1946), ainda hoje activas. As festas dos Santos Populares reforçavam os laços comunitários, com pátios decorados, bailaricos e marchas populares. A proximidade ao Tejo influenciava o quotidiano laboral e de lazer, com destaque para os banhos na praia do Poço do Bispo até meados do século XX. O avanço da industrialização e a pressão urbanística transformaram profundamente estes espaços: a construção da Avenida Infante D. Henrique afastou a população do rio, os pátios perderam funções comunitárias e os tanques deixaram de ser utilizados. A desindustrialização acentuou-se com o encerramento de fábricas e a degradação dos antigos bairros operários. Contudo, o surgimento de fábricas criativas tem vindo a reabilitar espaços industriais abandonados, apontando para uma nova fase de reconversão urbana. Neste contexto, convém abordar a relevância do Cine Pátria (cinema de “reprise”) no quotidiano dos moradores desta freguesia, oferecendo entretenimento acessível numa época em que os recursos eram escassos. Contudo, é importante abordar o edifício arquitectónico que acolheu este cinema durante vários anos.

O Palácio dos Duques de Lafões (conhecido como Palácio do Grilo) constitui-se como um significativo exemplar da arquitectura setecentista lisboeta. A sua origem remonta ao século XVII, quando a Quinta do Grilo pertencia a D. António Mascarenhas. Após ser integrada no dote de D. Mariana de Castro, foi associada à casa dos Marqueses de Arronches. Em 1715, passou para a posse dos Duques de Lafões, na sequência do casamento de Luísa Casimira de Sousa Nassau com D. Miguel de Bragança. A construção do palácio iniciou-se por volta de 1756, sob a direcção de D. Pedro Henrique de Bragança, 1.º Duque de Lafões, aproveitando estruturas preexistentes. No entanto, a sua expulsão da corte em 1760 e o seu falecimento no ano seguinte levaram à interrupção das obras (SIPA, 1995, 2005-2006).

Segundo a Junta de Freguesia do Beato (s.d.), a fundação deste palácio remonta ao final do século XVIII, e está intrinsecamente ligada à figura do 2º Duque de Lafões, João Carlos de Bragança de Sousa Ligne Tavares de Mascarenhas da Silva (um notável estadista e homem de cultura) que desempenhou um papel crucial na edificação do palácio e na fundação da Academia das Ciências de Lisboa:

(...) Era uma figura bem interessante este 2º Duque de Lafões, com prosápia de nobreza e sangue real, mas culto, sábio mesmo, valente, decidido, militar combatente nas guerras entre a Áustria e a Prússia. Percorreu todas as côrtes da Europa, num grande desdém que lhe votava Pombal, viajou pela Ásia e África, só voltando à pátria quando D. Maria I subiu ao trono, e recebendo então o título de 2º Duque, que lhe era devido. Foi estadista e homem público, e aos 82 anos era ainda general-marechal comandante do exército português. Em 1801 acolheu-se aqui à sua casa e quinta do Grilo (...)” (Araújo & Barata, 1940, vol. III, Livro XV, pp. 68-69).

Segundo Elias (2023), após o regresso a Portugal de D. João Carlos de Bragança, em 1779, a construção avançou, prolongando-se até 1789. Estas intervenções incluíram ampliações e decoração interior, atribuídas a arquitectos como José da Costa e Silva. A decoração pictórica foi liderada por Cirilo Wolkmar Machado, destacando-se a Sala da Academia, a Sala de Vénus (actual Sala do Duque), o Gabinete Verde e a Sala Chinesa. O palácio permaneceu habitado pela família Lafões até ao final do século XIX, com destaque para D. Ana Maria José Carlota de Bragança e o seu filho, D. Caetano Segismundo. No século XX, D. Afonso, 5.º Duque de Lafões, empreendeu novas obras, incluindo a construção de anexos e possíveis alterações decorativas, revelando a continuidade da ocupação aristocrática do espaço ao longo de várias gerações. No século XX, este palácio conheceu várias transformações e ocupações institucionais. Em 1932, parte do edifício foi cedida à Companhia de Bombeiros Voluntários do Beato-Olivais e, em 1939, realizou-se uma campanha de restauro, destacando-se a renovação da Sala dos Óculos. Após a morte do 5.º Duque, em 1946, o palácio passou para o seu filho, D. Lopo de Bragança, tornando-se residência permanente da família a partir de 1950. Em 1952, uma ala foi convertida em apartamento privado. Em 1966, foi instalada uma agência da Caixa Geral de Depósitos, e em 1977 o Museu da Cidade adquiriu desenhos atribuídos a Eugénio dos Santos, revelando o crescente interesse patrimonial pelo edifício (SIPA, 1995, 2005-2006).

Este palácio ocupa uma área significativa delimitada pela Rua do Grilo, Calçada do Duque de Lafões, jardim e as instalações da Manutenção Militar. A sua planta representa uma complexidade arquitectónica resultante de sucessivas adições, embora o corpo original, a poente, revele uma estrutura regular. Na primeira metade do século XIX, o palácio dispunha de um cais privado junto ao Tejo, evidenciando a sua ligação aristocrática e estratégica ao rio. A fachada sul (voltada para a Rua do Grilo) era composta por três níveis: o andar nobre com janelas de sacada decoradas com varões e cornijas; o andar superior com janelas de peitoril; e o térreo, originalmente destinado a cocheiras. Anexado a esta fachada, um corpo térreo dividido em três sectores que revela adaptações sucessivas, incluindo usos comerciais e, posteriormente, um salão de cinema. Um marco de pedra sob o andar nobre assinala a inscrição “S. Bto de Xabregas”, sugerindo uma antiga ligação ao convento vizinho⁶⁷:

Aqui na fachada do Palácio, no seu ângulo poente, sôbre a Rua do Grilo, podes ver comigo, Dilecto, uma pedra que diz: “S. Bto de Xabregas”, o que atesta que os terrenos onde se edificou a propriedade urbana e rústica pertenciam, de domínio directo, aos frades de S. Bento (depois do Beato António), cujo Convento ficava a cem passos para nascente. (Araújo & Barata, 1940, vol. III, Livro XV, p. 69).

A fachada poente deste palácio apresenta duas ordens de janelas e portas entaipadas, enquanto a fachada norte (de carácter decorativo e inspiração no *Petit Trianon*) ostenta janelas óculo com grinaldas, portas em arco e elementos balaustrados, prolongando-se até um terraço com grutas em pedra e escadarias para níveis inferiores do jardim. O pátio interior (acessível pela Calçada do Duque de Lafões) organiza-se em torno de três alas (poente, norte e sul) com salas, capela e pavilhões. A capela (de planta rectangular) evidencia elementos do rococó, com um arco triunfal em cantaria e um retábulo em talha dourada e policromada. O interior do palácio destaca-se pela riqueza decorativa de inspiração rococó e neoclássica, visível nos frescos alegóricos, lambris de azulejos dos séculos XVIII e XIX, pinturas murais de Cirilo Wolkmar Machado, e no mobiliário com peças artísticas e retratos históricos (SIPA, 1995, 2005-2006). Destacam-se:

(...) As salas do Palácio – que foi sumptuoso, com uma verdadeira galeria de arte e preciosa biblioteca (...). A fachada, que olha ao norte, sôbre a antiga quinta, é muito

⁶⁷Araújo, N. & Lima, D.P. de (1950) *Inventário de Lisboa*. Fascículo XIII. pp. 35-36. Câmara Municipal de Lisboa. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/InventariodeLisboa.htm>.

graciosa, ao gosto setecentista. O Palácio ostenta no interior ainda bons quadros a óleo, sobretudo retratos de família, entre eles uma deliciosa composição que lembra o pincel de Domingos Sequeira. (Araújo & Barata, 1940, vol. III, Livro XV, p. 70).

Segundo Silva (2016), o Cine Pátria iniciou a sua actividade em 1917, sob a designação de "Animatógrafo do Beato". A gestão inicial esteve a cargo de José Perdigão, então funcionário da Companhia Cinematográfica de Portugal, onde exercia a função de caixa. Durante este período, a publicidade do cinema promovia a sua imagem como um dos mais distintos cinemas da época, destacando o seu ambiente social e a frequência de "Rendez-vous elegantes". De forma original, os seus anúncios enfatizavam a selecção criteriosa do pessoal que ali trabalhava, o que, na altura, era considerado um factor de distinção⁶⁸.

Em 3 de outubro de 1928, a firma Mendonça & Sousa, Lda. (gerente deste espaço) solicitou à CML autorização para deslocar duas colunas localizadas atrás do palco. Essa obra visava corrigir problemas que afectavam alguns lugares da plateia e incluía o reforço das vigas que sustentavam o terraço. O construtor civil Raul César Ferreira foi designado para a execução da obra, que contou com a anuência de D. Afonso de Bragança, proprietário do Palácio. A autorização foi concedida em 12 de outubro⁶⁹. Ainda em novembro do mesmo ano, foram autorizadas outras melhorias, como a construção de dependências para os bombeiros e um bufete em madeira, bem como a instalação de um letreiro luminoso na fachada principal, aprovado em 29 de dezembro desse ano. Em março de 1933, foram introduzidas alterações, que incluíram melhorias na fachada e no interior da sala, que, na época, possuía uma lotação de 447 lugares⁷⁰. Em 1938, a empresa gestora solicitou a substituição da cobertura, mas o pedido foi indeferido por falta de documentos, nomeadamente o estudo das fundações. No ano seguinte, em 15 de abril de 1939, foi apresentada uma proposta abrangente de obras de beneficiação, incluindo a substituição da abóbada por uma estrutura de betão armado, melhorias nas instalações sanitárias, construção de uma cabine mais segura para projecção e revestimento das paredes internas em estuque. Embora a CML tenha deferido as obras a título precário, exigindo a assinatura de uma escritura de "ónus real" pelo proprietário, a falta de acordo com o Duque de Lafões impediu a sua concretização, levando a empresa a desistir em 30 de junho (AML – Obra n.º 35293). Importa referir que, em 1945, a exploração do

⁶⁸Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 174. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

⁶⁹Anexo II – Figura 1.20.

⁷⁰Anexo II – Figura 1.21.

cinema estendeu-se a uma esplanada localizada no Pátio do Cosme à Rua Capitão Leitão⁷¹. Em 1950, Baldomero Charneca (sócio maioritário da firma “Mendonça & Sousa, Lda.”) assumiu a gerência deste cinema, cargo que manteve por cerca de três décadas⁷². Em 1956, um projecto de modificações foi aprovado, visando adequar o cinema às exigências do formato *Cinemascope*. Entre as alterações propostas estavam o alargamento do palco, a remoção de colunas centrais para melhorar a visibilidade dos espectadores, e a substituição das vigas metálicas por vigas *Grey*. Além disso, a escada de acesso seria modificada para acompanhar as mudanças estruturais. A obra recebeu aprovação da CML em 14 de junho, e em 31 de dezembro, D. Alice de Macedo Bragança (representante da herança do Duque de Lafões) autorizou a realização das intervenções.

Em 3 de setembro de 1968, Baldomero Charneca foi multado pela Polícia Municipal devido à realização de obras clandestinas na fachada principal do cinema, executadas sem a devida licença da CML (AML – Obra n.º 35293). O espaço reabriu no início da década de 1970, após um período de obras de recuperação e remodelação. No entanto, apesar das melhorias estruturais, o cinema permaneceu fechado durante algum tempo. Por esta altura, a sua programação incluía a exibição de filmes indianos e *westerns*. Nos últimos anos da sua actividade, o espaço contava com uma capacidade reduzida de 250 espectadores, distribuídos entre Plateia e Balcão. Apesar das tentativas de revitalização, o cinema não obteve a rentabilidade esperada. O declínio do público foi impulsionado pela fraca qualidade dos filmes exibidos e pela decadência das instalações, resultando na cessação da exibição de filmes na década de 1980⁷³. Na década de 1990, já se encontrava encerrado ao público⁷⁴. Posteriormente, o espaço foi reaproveitado para actividades de culto religioso⁷⁵.

Este cinema foi um marco na vida cultural e social dos habitantes desta freguesia, sendo recordado com nostalgia pelos seus antigos frequentadores, que oferecem um vislumbre da dinâmica e do impacto deste espaço, nomeadamente, as sessões de cinema nas tardes de domingo que eram frequentemente muito concorridas, levando os arrumadores a colocarem

⁷¹Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 174. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

⁷²APS. (2014, fevereiro, 26). *Rua do Grilo [XV]*. Ruas de Lisboa com alguma História. <https://aps-ruasdelisboacomhistreria.blogspot.com/2014/02/rua-do-grilo-xv.html>.

⁷³*Idem*.

⁷⁴Consiglieri, C., Ribeiro, F., Vargas, J.M. & Abel, M. (1993). *Pelas freguesias de Lisboa: São João, Beato, Marvila, Santa Maria dos Olivais*. p. 90. Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Educação.

⁷⁵APS. (2014, fevereiro, 26). *Rua do Grilo [XV]*. Ruas de Lisboa com alguma História. <https://aps-ruasdelisboacomhistreria.blogspot.com/2014/02/rua-do-grilo-xv.html>.

bancos adicionais à frente da primeira fila para acolher mais espectadores. Quando a sala se encontrava esgotada, os restantes lugares localizavam-se junto às colunas, dificultando a visibilidade e a audição. A configuração da sala, com uma plateia ligeiramente inclinada e de reduzida altura, aliada à ventilação deficiente, tornava o ambiente especialmente desconfortável nos meses quentes. A cabina de projecção (posicionada abaixo do nível habitual devido às limitações estruturais) obrigava os espectadores que chegavam atrasados a curvarem-se para evitar projectar a sua sombra no ecrã. Por fim, o comportamento dos mais distraídos causava frequentemente perturbações, gerando reclamações entre os restantes espectadores⁷⁶. Também são recordadas as presenças de figuras conhecidas, como a atleta de corrida Branca Seabra, cuja passagem pelo local era assinalada por episódios curiosos e populares⁷⁷. Existem memórias sobre a estrutura tarifária da sala: as filas dianteiras (mais económicas) contrastavam com os lugares centrais e traseiros, dotados de cadeiras forradas a veludo vermelho e com preço superior. Em resposta a essa diferenciação, os jovens espectadores desenvolviam estratégias simbólicas de afirmação, apelidando a primeira fila de “fila dos directores” para mitigar o estigma da escolha imposta pelo orçamento⁷⁸. Segundo Carlos Souto (antigo projeccionista), este cinema ainda utilizava, nessa altura, o sistema de projecção por arco de carbono, um processo tradicional em que dois carvões (positivo e negativo) geravam luz reflectida num espelho, controlada por um reóstato. Souto destaca a sua experiência profissional neste cinema e no Cinema Berna, onde, por se tratar de uma sala de maior dimensão e com programação de estreia, era exigida a presença de dois operadores. Cada um manejava um projector distinto, permitindo a alternância entre bobines de 20 minutos sem interrupções na projecção. Em contraste, a operação no Cine Pátria era mais simplificada: utilizava-se apenas um projector e o filme era previamente montado em duas bobines, com um intervalo a meio, dispensando trocas constantes de equipamento e permitindo que um único operador gerisse toda a sessão. Com o tempo, o tradicional arco voltaico foi sendo substituído por lâmpadas de xénon, cuja luz, embora mais fria, proporcionava maior eficiência e menor manutenção. Um aspecto interessante mencionado por Souto é a introdução de som *surround* em algumas sessões do

⁷⁶APS. (2014, fevereiro, 26). *Rua do Grilo [XV]*. Ruas de Lisboa com alguma História. <https://aps-ruasdelisboacomhistreria.blogspot.com/2014/02/rua-do-grilo-xv.html>.

⁷⁷Miguel. (2009, novembro, 22). *Cine Pátria 1917-1980*. Cinemas aos Copos. <https://cinemaaoscopos.blogspot.com/2009/11/cine-patria-1917-1968.html>.

⁷⁸Tomé, C. (2025, janeiro, 15). *Cine Pátria*. Lisboa Antiga. https://www.facebook.com/search/top?q=cine%20p%C3%A1tria&locale=pt_PT.

Cine Pátria, como no caso do musical *ABBA, o Filme* (1977), revelando o esforço deste cinema em acompanhar melhorias técnicas e proporcionar uma experiência sonora mais envolvente, mesmo sendo uma sala de “reprise”. Souto esclarece que, quando entrou em funções em 1980, a programação deste cinema já havia sido reduzida a um único filme por dia, assinalando uma transição em relação ao modelo anterior de sessões duplas, comum nas décadas anteriores⁷⁹.

O Cine Pátria⁸⁰ foi emblemático na Freguesia do Beato, destacando-se pela sua importância social e cultural e adaptando-se às exigências técnicas e estéticas da indústria do cinema. Ao longo das décadas, sofreu diversas remodelações, incluindo a introdução do *Cinemascope*. Contudo, as dificuldades enfrentadas com a perda de público e a decadência das suas instalações, levou ao seu encerramento na década de 1990.

1.4.4. Royal Cine

São Vicente é uma das mais pequenas freguesias do Concelho de Lisboa, possuindo uma área de 1,99 km². De acordo com o Censos 2021, regista uma população de 13.956 habitantes, correspondendo a uma densidade populacional de aproximadamente 7.013,1 habitantes por quilómetro quadrado (INE, s.d.).

Esta freguesia resulta da fusão das antigas freguesias de São Vicente de Fora, Graça e Santa Engrácia, apresentando uma forte herança histórica, religiosa e educativa. O topónimo remete ao padroeiro de Lisboa e à localização extramuros do antigo mosteiro homónimo. A zona distinguiu-se na Idade Média pelo acolhimento do Estudo Geral (precursor da Universidade de Lisboa) cuja memória permanece na toponímia local. O Mosteiro de São Vicente de Fora (reconstruído após 1755) tornou-se sede do Patriarcado de Lisboa e, com a reorganização paroquial de 1856, consolidou a sua importância. A Igreja de Santa Engrácia (hoje Panteão Nacional) ilustra a persistência da identidade simbólica local. Entre os séculos XIX e XX, o território sofreu uma reconfiguração urbanística com a criação de bairros operários e o surgimento de instituições como “A Voz do Operário”. Neste contexto, destaca-se a inauguração do Royal Cine, em 1929, no Bairro Estrela de Ouro, integrando-se num tecido urbano marcado por uma forte componente comunitária e cultural (CML, s.d.).

⁷⁹Souto, C. (2024, fevereiro, 26). *O cinema onde comecei em 1980, cine-pátria-beato*. Cinemas do Paraíso. <https://www.facebook.com/groups/sala9/permalink/1086280829163666/>.

⁸⁰Anexo II – Figuras 1.22, 1.23, 1.24 e 1.25.

O bairro da Graça resulta da reorganização administrativa ocorrida no final do século XIX, quando as antigas paróquias de Santo André e Santa Marinha foram fundidas numa nova unidade territorial e religiosa. Situado numa das colinas mais emblemáticas de Lisboa, este bairro distingue-se não só pela sua relevância histórica, mas também pelo seu forte simbolismo enquanto bairro lisboeta, cujo nome se tornou sinónimo de convivialidade, proximidade comunitária e espírito bairrista⁸¹:

Todos os bairros ou sítios de Lisboa têm o seu encanto especial, sobretudo para quem neles se afêz ou neles vive. Êste da Graça, é com efeito, e sem devoção bairrista da nossa parte, um dos mais alegres e desafogados da Cidade. Populosa, animada, característica do Oriente de Lisboa, sem cair no pitoresco velho, nem, em verdade, oferecer particularidades olisiponenses ou apontamentos de artista — a Graça remonta aos primeiros tempos de Lisboa. (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, p. 41).

Este terá sido o local onde D. Afonso Henriques estabeleceu o seu acampamento militar em 1147, na preparação para a tomada de Lisboa aos mouros⁸², conferindo a esta zona um importante valor fundacional na história da cidade: “Os mouros, que seus arredores ocupavam antes da conquista cristã, chamavam a êste sitio «Almafala», e que foi aqui que pousaram, para o cêrco de Aschbouna — a Lisboa mourisca — as gentes portuguesas de Afonso Henriques.” (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, p. 41).

O território da Graça foi profundamente influenciado pela presença da Ordem de Santo Agostinho, cuja marca se manifesta num conjunto notável de edifícios religiosos. Destaca-se o Convento da Graça, cuja fundação remonta ao início do século XIII: “A presença dos Agostinhos, no Convento de N. Sr.^a da Graça, levantado no último quartel do século XIII, contribuiu, como antes a dos cónegos de S. Vicente, para a primitiva e rudimentar urbanização da Graça.” (Araújo & Barata, 1940, vol. II, Livro VIII, p. 41). Este convento foi reconstruído na segunda metade do século XVIII, após ter sido quase totalmente destruído pelo terramoto de 1755. A sua origem remonta a uma edificação modesta do século XVI, que deu lugar, entre 1556 e 1565, a um templo monumental impulsionado por Frei Luís de Montoya. As obras de reconstrução, iniciadas em 1765, sob a direcção do arquitecto Manuel Caetano de Sousa, prolongaram-se até 1785, com novas intervenções entre 1896 e 1905.

⁸¹ Rego, M.J.F. (2007). *Colectividades de Lisboa: Freguesia da Graça*. p.15. Câmara Municipal de Lisboa.

⁸² *Idem*. p.14.

Apesar da sua imponência, o edifício não recuperou o esplendor artístico da versão quinhentista. A torre decorativa (anterior ao terramoto) foi concebida por Manuel da Costa Negreiros. Em 1885, a igreja tornou-se sede paroquial das antigas freguesias de Santo André e Santa Marinha (unificadas desde 1834), consolidando-se como centro religioso da freguesia da Graça, ainda que esse duplo legado se tenha diluído na memória colectiva (Araújo & Lima, 1955). Ao longo do século XX, o antigo complexo conventual registou um acentuado processo de degradação, intensificado por infiltrações, incêndios, sismos e o progressivo abandono das suas estruturas. Elementos patrimoniais significativos, como o claustro grande e a casa do capítulo, sofreram danos severos, com perda de valor artístico. O reconhecimento do seu interesse histórico e cultural levou à sua classificação como Monumento Nacional e à inclusão no Programa REVIVE, destinado à reabilitação e reutilização de edifícios para fins turísticos e culturais. Em 2019, o imóvel foi desafectado do domínio público militar e, em 2022, concessionado ao grupo hoteleiro Sana por um período de 50 anos (SIPA, 1990, 1993, 2003, 2006).

O Mosteiro de Santa Mónica, fundado em 1586 por D. Maria de Abranches sob a orientação da Ordem de Santo Agostinho, foi um dos primeiros mosteiros femininos agostinianos em Lisboa. Edificado em terrenos doados pela fundadora (junto ao Mosteiro da Graça) distinguiu-se pela riqueza artística da sua igreja, notável pela talha dourada, azulejaria e capelas laterais com ornamentação em prata. No início do século XVIII, o convento albergava mais de 300 religiosas e dispunha de amplas instalações funcionais. O terramoto de 1755 causou destruição significativa, incluindo a perda da capela-mor e vítimas entre as freiras, levando ao abandono temporário do edifício. Embora parcialmente reconstruído, o mosteiro sofreu novo prejuízo com um incêndio em 1820, que destruiu o grande dormitório (Alves, 2022). Este edifício funcionou como Casa de Correção Feminina entre 1903 e 1912, sendo posteriormente integrado nas Cadeias Civas de Lisboa (em 1918), para o internamento de mulheres. Durante décadas operou como cadeia feminina, enfrentando graves problemas de sobrelotação que impulsionaram reformas no sistema prisional, culminando na transferência das reclusas para a cadeia de Tires, em 1953. Ainda assim, manteve-se afecto ao Ministério da Justiça, funcionando como secção feminina da Cadeia Comarcã de Lisboa, com capacidade para 150 mulheres e valências como creche e espaço de recreio. Em 2005, o edifício continuava em uso no âmbito penitenciário, albergando reclusos em Regime Aberto Voltado para o Exterior (SIPA, 1998, 2005).

A Capela da Senhora do Monte (situada no Monte de São Gens) articula simplicidade arquitectónica com profundo valor simbólico, artístico e devocional. Fundada no século XIII por doação de uma devota aos eremitas de Santo Agostinho, sucedeu à antiga ermida de São Gens. Reconstruída após o terramoto de 1755 e novamente no século XIX sob orientação de Honorato José Correia de Macedo e Sá, manteve-se em uso religioso através da irmandade dos Escravos de São Gens e de Nossa Senhora do Monte. De planta longitudinal, destaca-se pela galilé, torre sineira, decoração policroma das abobadilhas e retábulo joanino com imagens devocionais. O presépio figurativo (enriquecido nos séculos XVIII e XIX) integra elementos atribuídos a António Ferreira. A ermida anexa preserva tradições religiosas ligadas à maternidade e saúde. Após a extinção das ordens religiosas, o culto foi mantido por devotos leigos. No século XX, a capela foi danificada pelo sismo de 1969 e avaliada pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais em 1999 (SIPA, 1993, 1999).

Do ponto de vista histórico-religioso, destaca-se a Procissão do Senhor dos Passos (de raízes seiscentistas), que constitui uma das manifestações religiosas mais significativas da freguesia, perpetuando-se como tradição até à actualidade. A sua origem remonta a 1587, quando (segundo a lenda) um peregrino foi acolhido no Convento da Graça após ter sido rejeitado no Colégio de São Roque. No dia seguinte, os frades encontraram no seu lugar uma imagem de Cristo, facto interpretado como milagre e que originou a procissão anual. Em paralelo, o pintor régio Luís Álvares fundou a Irmandade de Vera Cruz e Passos de Cristo com o intuito de acolher a imagem, inicialmente destinada à Igreja de São Roque, mas que (por influência dos jesuítas) permaneceu no Convento da Graça, onde adquiriu grande projecção devocional. O terramoto de 1755 provocou uma reconfiguração social na freguesia da Graça, ao atrair a aristocracia lisboeta para esta colina, tida como menos vulnerável a eventos sísmicos. No entanto, esta configuração alterou-se profundamente no século XIX com o avanço da industrialização, que introduziu uma crescente população operária e determinou uma nova morfologia urbana. Os antigos conventos e palácios foram progressivamente substituídos por vilas e pátios operários, marcando a transição para um tecido urbano de cariz popular⁸³.

Um exemplo emblemático desta transformação é a Vila Sousa (construída em 1890), que se notabilizou como cenário do clássico cinematográfico *O Pátio das Cantigas* (1941), de

⁸³Rego, M.J.F. (2007). *Colectividades de Lisboa: Freguesia da Graça*. p.16. Câmara Municipal de Lisboa.

Francisco Ribeiro⁸⁴. Foi edificada sobre as ruínas do antigo Palácio dos Condes de Vale de Reis, destruído por um incêndio em 1819. Inicialmente denominada Vila Tomás Costa, passou a designar-se Vila Sousa, como indica a inscrição sobre o seu portão de entrada. O conjunto preserva a organização palaciana original, estruturando-se em torno de um pátio central empedrado, com arco em pedra e portão de ferro, e edifícios de dois a quatro pisos com mansardas. A fachada virada para o Largo da Graça é revestida com azulejos, revelando atenção ao detalhe decorativo. Embora não represente uma inovação formal no panorama das vilas do século XIX, distingue-se pela qualidade construtiva e pela dimensão generosa das habitações, indiciando uma vocação residencial mais próxima da pequena burguesia urbana do que das classes operárias a quem este tipo de edificação era normalmente destinado (DGPC, 2010).

A Vila Berta (construída entre 1902 e 1908 por Joaquim Francisco Tojal) representa um caso singular no panorama das vilas operárias lisboetas do início do século XX. Embora inserida no modelo tipológico habitacional destinado às classes trabalhadoras, destacou-se pelo seu carácter privado e elitizado, acolhendo inicialmente familiares e amigos do promotor, relegando as caves para os operários do seu estaleiro. Composta por duas alas paralelas de edifícios de dois e três pisos, integra elementos da Arte Nova e soluções estéticas refinadas, conjugando tradição construtiva com um programa habitacional dirigido à pequena burguesia. Após 1974, foi convertida em propriedade horizontal e os andares vendidos aos inquilinos. Classificada como imóvel de interesse público em 1996, a sua protecção patrimonial foi reforçada em 2021, passando a conjunto de interesse público (DGPC, 2003, 2021).

No campo educacional, destaca-se a Escola Oficina n.º 1 (transferida para o Largo da Graça em 1906) como uma experiência pedagógica inovadora impulsionada por sectores republicanos e maçónicos. Baseada nos princípios de laicismo, coeducação e gratuidade, conjugava ensino teórico e prático, com um currículo abrangente que incluía disciplinas raras no ensino primário, como sociologia. Inspirada na pedagogia da “Escola Nova”, promovia estruturas não hierarquizadas e o associativismo infantil através da organização A Solidária, reforçando a cidadania activa. No domínio artístico, salienta-se a Rádio Graça, fundada em 1932, que se tornou um marco na radiodifusão local, promovendo a cultura popular e

⁸⁴Rego, M.J.F. (2007). *Colectividades de Lisboa: Freguesia da Graça*. p.16. Câmara Municipal de Lisboa.

lançando inúmeros talentos nacionais, como Milu, Eládio Clímaco e António Sala. Com programação centrada em música, fado e teatro radiofónico, atingiu o auge nas décadas de 1940 e 1950, mantendo uma forte ligação ao público. Enfrentou, contudo, dificuldades financeiras, parcialmente superadas com a sua integração nos Emissores Associados de Lisboa em 1949⁸⁵. É igualmente relevante destacar a existência, neste bairro, de uma antiga sala de cinema de “reprise”, o Royal Cine, que se notabilizou por ter sido o local de exibição do primeiro filme sonoro em Portugal.

No início do século XX, o crescimento urbano de Lisboa reflectiu-se na expansão do seu perímetro com a construção de bairros destinados à pequena e média burguesia. Contudo, persistiam significativas carências habitacionais entre as classes mais desfavorecidas, incapazes de aceder aos novos empreendimentos urbanos. É neste contexto que emergem soluções urbanísticas mais acessíveis, como o Bairro Estrela D’Ouro (DGPC, 2015).

Este conjunto habitacional é constituído por edifícios de dois e três pisos dispostos em forma de "U", totalizando 120 fogos com acesso directo à rua, através de escadas e galerias exteriores. Para além do histórico Royal Cine, este conjunto integra a Vivenda Rosalina, assim como um jardim e uma horta (SIPA, 1994). Este bairro foi diligenciado pelo industrial galego Agapito Serra Fernandes (então residente na Quinta das Terras da Senhora do Monte, em Lisboa), constituindo-se como um exemplo relevante de urbanização económica de iniciativa privada do início do século XX. Este bairro foi concebido para substituir barracas existentes por habitações de rés-do-chão e primeiro andar, organizadas em ruas com nomes alusivos à família do promotor. Em 1909, já se reconhecia oficialmente a existência do conjunto habitacional. Embora a autoria do projecto seja frequentemente atribuída ao arquitecto Norte Júnior, a ausência de documentação impede confirmação definitiva. Entre 1917 e 1921, Serra Fernandes remodelou a sua residência (a Vivenda Rosalina), num estilo semelhante à obra deste arquitecto. O bairro viria ainda a integrar um edifício comercial (1923) e o Royal Cine (1929), este último projectado por Norte Júnior e representativo da arquitectura modernista da época (DGPC, 2015).

A construção deste cinema foi uma iniciativa ousada e inovadora no panorama cinematográfico lisboeta do final da década de 1920. À época, a maioria das salas de estreia

⁸⁵Rego, M.J.F. (2007). *Colectividades de Lisboa: Freguesia da Graça*. pp. 20-22, 26-27, 29.30. Câmara Municipal de Lisboa.

localizava-se na Baixa de Lisboa, o que tornava a instalação de um cinema de estreia num bairro periférico, uma aposta considerada arriscada. A empresa promotora Empresa Royal Cine, Lda., pertencia integralmente a Agapito Serra Fernandes, ligado ao sector da restauração na capital portuguesa, conhecido sobretudo pelo restaurante Estrela de Ouro⁸⁶.

Em 28 de junho de 1928, esta empresa submeteu à CML um projecto para transformar três barracões existentes (n.º 98 a 108 da Rua da Graça) num animatógrafo⁸⁷.

Este projecto, aprovado em 3 de julho de 1928 pela CML (AML – Proc.º Obra n.º 33928), foi concebido de acordo com as normas da época, pelo arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior, figura prestigiada da arquitectura portuguesa, várias vezes distinguido com o Prémio Valmor. A sua obra revela uma notável versatilidade estilística, influenciada pela *Art Nouveau*, *Art Deco* e modernismo, fundindo-as com elementos de raiz neoclássica, neorromânica e da tradição arquitectónica portuguesa. O seu trabalho destacou-se ainda pela inovação construtiva e funcional das soluções propostas, sendo exemplo paradigmático o projecto do Royal Cine⁸⁸. Segundo a sua memória descritiva, o edifício seria concebido tendo em conta a funcionalidade, o conforto dos utilizadores e a segurança estrutural. No primeiro piso encontravam-se a plateia, o átrio de entrada, o bar, as instalações sanitárias (retretes e mictórios), a cabine de projecção e as galerias laterais. O segundo piso acolhia os balcões e camarotes⁸⁹, garantindo uma capacidade total de 759 lugares sentados, distribuídos da seguinte maneira: Plateia: geral – 250 lugares; *fauteuils* – 224 lugares, sendo que 104 se encontram na 1ª plateia e 120 nas frisas (3 de cada lado, levando cada frisa 4 a 5 lugares). No 2º pavimento, encontravam-se o balcão e 5 camarotes (com 5 pessoas cada um), levando 229 *fauteuils* (sendo metade para cada lado)⁹⁰. A construção do edifício assentou no uso de materiais comuns à época, como alvenaria de tijolo, madeira de pinho e telhas marselhesas, complementados por cantoneiras metálicas para reforço estrutural. O projecto previu sistemas de ventilação estrategicamente distribuídos e redes de escoamento de águas residuais e pluviais, assegurando condições sanitárias adequadas. Em matéria de segurança,

⁸⁶Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 165. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

⁸⁷Anexo II – Figura 1.26.

⁸⁸Mieiro, A.B.S. (2024). *Curia – Arquitetura para Termas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora – Escola de Artes]. Repositório Universidade de Évora. p. 158. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/36334>.

⁸⁹Anexo II – Figuras 1.27 e 1.28.

⁹⁰Anexo II – Figuras 1.29 e 1.30.

foram integradas medidas de prevenção contra incêndios, incluindo bocas de incêndio nos dois pisos e escadas construídas com materiais incombustíveis. O parecer favorável da Inspeção Geral dos Teatros (datado de 1 de agosto de 1928) originou alterações adicionais, nomeadamente na disposição dos lugares no balcão e na optimização das saídas de emergência (AML – Proc.º Obra n.º 33928).

A 22 de dezembro de 1928, a empresa Royal Cine, Lda. submeteu à CML um conjunto de alterações ao projecto original do edifício, com vista à ampliação e reconfiguração funcional do espaço. As intervenções incluíram o alargamento da zona de bar e a criação de novas circulações internas, como passagens entre o átrio e a geral, e a instalação de sanitários e bengaleiros no segundo piso, com estruturas sustentadas por vigas metálicas. Procedeu-se ainda à eliminação de escadas e frisas inicialmente previstas, à construção de um anexo para cozinha no terraço e ao reposicionamento de acessos exteriores. As novas escadas metálicas e paredes em alvenaria foram concebidas com fundações robustas, garantindo a estabilidade estrutural. As obras decorreram entre agosto de 1928 e dezembro de 1929, tendo o edifício sido oficialmente licenciado para ocupação em 24 de dezembro de 1929 (AML – Proc.º Obra n.º 33928).

A inauguração oficial do Royal Cine teve lugar a 26 de dezembro de 1929, tendo sido um momento relevante no panorama cinematográfico lisboeta da época. A cerimónia contou com a presença de representantes da imprensa e diversos convidados da empresa promotora, sendo dirigidas palavras de reconhecimento e homenagem aos responsáveis pela nova sala. Aníbal Contreiras (director-gerente do cinema) liderou a abertura do evento. Entre os presentes destacou-se Joshua Benoliel (reconhecido repórter fotográfico do jornal *O Século*), que sublinhou a importância do investimento estrangeiro na dinamização cultural da capital, referindo-se ao galego Agapito Serra Fernandes, proprietário e impulsionador do projecto. A sessão de estreia foi assinalada pela exibição de *O Cadáver Vivo*, uma produção de origem russo-alemã, realizada por Fedor Ozep. O filme (de elevado valor artístico e narrativo) foi protagonizado por Pudovkine que abandonou temporariamente a realização para interpretar a personagem central do romance homónimo de Lev Tolstoi⁹¹. A Revista Cinéfilo relata:

⁹¹Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 168. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

A capital, a partir de quinta-feira passada, conta com mais uma importante, cómoda e luxuosa sala de espectáculos cinematográficos, – o Royal-Cine, à Graça. A sua inauguração foi uma linda noite de festa para todos os habitantes do populoso bairro, que viram satisfeita uma das suas maiores aspirações. Sabemos que a obra foi levada a cabo através de inúmeros esforços e canseiras. Mas os que a realizaram, vencendo toda a espécie de obstáculos, devem a estas horas estar contentes. Muito embora as palavras de elogio não constituam prémio bastante, estamos certos de que êsse lho dará o publico cinéfilo da Graça, correspondendo aos sacrifícios daqueles que erigiram uma confortável sala de espectáculos num bairro excêntrico. O público cinéfilo da Graça contraiu uma dívida: não esquecer o Royal-Cine, frequentá-lo com assiduidade (1929, ano 2, 71, p. 7).

Os preços aplicados por este cinema eram os seguintes: Camarotes de frente (6 lugares) – 30\$00; Camarotes de lado (5 lugares) – 25\$00; Balcão de 1º fila – 7\$00; Balcão de outras filas – 6\$00; 1ª plateia (5 primeiras filas) – 5\$00; 1ª plateia (outras filas) – 4\$50; 2ª plateia (5 primeiras filas) – 3\$00; 2ª plateia (outras filas) – 3\$50; Senhas de camarote – 5\$00. No seguimento da sua inauguração, a Empresa Royal Cine, Lda. ofereceu aos leitores desta revista um desconto de 50% em todos os lugares nas matinés das quintas-feiras. Também se destacou pela sua dimensão e qualidade arquitectónica. A sala principal, com capacidade para cerca de 900 espectadores distribuídos por plateia, balcão e camarotes, apresentava uma decoração cuidada, da autoria do pintor Benvindo Ceia e uma organização funcional e confortável, incluindo vestíbulo, escadarias de acesso ao segundo piso, bar e sala de baile. O cinema promovia sessões regulares, com estreias às quintas-feiras, “*soirées*” elegantes às terças-feiras e matinés dançantes às quintas-feiras, animadas pela orquestra residente “Royal”⁹², sob a direcção do professor Francisco Benetó (Revista Cinéfilo, 1929).

O Royal Cine foi pioneiro no panorama cinematográfico nacional ao acolher a 5 de abril de 1930, a primeira projecção pública de cinema sonoro em Portugal. O filme exibido foi *Sombras Brancas nos Mares do Sul*⁹³, realizado por W. S. Van Dyke, recorrendo à tecnologia *Western Electric*. Esta sessão foi enriquecida com conteúdos complementares, como um diário sonoro e interpretações musicais de George Dewey Washington, Odette Myrtle e do grupo The Revellers (Diário de Lisboa, 1930). Este evento contou com a presença do

⁹² Anexo II – Figuras 1.31, 1.32 e 1.33.

⁹³ Anexo II – Figura 1.34.

Presidente da República e de diversas autoridades, marcando um momento de ruptura e modernização nos espectáculos cinematográficos nacionais⁹⁴.

O Royal Cine destacou-se como uma das salas mais completas e modernas da sua época em Lisboa. Concebido de raiz para acolher espectáculos cinematográficos, o edifício distinguia-se não só pela qualidade da sua sala de projecção (com plateia estofada e condições higiénicas exemplares), mas também pela diversidade funcional dos seus espaços, que incluíam um salão de baile, um bar-restaurant com capacidade para centenas de pessoas, um palco amplo e uma decoração interior cuidadosamente elaborada. O seu átrio (considerado um dos mais grandiosos entre as casas cinematográficas da cidade) reforçava a imponência arquitectónica do conjunto⁹⁵. Contudo, a sua localização periférica relativamente ao centro urbano e a sua rápida orientação para sessões de “reprise” conduziram a um período de declínio, culminando com o encerramento temporário da sala ao público. Diversas tentativas de revitalização fracassaram até à intervenção de Jacinto Guimarães, cuja visão e capacidade de gestão devolveram a este cinema parte do prestígio perdido. A sua administração devolveu a esta sala a confiança dos frequentadores e o orgulho dos habitantes do Bairro da Graça. A programação sob a sua direcção incluía não só projecções cinematográficas, mas também eventos sociais de grande adesão popular⁹⁶, como os bailes de Carnaval. Em 1937, a afluência ao salão fora de tal ordem que a venda de bilhetes teve de ser suspensa devido à lotação esgotada. A decoração para essas ocasiões ficava a cargo do artista João Luz, contribuindo para o ambiente festivo. A programação era diversificada, acolhendo também bailes infantis aos domingos e terças-feiras, revelando uma atenção especial ao público mais jovem. Carlos Graça (secretário de Jacinto Guimarães) referiu que o público do *Royal* demonstrava preferência por filmes dinâmicos e de acção, sendo *Capitão Blood* um dos títulos mais bem recebidos. Jacinto Guimarães (para além de recuperar o prestígio do Royal Cine) assumiu um papel relevante na expansão do acesso ao cinema noutras regiões do país, tendo promovido a abertura de salas em localidades como Portalegre (Teatro Popular), Trafaria (Pavilhão Jardim) e Guimarães (Teatro Gil Vicente), contribuindo assim para a descentralização da cultura cinematográfica em Portugal⁹⁷.

⁹⁴Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 168. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

⁹⁵Anexo II – Figura 1.35.

⁹⁶Anexo II – Figura 1.36.

⁹⁷Cine Jornal (1938, Fevereiro 21). *O Royal Cine*. 3 (123).

Nas décadas subsequentes à sua inauguração, o Royal Cine sofreu intervenções pontuais para manter a sua funcionalidade. Em 1970, a empresa proprietária Alves & Quaresma, Lda. submeteu à CML um projecto para a construção de um novo edifício no local, justificando a necessidade face às exigências técnicas e de conforto contemporâneas. Tal proposta foi recusada devido às restrições do Plano de Urbanização vigente, permitindo-se apenas obras de conservação. No entanto, foram autorizadas intervenções estruturais significativas, incluindo a demolição dos corpos laterais dos camarotes, a remoção das colunas da plateia, o alargamento da boca de cena para instalação de um ecrã maior e a reorganização das filas do balcão. Outras modificações contemplaram a eliminação de vãos de portas considerados desnecessários e a reestruturação do acesso às instalações sanitárias masculinas. No segundo piso, procedeu-se ao encerramento de vãos de portas, com alterações de acesso a uma arrecadação. Por fim, estavam previstas a substituição das cadeiras, o alcatifamento dos pavimentos, reparações e pinturas das superfícies interiores, além da manutenção de elementos em madeira e limpeza geral das instalações existentes (AML – Proc.º Obra n.º 33928).

Tal como outras salas de “reprise” que começaram a perder a afluência do público na década de 1980 (sinalizando a crise do sector cinematográfico tradicional, explicada adiante no ponto 2.2.), exibiu o seu último filme a 29 de dezembro de 1983, intitulado *As Deportadas do Campo Nazi* (Diário de Lisboa, 1983, dezembro 29). Outras fontes apontam o filme *A Última Organização do Terceiro Reich*, como o último a ser exibido neste cinema⁹⁸. Logo após a cessação das suas actividades como sala de espectáculos, este espaço foi arrendado pela empresa INÔ – Produtos Alimentares, SARL, tendo esta apresentado à CML um projecto para transformá-lo numa unidade comercial. Desde então, o edifício tem funcionado exclusivamente como supermercado, estando actualmente ocupado pela cadeia “Pingo Doce”⁹⁹ (AML – Proc.º Obra n.º 33928). Na década de 1990, no âmbito do projecto de requalificação da envolvente do Largo de Sapadores (intervenção que abrangia também o quarteirão sul), foi proposta e recomendada a sua reabertura (SIPA, 1999).

O papel cultural e social deste cinema no Bairro da Graça foi importante, permanecendo na sua memória colectiva como um espaço de convívio, sendo frequentemente lembrado

⁹⁸Leite, J. (2014, novembro, 5). *Royal Cine. Restos de Colecção*. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2014/11/royal-cine.html>;

⁹⁹Anexo II – Figuras 1.37 e 1.38.

pelos seus antigos frequentadores. Mário Jorge Torres (professor de Literatura Americana e Estudos Cinematográficos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e crítico de cinema do jornal *Público*, de 1991 a 2011) foi um frequentador deste cinema quando era criança. Graças à amizade entre a sua mãe e a mulher do gerente, teve acesso livre às sessões do cinema, permitindo-lhe assistir a uma grande diversidade de filmes, muitos deles destinados a públicos mais adultos, o que contribuiu para a sua educação fílmica precoce. Torres sublinha que a sua formação cinéfila se desenvolveu principalmente nos cinemas de bairro, nomeadamente no Royal, assim como no Lys, Rex e outros espaços similares. Critica a actual utilização do edifício, lamentando a perda do que considera um templo da sua memória cultural e afectiva (Guerreiro & Bértolo, 2020).

O Royal Cine (afectuosamente apelidado de “Rolhas” pelos seus antigos frequentadores) era um espaço cultural e social central no bairro, marcado por uma estreita relação com as redes familiares e comunitárias. São lembradas as sessões duplas durante as férias, sublinhando o seu papel como um polo acessível de entretenimento integrado nas rotinas da comunidade. Outros testemunhos revelam que este cinema era um espaço afectivo, onde os encontros amorosos, as amizades e os rituais de passagem da juventude ganhavam expressão¹⁰⁰. Outros testemunhos recordam-no como um espaço, não só de exibição fílmica, mas também de convivência prolongada. A evocação dos “largos salões”, onde se passeava, conversava e até se lia durante os intervalos de 15 minutos, sugere a existência de um espaço público (simultaneamente cultural e relacional) onde o lazer não era imediato nem consumido em velocidade, mas vivido com intensidade¹⁰¹.

Os testemunhos analisados mostram que este cinema de bairro foi um espaço profundamente integrado na vida quotidiana da comunidade, funcionando simultaneamente como centro cultural e ponto de encontro social. A transformação deste cinema em supermercado (mantendo a sua fachada original) sublinha a tensão entre a memória e modernidade.

1.4.5. Paris Cinema

A freguesia de Campo de Ourique foi oficialmente criada com a reorganização administrativa de 2012 (Lei n.º 56/2012), resultando da fusão das antigas freguesias de Santo

¹⁰⁰Lisboa Antiga. (2024, maio, 2). *Cinema “Cine Royal”*. Lisboa Antiga. <https://www.facebook.com/groups/2280227192270631/permalink/3348535862106420/>.

¹⁰¹Lisboa de Antigamente. (2021, dezembro, 8). *Royal Cine*. Lisboa de Antigamente. <https://www.facebook.com/search/top?q=royal%20cine%20lisboa%20antigamente>.

Condestável e Santa Isabel. Com 1,65 km² e 22.140 habitantes, é actualmente a segunda freguesia mais densamente povoada da cidade. O seu nome advém do histórico bairro de Campo de Ourique (delimitado por ruas como a Ferreira Borges e Saraiva de Carvalho), cuja estrutura urbana foi moldada pelo plano do engenheiro Frederico Ressano Garcia, no início do século XX, após a implantação da República (Junta de Freguesia de Campo de Ourique, s.d.).

A dimensão simbólica do nome liga-se também à Batalha de Ourique (1139), tradicionalmente considerada fundadora da nacionalidade portuguesa, pela vitória de D. Afonso Henriques e pela lendária aparição de Cristo crucificado. Embora esta narrativa tenha sido consolidada no século XV como instrumento de legitimação da independência, foi mais tarde contestada pela historiografia moderna, nomeadamente por Alexandre Herculano. Uma hipótese alternativa, proposta por António Cardoso Borges de Figueiredo, localiza o combate nas colinas de Campolide, junto ao actual Campo de Ourique, então sob controlo muçulmano¹⁰². Para Dias (2001), o bairro desenvolveu-se sobre um planalto agrícola fértil (parte integrante da antiga área rural de Campolide), sendo habitado antes da conquista cristã de Lisboa. A zona manteve-se durante séculos como área de produção cerealífera, vital para o abastecimento urbano. A fundação da Ermida de São João dos Bem-Casados (1581) e do Convento da Estrelinha (convertido em Hospital Militar da Estrela em 1834) reforçou a sua centralidade religiosa e contribuiu para a circulação populacional sazonal. Embora o sismo de 1755 tenha devastado a zona ribeirinha de Lisboa, áreas como Campolide e o Rato mantiveram-se praticamente intactas. A construção do Aqueduto das Águas Livres e a instalação de indústrias, como a Real Fábrica das Sedas, consolidaram a importância do Rato. Já a urbanização de Campo de Ourique só se efectivou no final do século XIX, com a ocupação de terrenos agrícolas como as terras do Sabido e de Bahuto. Esta expansão foi acompanhada por práticas de sociabilidade aristocrática, onde o *lundum* (dança de origem africana) terá influenciado o surgimento do fado urbano¹⁰³.

A antiga freguesia de Santa Isabel (instituída em 1741 por D. Tomás de Almeida) surge num contexto de reestruturação administrativa motivada pelo crescimento urbano. Localizada entre o Convento de São Bento, São João dos Bem Casados e a Ribeira de Alcântara, a freguesia já apresentava uma malha urbana consolidada, marcada por conventos como os da

¹⁰²Carvalho, J.E. (2014). *Campo de Ourique. A Aldeia de Lisboa*. p. 24. Quimera, cop.

¹⁰³*Idem*. pp. 33-34, 37.

Estrela, Cotovia e Rato. Após o terramoto, a sua preservação física atraiu residentes, estimulando o crescimento urbano e levando à construção da Igreja de Santa Isabel (1763), como símbolo da identidade religiosa e nacional¹⁰⁴.

Ainda que o nome do Marquês de Pombal não figure na toponímia principal de Campo de Ourique, a sua influência urbanística e económica foi crucial. A envolvente do bairro contém referências indirectas ao seu legado, como as ruas do Arco, do Alto do Carvalhão, das Amoreiras e da Fábrica das Sedas, todas relacionadas com as políticas económicas pombalinas, sobretudo a introdução da indústria da seda e a fundação de manufacturas. A marca mais profunda do urbanismo pombalino neste bairro, encontra-se na instalação do quartel militar, projectado sob orientação do Conde de Lippe, e no traçado ortogonal do bairro, alinhado com os princípios racionalistas da reconstrução da Baixa de Lisboa. A instalação inicial de um acampamento militar após o sismo foi precursora do quartel permanente, que passou a organizar o espaço urbano segundo uma lógica funcional e estratégica. Esta estrutura pombalina associava planeamento militar, expansão urbana e racionalidade iluminista, integrando Campo de Ourique na visão de Lisboa como cidade moderna, em articulação com o eixo norte-sul, aproximando-a do Porto por razões logísticas e geopolíticas (Dias, 2001).

A centralidade religiosa e simbólica desta freguesia foi reforçada por diversos edifícios de cariz religioso e institucional. A Igreja de Nossa Senhora das Dores (também conhecida como Igreja do Patrocínio) foi construída em 1780 com materiais remanescentes da Basílica da Estrela, destacando-se pela sua nave única e capelas laterais. Já o Hospital Militar Principal (anteriormente um convento beneditino fundado em 1572) foi convertido em hospital após o terramoto de 1755, assumindo funções militares a partir de 1797, mantendo-se até hoje como um exemplo notável da arquitectura barroca e hospitalar. Por fim, o Convento do Rato (edificado em 1633 pelo arquitecto Baltasar Álvares) sofreu poucos danos com o sismo, conservando a sua traça original. O convento teve como patrono Luís Gomes

¹⁰⁴Manso, J.C. (2016). *Génese e evolução de um quarteirão de Campo de Ourique e duas intervenções contemporâneas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Lusíada de Lisboa]. pp. 49-50. Repositório das Universidades Lusíada. <http://hdl.handle.net/11067/2638>.

de Sá e Meneses, conhecido como “O Rato”, nome que viria a ser atribuído ao actual Largo do Rato¹⁰⁵.

Apesar do crescimento urbano generalizado de Lisboa, a partir de meados do século XVIII, a área de Campo de Ourique permaneceu durante décadas como território rústico, caracterizado por quintas, hortas e olivais. Este carácter não urbano (com escassas pré-existências edificadas) influenciou a CML a adoptar um modelo de urbanização planeado e racional. As plantas do Engenheiro Filipe Folque (1857) documentam o estado do território nos anos anteriores ao processo de urbanização, revelando uma paisagem ainda marcadamente agrícola, com poucas vias estruturadas. Entre 1850 e 1880, as alterações foram pontuais, limitadas à abertura de alguns arruamentos¹⁰⁶.

O verdadeiro desenvolvimento urbano de Campo de Ourique começou com a transformação da Quinta dos Prazeres em cemitério em 1863, prolongando a actual Rua Saraiva de Carvalho. O bairro passou a delinear-se entre dois polos: um junto à paróquia de Santa Isabel e outro na actual Rua Silva Carvalho, sendo a Rua Ferreira Borges (aberta em 1878) um dos primeiros eixos estruturantes. Embora as expropriações tenham começado em 1879, o plano urbanístico de Ressano Garcia apenas foi concretizado em 1906, introduzindo uma malha ortogonal no núcleo central do bairro. A instalação de indústrias (como a Cerâmica de Lisboa) e a abertura da linha ferroviária Alcântara–Sintra em 1887 impulsionaram ainda mais a ocupação das periferias, particularmente na zona do Casal Ventoso¹⁰⁷.

Dias (2001) afirma que o crescimento urbano de Campo de Ourique ocorreu em duas fases distintas. A primeira fase (concluída em 1915) foi marcada pela consolidação dos arruamentos principais e pela definição dos limites urbanos, com destaque para a Rua Maria Pia, antiga estrada de circunvalação. A segunda fase (iniciada em 1916) prolongou-se até meados do século XX, culminando simbolicamente com a construção da Igreja do Santo Condestável (inaugurada em 1951 e da autoria do arquitecto Vasco Regaleira), que inclui vitrais de Almada Negreiros e esculturas de Leopoldo de Almeida e Soares Branco, afirmando-se como elemento arquitectónico de referência na identidade da freguesia.

¹⁰⁵Manso, J.C. (2016). *Génese e evolução de um quarteirão de Campo de Ourique e duas intervenções contemporâneas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Lusíada de Lisboa]. Repositório das Universidades Lusíada. pp. 54-55. <http://hdl.handle.net/11067/2638>.

¹⁰⁶Diniz, S.P.A.M.C. (2013). *O bairro de Campo de Ourique: projectos e actuações (1878-1958)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. p.39. <http://hdl.handle.net/10362/13691>.

¹⁰⁷Carvalho, J.E. (2014). *Campo de Ourique. A Aldeia de Lisboa*. pp. 38-39. Quimera, cop.

Durante a primeira metade do século XX, surgiram outros equipamentos emblemáticos que contribuíram para a vitalidade cultural e social do bairro, nomeadamente o Paris Cinema, a pastelaria “A Tentadora” (projectada por Ernesto Korrodi em 1910) e o Mercado de Campo de Ourique, inaugurado em 1934 e remodelado na década de 1980. Merece ainda referência a Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo (fundada em 1872), que permanece como uma das principais colectividades locais. Norberto de Araújo, na sua obra “Peregrinações em Lisboa”, descreve este bairro:

(...) o bairro mostra ainda uma face primitiva setecentista na parte sôbre Santa Izabel, com algum pitoresco e saborosa documentação, certo é que noutra parte — a que descai sôbre o Norte, em verdade zona da influência da freguesia — persistem as mazelas dos Sete Moinhos, da Meia Laranja, do Terremotos, da Cascalheira e do Casal Ventoso. (...) É um bairro simpático, alegre, lavado, desafojado, batido de luz e ar, favorecido de posição e de possibilidades (1940, vol. III, Livro XI, p. 70).

Este bairro foi crucial na história política e cultural portuguesa. Foi palco do início da revolução de 5 de Outubro de 1910 e, durante a Primeira República, destacou-se pelas greves operárias de 1914. Acolheu refugiados judeus da Segunda Guerra Mundial e, nas décadas seguintes, tornou-se activo nas lutas democráticas, abrigando a sede da CDE – Comissão Democrática Eleitoral, de 1969 a 1973. Cafés como o Latino e A Tentadora foram importantes espaços de sociabilidade cultural e política, frequentados por figuras emblemáticas como Fernando Pessoa e Bento de Jesus Caraça. O quartel dos Sapadores do Caminho-de-Ferro e a toponímia militar reforçam a identidade urbana do bairro. No Jardim Teófilo Braga, a estátua de Maria da Fonte simboliza a sua tradição de resistência popular (Junta de Freguesia de Campo de Ourique, s.d.).

A introdução do cinema em Campo de Ourique remonta a 1915, com a abertura do Cine Paris, um animatógrafo simples localizado na esquina da Rua Ferreira Borges com a Rua de Campo de Ourique. Tratava-se de uma estrutura modesta, semelhante a um barracão e sem grandes comodidades para o público¹⁰⁸. Na época, era o único cinema existente neste bairro, embora tenha existido outro anteriormente, designado *Étoile*, na Calçada da Estrela, que abriu e encerrou portas na década de 1910. Em 1917, o espaço foi adquirido por Vítor da Cunha Rosa (conhecido empresário do sector cinematográfico lisboeta, também ligado ao

¹⁰⁸Carvalho, J.E. (2014). *Campo de Ourique. A Aldeia de Lisboa*. Quimera, cop. p. 208.

Olympia e ao Salão Lisboa), que iria ser proprietário e gerente deste cinema até ao final da década de 1970. Esta aquisição assinala uma transformação significativa deste espaço, com melhorias estruturais e maior qualidade da programação. A remodelação incluiu a reconfiguração da plateia, com substituição de parte da “geral” por *fauteuils* e cadeiras, um novo balcão, além da pintura decorativa em tons de branco e ouro. Em 1918, foram adicionados um *foyer* e casas de banho. Em 1929, este cinema foi vistoriado pela Inspeção dos Espectáculos, que considerou o edifício perigoso (devido à utilização de materiais combustíveis), tendo sido encerrado imediatamente. A empresa proprietária submeteu um projecto de remodelação provisória, prevendo o revestimento das madeiras com ferro ou amianto, alargamento das escadas e coxias, e ampliação do recinto, enquanto se planeava a construção de um novo salão noutra local¹⁰⁹.

O projecto de construção do futuro Paris Cinema foi submetido à CML em 15 de março de 1930, por iniciativa de Vítor da Cunha Rosa, gerente da recém-criada Sociedade Geral de Cinemas, Lda.¹¹⁰. O edifício foi projectado pelo arquitecto Victor Manuel Carvalho Piloto, que concebeu uma estrutura moderna para a época, com capacidade para 836 lugares, repartidos entre plateia (598 lugares), balcão (238 lugares) e 14 camarotes. O projecto destacava-se pelo uso de materiais inovadores, como o cimento armado para o balcão, cabine de projecção e escadas, sendo o restante edifício construído em alvenaria, tijolo e fibrocimento. A Inspeção Geral dos Teatros emitiu parecer favorável ao projecto em 26 de março de 1930, impondo algumas modificações relacionadas com segurança e conforto. Entre estas estavam a supressão de cadeiras junto ao ecrã; criação de sanitários femininos; alteração na disposição do balcão; melhorias nas saídas de emergência; exigência de sistemas de segurança contra incêndios e para-raios, bem como um plano detalhado da instalação eléctrica. Após a incorporação destas alterações, a licença de construção foi aprovada pela CML a 7 de abril de 1930. Nos meses seguintes, a Sociedade Geral de Cinemas, Lda. apresentou novos pedidos de alteração, incluindo modificações na fachada e no telhado (janeiro de 1931), instalação de letreiro luminoso (março de 1931) e revisões do

¹⁰⁹Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. pp. 33.34. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

¹¹⁰Anexo II – Figuras 1.39, 1.40, 1.41, 1.42 e 1.43.

projecto original (abril de 1931)¹¹¹. A construção do edifício foi concluída em maio de 1931, data em que foi emitida a licença de ocupação do imóvel (AML. Proc.º Obra n.º 42196).

Este cinema, aquando da sua inauguração na Rua Domingos Sequeira, foi publicitado pela empresa gestora como o cinema mais amplo, confortável e de maior capacidade em Lisboa. A empresa salientava que o espaço fora cuidadosamente planeado para garantir condições óptimas de conforto e visibilidade, incluindo controlos de temperatura com termómetros instalados no balcão. Destacava-se também a existência de camarotes equipados com pequenas mesas para serviços de chá ou refrescos, bem como grupos de assentos isolados, concebidos para assegurar maior privacidade aos espectadores. Em outubro de 1931, o cinema incorporou tecnologia sonora avançada da marca R.C.A. Photophone, reforçando a sua modernidade¹¹².

Do ponto de vista arquitectónico, o edifício apresentava uma decoração em estilo *Art Deco*, com um interior projectado em colaboração com o pintor Jorge de Sousa. No *foyer* do balcão, destacavam-se quatro baixos-relevos escultóricos da autoria de Simões de Almeida. Na década de 1950, alterações regulamentares levaram à introdução de elementos decorativos que alteraram a decoração original, nomeadamente a pintura mural da grande sala de fumo¹¹³, obra do artista Paulo-Guilherme d'Eça Leal¹¹⁴. Por baixo do palco do cinema existia uma área destinada a camarins para convidados, incluindo um espaço que funcionava simultaneamente como cozinha e sala de estar para o fiel do cinema, que ali residia com o seu filho António. Nos primeiros anos de actividade, este cinema teve uma elevada afluência do público¹¹⁵, o que contribuiu para a dinamização comercial da zona, com o surgimento de cafés e pastelarias nas imediações, consolidando o cinema como um espaço âncora do bairro¹¹⁶. A sua actividade desenrolava-se num contexto competitivo, enfrentando a concorrência de outras salas de maior dimensão inauguradas na mesma época, como o Cine-

¹¹¹Anexo II – Figuras 1.44, 1.45, 1.46 e 1.47.

¹¹²Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 192. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

¹¹³Anexo II – Figura 1.48.

¹¹⁴Leite, J. (2015, janeiro, 2). *Paris-Cinema*. Restos de Colecção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>.

¹¹⁵Anexo II – Figuras 1.50, 1.51, 1.52 e 1.53.

¹¹⁶Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. pp. 35-36. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

Teatro Édén, situado nos Restauradores, e o Cinearte, em Santos, assim como o cinema Europa, no bairro de Campo de Ourique, igualmente inaugurado em 1931¹¹⁷.

A primeira modificação a este cinema ocorreu em 1937, quando a Sociedade Geral de Cinemas, Lda. submeteu um pedido à CML para a construção de um bufete no interior do edifício. Este espaço foi instalado sob uma varanda lateral da sala de espectáculos, utilizando materiais simples, como tijolo e argamassa de cimento, sem comprometer a estrutura original (AML. Proc.º Obra n.º 42196). Esta sala seria apetrechada com uma nova aparelhagem sonora, da marca Zeiss-Ikon, em novembro de 1938. Os preços praticados nesta altura eram os seguintes: Camarotes – 40\$00, Balcão – 7\$50 e Plateia – 4\$50¹¹⁸.

Em dezembro de 1939 e agosto de 1941, novas intervenções foram realizadas, incluindo reparações e pintura das vitrines e grades, bem como a limpeza e pintura dos interiores e parte das fachadas exteriores. Em 1946, o cinema sofreu alterações significativas na sala de espectáculos e no palco, com o objectivo de melhorar as condições funcionais e de conforto. Foram abertas novas frestas para ventilação e iluminação em ambos os níveis da sala, alterada a disposição das coxias, aumentando o número de filas no primeiro balcão, e ampliado o palco através da demolição parcial das suas paredes de fundo e laterais. O anexo lateral foi também intervencionado, com a introdução de uma estrutura envidraçada e a cobertura parcial da saída de emergência. Apesar destas mudanças internas, a fachada principal manteve-se praticamente inalterada, sendo apenas reforçada com cantaria, revelando uma intenção de preservar a identidade visual do edifício. Em novembro de 1948, a Sociedade Geral de Cinemas, Lda. submeteu à CML um pedido de legalização das alterações em curso, aprovado no início de 1949, com parecer favorável da Inspecção Geral dos Espectáculos (AML – Proc.º Obra n.º 42196).

Na década de 1950, o Paris Cinema empregava cerca de 40 pessoas, algumas em regime parcial, conciliando essa função com outros empregos. A polivalência era comum: o chefe de cabine era também electricista, e o fiel do cinema desempenhava funções de fiscalização. A equipa incluía ainda pessoal de limpeza, bilheteiros, bengaleiros e recepcionistas, contribuindo para uma relação próxima com o público. A programação incluía sessões de

¹¹⁷Leite, J. (2015, janeiro, 2). *Paris-Cinema*. Restos de Colecção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>.

¹¹⁸Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 192. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

matiné (15h) e *soirée* (21h), com filmes, documentários e noticiários. Predominavam as reposições (sobretudo de Hollywood), embora também se exibissem filmes italianos e franceses, menos procurados. Na década de 1960, os documentários e noticiários desapareceram da programação, devido à crescente presença da televisão. A experiência de ir ao cinema era vivida de forma colectiva, com conversas nos intervalos sobre o filme em exibição e os seus aspectos técnicos. O Paris Cinema também acolhia eventos festivos, como os populares Carnavais, com filmes, variedades, concursos de máscaras e bailes, cuja receita revertia parcialmente para os funcionários. A Páscoa era marcada pela exibição habitual de *A Túnica* (1953), e no final do ano realizavam-se festas comunitárias com os moradores do bairro. Este cinema constituía, assim, um importante centro comunitário em Campo de Ourique, tendo sido determinante na formação pessoal e profissional de António, filho do fiel do cinema, que lá viveu até aos 25 anos. Projectou o seu primeiro filme, neste cinema, aos 15 anos e foi oficialmente contratado no ano seguinte com autorização especial, devido ao risco de incêndio das fitas. Ele recorda ainda as ceias clandestinas entre os funcionários, com debates políticos, escuta da BBC Londres (com comentários de Fernando Pessa sobre o regime português) e jogos de cartas, num ambiente informal, alimentado por café e aguardente¹¹⁹.

A introdução do *Cinemascope* em Portugal, na década de 1950, motivou significativas adaptações em espaços cinematográficos, incluindo este cinema. Em 1955, foram submetidos à CML projectos para a instalação de um ecrã panorâmico de 11 metros, suportado por uma nova viga de betão armado, o que implicou o alargamento da boca de cena, a eliminação de lugares laterais e camarotes, a substituição de pilares por uma viga reticulada e a ampliação e reestruturação do balcão. Estas alterações, aprovadas em junho desse ano, incluíram ainda uma nova decoração e simplificação da moldura do palco. Em setembro, uma revisão ao projecto propôs melhorias adicionais: eliminação de degraus, reconfiguração de vestiários, alterações nas paredes laterais do palco e substituição de lambris, aprovadas em outubro. No final da década, realizaram-se novas intervenções, com a renovação das instalações sanitárias, criação de uma sala de fumo, ampliação do palco para espectáculos de variedades e reconfiguração do *foyer* do balcão, reforçando a modernização

¹¹⁹Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. pp. 37-40. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

e funcionalidade da sala. Durante a década de 1960, este cinema sofreu várias intervenções que evidenciavam uma crescente atenção à segurança e conservação do edifício¹²⁰. Em 1961, realizaram-se obras significativas, incluindo a reconfiguração das escadas de acesso, instalação de tectos falsos para melhoria da acústica e da iluminação, reorganização da arrecadação do bar com criação de vestiário, e substituição parcial das cadeiras da plateia. Estas alterações foram aprovadas pela CML, que concedeu a licença de utilização em março de 1962. Nos anos seguintes, realizaram-se trabalhos regulares de manutenção. Em 1965, uma vistoria conjunta da CML e dos Sapadores Bombeiros identificou fendas na fachada e em divisórias internas, motivando a imposição de obras de consolidação, embora sem risco iminente de colapso. Em 1967, foi autorizada uma nova intervenção estrutural, com recurso a andaimes para reparações na fachada e na estrutura interna, assegurando a continuidade das actividades do cinema em condições adequadas de segurança (AML – Proc.º Obra n.º 42196).

Apesar das várias obras de requalificação realizadas ao longo das décadas de 1950 e 1960, a opinião dos frequentadores do Paris Cinema revela uma percepção generalizada do envelhecimento e falta de conforto da sala nestas décadas, comparativamente com outras salas da época (como o Monumental ou o Éden), consideradas mais modernas e apetrechadas. Contudo, este cinema manteve algum do seu público, sobretudo jovem, devido ao seu modelo de programação de “reprise” e aos preços mais acessíveis, quando comparados com os cinemas de estreia como o São Jorge ou o Tivoli. A possibilidade de assistir a dois filmes pelo preço de um (geralmente entre sete e dez escudos) era particularmente atractiva. No entanto, esta vantagem económica não foi suficiente para contrariar a tendência de afastamento gradual do público. O atraso na renovação das infraestruturas e o espaçamento cada vez maior na renovação da programação cinematográfica contribuíram para a perda de centralidade deste cinema entre os habitantes do bairro. Na segunda metade da década de 1970, o cinema já tinha pouca afluência do público, situação que reflectia um declínio mais abrangente na afluência às salas de cinema lisboetas¹²¹.

¹²⁰ Anexo II – Figura 1.54.

¹²¹ Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. pp. 40-41. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

Nesta década, o edifício apresentava sinais evidentes de degradação. A primeira intervenção relevante ocorreu em 1971, com obras de beneficiação da fachada e estruturas exteriores (embora sem impacto substancial na estrutura interna), autorizadas pela CML. A mais significativa remodelação deu-se em 1978, por iniciativa de Mahomed Zicar Osman (retornado de Moçambique), com o objectivo de restaurar o edifício segundo uma estética *Art Deco*, preservando a sua identidade¹²². O projecto incluiu a manutenção da traça original da fachada, instalação de letreiros e iluminação decorativa, e substituição das portas por modelos mais funcionais e coerentes com a imagem histórica. No interior, modernizou-se o espaço com a criação de uma antecâmara, reorganização dos *foyers*, substituição das cadeiras da plateia e recuperação do átrio lateral. Foram ainda realizadas melhorias técnicas, incluindo novo sistema de climatização, sonorização, instalação eléctrica, e automatização dos panos de boca e iluminação. As obras abrangeram reforços estruturais, reconstrução de paredes, remodelação de coberturas, actualização das redes hidráulicas e instalação de intercomunicadores. A CML aprovou o projecto com restrições (dado o enquadramento do edifício na zona de protecção da Basílica da Estrela) e o Batalhão de Sapadores Bombeiros exigiu o uso de materiais incombustíveis (AML – Proc.º Obra n.º 42196). Concluída esta grande intervenção, o Paris Cinema procurou adaptar-se às novas exigências, mantendo-se fiel à sua função comunitária. Mahomed Zicar Osman tentou reabilitar o espaço com a exibição de filmes indianos, mas não conseguiu torná-lo rentável. Em 1980, a Lusomundo assumiu a exploração por cinco anos, com sessões apenas aos fins de semana. O contrato terminou em 1985, ano em que o edifício já se encontrava degradado. O cinema funcionou esporadicamente por mais dois anos, sem registos oficiais. O seu encerramento coincidiu com a abertura do Centro Comercial Amoreiras, que, aliado à crescente influência da televisão, contribuiu para a sua perda de público¹²³. Em 1993 foi apresentado à CML um projecto de substituição do edifício, mas a exigência de preservar os seus valores formais travou o avanço. Em 1994, o cineasta alemão Wim Wenders filmou parte do filme *Viagem*

¹²² Anexo II – Figuras 1.55, 1.56, 1.57 e 1.58.

¹²³ Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. pp. 41-42. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

a Lisboa neste antigo cinema, onde a sua degradação era já evidente¹²⁴, com cadeiras partidas e cortinas danificadas¹²⁵.

Propostas de reocupação por parte das empresas LIDL e NCI fracassaram em 1997, sendo o último projecto rejeitado pelo Instituto de Protecção da Produção Agroalimentar (IPPAA). Embora em 2002 a CML tenha autorizado a demolição do imóvel, esta foi suspensa após parecer do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), que reconheceu a viabilidade de recuperação do edifício (Brito-Henriques et al., 2019). Em 2004, foi aprovada a expropriação municipal, mas nunca executada. Entre 2005 e 2006 decorreram negociações com a Sociedade Geral de Cinemas para troca de terrenos, sem resultados. Em 2008, a CML realizou obras de estabilização estrutural. Entre 2008 e 2009, o edifício foi cercado e interdito ao público. Em 2014, os proprietários foram intimados a realizar obras após nova vistoria, mas estas não ocorreram. Na Assembleia Municipal de 2015, o Partido da Terra apresentou a Recomendação 08/086 pela salvaguarda do edifício, tendo sido parcialmente aprovada. Em 2016, foi rejeitada uma proposta do Orçamento Participativo para criar um centro musical, devido ao facto do imóvel ser privado. Nesse mesmo ano, a CML interveio para remover elementos em risco de colapso. Actualmente, este antigo cinema permanece devoluto e muito degradado¹²⁶. O seu futuro mantém-se incerto, apesar da existência de publicidade a um futuro projecto habitacional no local¹²⁷.

Desde a sua origem modesta em 1915 até ao novo edifício de 1931, a evolução deste cinema não só espelhou os avanços tecnológicos do sector cinematográfico, como também os hábitos de consumo cultural dos lisboetas, adaptando-se às exigências do público e resistindo, por décadas, à concorrência de outras salas. Contudo, a incapacidade de acompanhar plenamente as mudanças estruturais e económicas das últimas décadas do século levou à sua decadência e abandono.

¹²⁴Anexo II – Figura 1.59.

¹²⁵Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. p.44. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

¹²⁶Anexo II – Figura 1.60.

¹²⁷Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. pp. 46-50. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.

1.4.6. Cinema Pathé

Com uma área de 2,13 km² e 31 634 habitantes, a freguesia de Arroios foi criada com a reorganização administrativa de 2012 (Lei n.º 56/2012), de 8 de novembro, alterada pela Lei n.º 85/2015, de 7 de agosto, resultante da fusão das anteriores freguesias de São Jorge de Arroios, Anjos e Pena¹²⁸.

O topónimo "Arroios" remete para a geografia hidrográfica da Lisboa pré-moderna, marcada por uma rede de ribeiros oriundos das colinas de Sant'Ana, Castelo e Arroios, que alimentavam zonas alagadiças e desaguavam no Tejo. Entre estes, o Regueirão dos Anjos assumia particular relevância. A designação parece derivar mais plausivelmente dos próprios cursos de água do que de uma planta medicinal homónima (Anacleto, 1960). Esta configuração natural conferiu à zona (até ao início do século XX) um perfil marcadamente rural, onde hortas, vinhas e olivais coexistiam com residências senhoriais de uma aristocracia urbana atraída pela salubridade do local¹²⁹.

Norberto de Araújo (1938, p. 81), na sua obra *Peregrinações em Lisboa* afirma: “O Largo de Arroios (...) era um arrabalde de Lisboa ainda há cento e cinquenta anos. Ameno, sussurrante de hortas verdejantes, como o seu nome o indica, salpicado de casas e de alguns palácios seiscentistas (...)”.

Historicamente, esta freguesia foi palco de momentos emblemáticos. Destaca-se o episódio em que D. Dinis terá ali acampado antes do confronto com o seu filho D. Afonso, e onde, por intercessão da Rainha Santa Isabel, foi selada a reconciliação real, facto eternizado na construção do Cruzeiro de Arroios, hoje património nacional e *ex-libris* da freguesia. Também a trasladação dos restos mortais do Marquês de Pombal, em 1856, viria a inscrever este território na memória histórica da cidade, sendo Arroios ponto de recepção do cortejo fúnebre¹³⁰.

Relativamente ao seu património religioso, destacam-se: A Igreja dos Anjos (fundada no período filipino no local de uma ermida de 1551) foi elevada a paróquia em 1563 ou 1564 pelo cardeal-arcebispo D. Henrique, por desanexação da paróquia de Santa Justa. No século XVIII, adoptou a designação de Nossa Senhora dos Anjos, devido à presença de uma

¹²⁸Rego, M.J.F. (2017). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Arroios*. p. 11. Câmara Municipal de Lisboa; Gabinete de Estudos Olisiponenses.

¹²⁹*Idem*. p.11.

¹³⁰*Idem*. pp. 11-12.

confraria. A nova igreja (projectada pelo professor e arquitecto José Luís Monteiro) começou a ser construída em 1889, adaptando a estrutura da anterior para integrar o seu espólio sacro e materiais. Foi inaugurada em 1910 e concluída em 1911¹³¹. Em 1920, este templo acolheu o velório de Jacinta Marto, um dos pastorinhos de Fátima¹³².

A Igreja de Nossa Senhora da Pena, inaugurada em 1705, pertence à antiga paróquia de Sant'Ana, criada entre 1564 e 1570. Danificada pelo terramoto de 1755, foi reaberta em 1768 e alvo de várias obras posteriores. Encerrada em 1910, reabriu após 1926. É um exemplo notável do barroco joanino, com obras de Claude Laprade, António Lobo e Pedro Alexandrino¹³³.

A Igreja de São Luís dos Franceses, foi construída entre 1563 e 1622, com forte ligação à comunidade francesa: “(...) a Igreja de S. Luiz dos franceses se começou a fazer no ano de 1563, e juntamente um hospital para agasalhar e curar os doentes pobres da sua nação (...)”¹³⁴.

A construção do Convento de Nossa Senhora da Encarnação, fundado pela Infanta Dona Maria (figura de destaque da Casa Real portuguesa), teve início em 1617, sendo inaugurado a 15 de setembro de 1630, com a entrada das primeiras religiosas: D. Luísa de Noronha, Maria da Purificação e D. Antónia da Silva, após estadia provisória no Borratém. Em 1734, um incêndio causou danos significativos no edifício, levando à transferência temporária da comunidade para o Mosteiro de Santos-o-Novo, por ordem de D. João V. O terramoto de 1755 agravou a destruição, obrigando as religiosas a refugiar-se na Cerca do Colégio de Santo Antão. O regresso ao convento deu-se apenas em 1752, após obras promovidas por D. José I (Alves, 2022).

A Irmandade de Nossa Senhora do Resgate das Almas e do Senhor Jesus dos Perdidos foi fundada em 1755, iniciando poucos anos depois a construção da sua ermida num terreno

¹³¹Araújo, N. & Lima, D.P. de (1956) *Inventário de Lisboa*. Fascículo XII. p. 55. Câmara Municipal de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/Fasc12/Fasc12_master/InventariodeLisboa_Fasc12.pdf.

¹³²Rego, M.J.F. (2017). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Arroios*. p.15. Câmara Municipal de Lisboa; Gabinete de Estudos Olisiponenses.

¹³³Araújo, N. & Lima, D.P. de (1956) *Inventário de Lisboa*. Fascículo XI. pp. 49-51. Câmara Municipal de Lisboa. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/InventariodeLisboa.htm>.

¹³⁴Castilho, J. (1936). *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. 2ª edição revista e ampliada pelo autor e com anotações do Eng. Augusto Vieira da Silva. p. 271. Serviços Industriais da Câmara Municipal de Lisboa. Vol. IV. <https://purl.pt/30262>.

doado pelos ascendentes de D. Maria Joana Cardoso Soeiro, casada com Eduardo Rafael Lopes da Silva Valente. A sua edificação iniciou-se em 1762 (data inscrita na fachada) e a imagem de Nossa Senhora do Resgate das Almas foi aí entronizada em 1765. Entre os seus devotos destacou-se o compositor João José Baldi (1770–1816), residente num palacete em frente à ermida (Elias, 2023).

A Igreja de São Jorge de Arroios, construída entre 1821 e 1829 para substituir a antiga paróquia destruída pelo terramoto de 1755, preserva no seu interior o Cruzeiro de Arroios, monumento nacional do século XVI dedicado à Rainha Santa Isabel e transferido para o templo em 1837. Fundada em 1168 pelo bispo D. Álvaro, a paróquia passou por várias localizações antes de se fixar em Arroios, sendo objecto de campanhas de restauro entre 1895–1898¹³⁵.

A freguesia de Arroios possui um valioso património edificado, com destaque para a arquitectura civil palaciana: o Palácio Camarido (início do século XVIII), de fachada nobre em granito e ferro, adquirido pelo Estado em 1946 para a FNAT (mais tarde INATEL); o Palácio do Mitelo (setecentista) ligado à figura de Alexandre Metelo de Sousa e Menezes e ocupado pelo Instituto de Serviço Social até 2005; o Palácio da Bemposta, edificado por D. Catarina de Bragança em 1701 e integrado na Escola do Exército desde 1851, classificado como Monumento Nacional; e o Palácio Sotto Mayor (1902–1906), de estilo classicista afrancesado, adaptado a funções comerciais e hoteleiras e classificado como imóvel de interesse público em 1988¹³⁶.

Diversos edifícios religiosos desactivados após a extinção das ordens em 1834, ou danificados pelo terramoto de 1755, foram reconvertidos para fins hospitalares. Destaca-se o caso do antigo Colégio de Santo Antão-o-Novo, fundado pelos jesuítas entre 1579 e 1593, cuja igreja foi concluída em 1652. Após a expulsão da Companhia de Jesus, o edifício foi transformado no Real Hospital de S. José, inaugurado em 1775, e posteriormente sede da Real Escola de Cirurgia (1825), integrando a rede dos Hospitais Cívicos de Lisboa em 1913, a qual incluiu, entre outros, o Hospital dos Capuchos a partir de 1928¹³⁷.

¹³⁵Araújo, N. & Lima, D.P. de (1956) *Inventário de Lisboa*. Fascículo XII. p. 47. Câmara Municipal de Lisboa. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/InventariodeLisboa.htm>.

¹³⁶Rego, M.J.F. (2017). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Arroios*. pp. 20-24. Câmara Municipal de Lisboa; Gabinete de Estudos Olisiponenses.

¹³⁷*Idem*. pp. 28-29.

No plano urbanístico, a antiga freguesia dos Anjos conheceu uma intensa transformação entre o final do século XIX e meados do século XX. O Bairro Andrade (1890), implantado nas antigas quintas da Romeira e das Velhas, constitui um exemplo da primeira vaga de expansão suburbana com perfil predominantemente residencial. O Bairro das Novas Nações (construído em 1930 com o nome original de Bairro das Colónias) reflectia a ideologia colonial do Estado Novo, sendo rebaptizado após 1974 em consonância com os valores democráticos. Já o Bairro do Torel (de origem aristocrática) desenvolveu-se em torno de um palácio do século XVIII e mantém ainda hoje funções institucionais relevantes. Por sua vez, o Bairro Dona Estefânia (projectado por Ressano Garcia, no âmbito do plano das Avenidas Novas) exprime uma visão moderna da cidade, baseada num traçado ortogonal e dotada de infraestruturas ajustadas ao crescimento urbano. É importante mencionar as vilas operárias que apareceram nesta zona entre 1894 e 1925, destacando-se a Vila Luz, Vila Mendonça, Vila Paulo, Vila Almeida, Vila Leonor e Vila Serra Fernandes. Relativamente aos pátios históricos, salientam-se: Pátio do Salema, antigo espaço de reuniões republicanas, junto ao Convento da Encarnação; Pátio da Moca e o pátio na Rua Martim Vaz, n.º 84-86, local de nascimento de Amália Rodrigues, homenageada no local com duas placas comemorativas¹³⁸.

Arroios tornou-se, ainda, numa freguesia de expressão política e social, particularmente durante o advento da República. A presença de figuras como Cândido dos Reis, Miguel Bombarda, Machado Santos e Carolina Beatriz Ângelo (esta última a primeira mulher votante em Portugal) é perpetuada na toponímia local, revelando a importância simbólica da freguesia no imaginário democrático português¹³⁹.

Esta freguesia acolheu igualmente a sétima arte, através da edificação de três salas de cinema: o Cinema Império, o Cinema Lys (posteriormente Roxy) e o Pathé Cinema (mais tarde designado Imperial, e renomeado Pathé na década de 1970), sendo este último objecto de análise na presente dissertação.

Dias (2001), afirma que o Pathé Cinema, inaugurado em outubro de 1925 e localizado na Rua Francisco Sanches, n.º 154 (nas imediações do término da Avenida Almirante Reis), veio integrar a malha cultural de um bairro densamente povoado, respondendo a uma

¹³⁸Rego, M.J.F. (2017). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Arroios*. pp. 38-41. Câmara Municipal de Lisboa; Gabinete de Estudos Olisiponenses.

¹³⁹*Idem*. p. 12.

crescente procura por espaços cinematográficos¹⁴⁰. A sala dispunha de uma capacidade total de 737 lugares, repartidos por 132 balcões, 69 *fauteuils*, 504 cadeiras e oito camarotes com quatro entradas cada. A predominância numérica das “cadeiras”, tipologia de assento associada a um menor grau de conforto e distinção social, poderá sugerir a orientação popular do espaço e a sua vocação para acolher um público maioritariamente das classes trabalhadoras¹⁴¹.

A introdução do cinema sonoro (aliada a novas exigências de segurança e conforto) impulsionou a modernização das salas de cinema em Portugal. Os Decretos-Lei n.º 13564/1927 e n.º 17046/1929, que estabeleceram o Regulamento dos Teatros e criaram a Inspeção-Geral dos Espectáculos, impuseram regras técnicas rigorosas que alteraram profundamente a gestão e a configuração dos recintos. Tornaram-se obrigatórios a obtenção de licenças de funcionamento (precedidas da aprovação formal de projectos e vistorias técnicas), bem como o registo prévio da actividade e a emissão de um “visto” para cada sessão realizada. Regras como o espaçamento mínimo entre cadeiras, coxias obrigatórias e medidas de segurança dificultaram a adaptação das antigas salas, conduzindo à sua renovação ou substituição por novas construções, alinhadas com os padrões modernos de funcionalidade e segurança¹⁴².

No Verão de 1931, a empresa exploradora deste cinema (em resposta às novas exigências legais) empreendeu uma intervenção significativa na sua infraestrutura. Esta intervenção centrou-se na remodelação da cabine de projecção, a fim de permitir a instalação de equipamento adequado à exibição de filmes sonoros. Esta modernização técnica foi acompanhada por uma mudança de identidade simbólica do espaço, agora rebaptizado como Imperial Cinema¹⁴³. Acciaiuoli (2012, p.111) afirma: “Segue-se o Pathé-Cinema, em 1931 (...) que, com as alterações introduzidas, se converte no “melhor cinema de segunda ordem” da cidade”. Dias (2001, p. 74) acrescenta: “Ao longo de toda a década, anunciou um invejável exclusivo de “reprises” do Cinema Condes”.

¹⁴⁰Anexo II – Figura 1.61.

¹⁴¹Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 260. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

¹⁴²Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. pp. 110-111. Editorial Bizâncio.

¹⁴³Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. p. 260. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

Em julho de 1956, a Pathé Cinema, Lda. (representada por Virgílio Fernandes) submeteu à CML um ambicioso projecto de remodelação e ampliação deste cinema, da autoria do arquitecto Fernando Silva, com o objectivo de modernizar profundamente o edifício existente. Segundo a sua memória descritiva, o antigo cinema apresentava limitações estruturais e funcionais, consideradas incompatíveis com as exigências técnicas e o perfil socioeconómico ascendente da zona envolvente. O projecto propunha a substituição integral da estrutura, ampliando a área em 185 m² mediante a aquisição de um lote adjacente e estendendo a fachada em 7,50 metros. A capacidade total aumentava para 750 lugares, distribuídos entre plateia (405) e balcão (345). A nova organização interna privilegiava a fluidez da circulação e o conforto dos espectadores, incluindo foyers espaçosos, instalações sanitárias melhoradas, bar e vestiários. A Inspecção de Espectáculos aprovou o projecto a 27 de julho, impondo normas de segurança rigorosas, como o uso exclusivo de materiais incombustíveis nas áreas técnicas e a instalação de sistemas contra incêndios (AML – Proc.º de Obra 30346).

O Diário de Lisboa (1957, janeiro 15, p. 9), noticiou sobre a demolição deste cinema:

A empresa Pathé-Cinema, Lda., resolveu, e muito bem, remodelar o velho “Imperial”, da Rua Francisco Sanches, 154, na freguesia de Arroios, para o que adquiriu o prédio contíguo, com o n.º 152, para transformação completa da sua modesta sala, a fim de poder corresponder às exigências das novas técnicas cinematográficas. Dada a impossibilidade de adaptar aquela casa de espectáculos e reconhecendo que, no estado actual, não pode corresponder ao nível da população da sua zona, em crescente aumento e melhoria, tornou-se premente a substituição por outra que, pelas suas características, pelos seus meios técnicos de funcionamento, pelo seu ambiente, etc., atinja a craveira desejada, isto é, uma sala concebida e apetrechada na medida correspondente ao nível de frequência que se pretende obter. (...) Desaparece, assim, um dos mais velhos cinemas locais da cidade (o único que ainda tem lugares de peão), para dar lugar a outro integrado nas exigências actuais da sétima arte.

A obra iniciou-se sob a direcção do engenheiro Jaime Pereira Gomes, com vistoria prévia da CML, que autorizou a ocupação do logradouro por motivos sanitários. Nos anos seguintes, o projecto foi alvo de várias alterações: em 1957, instalaram-se sistemas de climatização

mais eficientes e reconfiguraram-se espaços técnicos; em 1958¹⁴⁴, redesenharam-se *foyers* e vestiários, ampliou-se o poço técnico da cave e simplificou-se a fachada, substituindo-se três montras por uma única de maior dimensão. As melhorias espelhavam o compromisso com a funcionalidade, a estética modernista e as novas exigências do público. A construção prolongou-se até ao segundo semestre de 1958, reflectindo a complexidade de um projecto que incorporava inovações técnicas como o suporte a projecções em *Cinemascope*, exigindo ajustes de visibilidade e capacidade (732 lugares em exhibições convencionais; 726 em *Cinemascope*). A fachada modernista e os acabamentos em marmorite impunham-se num tecido urbano monótono, conferindo ao edifício um carácter distintivo. A reserva de lugares para autoridades públicas reforçava a estreita relação entre a produção cultural e o controlo político em Portugal, durante o período do Estado Novo. Em fevereiro de 1959 (após a conclusão das obras de remodelação e ampliação deste recinto), a empresa Pathé Cinema, Lda., submeteu à CML o projecto final do edifício para apreciação e validação formal, tendo este sido deferido a 21 do mesmo mês. A 6 de junho, a empresa requereu a vistoria oficial e a respectiva licença de ocupação do novo espaço, a qual foi concedida a 29 de junho pela CML, marcando a conclusão administrativa deste processo (AML – Proc.º de Obra 30346)¹⁴⁵.

Dias (2001, p. 75) relata que “(...) o Imperial chegou a ser um dos mais luxuosos cinemas de bairro que Lisboa teve, com bar bem recheado e poltronas especialmente confortáveis”.

Nas décadas seguintes, este cinema enfrentou os efeitos das transformações tecnológicas e culturais que marcaram o sector cinematográfico. Em setembro de 1973, a empresa ALARTE – Sociedade de Prestação de Serviços de Pintura, Lda., requereu à CML licença para proceder à limpeza da fachada, com intervenções cromáticas e montagem de andaimes na via pública. A aprovação (concedida em outubro) demonstra um primeiro esforço de manutenção estética e de adaptação visual do edifício às tendências urbanas da época, ainda sem alterações estruturais de relevo. Após obras de remodelação, este cinema reabriu ao

¹⁴⁴Anexo II – Figuras 1.62, 1.63 e 1.64.

¹⁴⁵Anexo II – Figura 1.65.

público a 19 de dezembro de 1973, com a designação original de Pathé¹⁴⁶, reposicionando-se como cinema de estreia das companhias Castello Lopes e Lusomundo¹⁴⁷.

Alguns testemunhos de antigos frequentadores destacam a existência de um cineclube associado à sala (Cine Clube Universitário de Lisboa), que promovia sessões com filmes considerados “intelectuais”, ainda que limitados pelos constrangimentos da censura durante o Estado Novo. A sala é relembrada como uma referência entre os espaços de “reprise” em Lisboa, valorizada pela sua programação diversificada, pelas condições de conforto e pelo ambiente respeitador. A memória afectiva das matinés (especialmente na década de 1960) está associada ao hábito familiar de assistir a sessões duplas, segmentadas por faixas etárias (maiores de 12 e 17 anos), e a experiências de sociabilidade informal, como o acesso repetido a sessões com a convivência dos porteiros. Elementos específicos do mobiliário, como as cadeiras rebatíveis forradas a tecido verde, são evocados com nitidez, permitindo comparações com outras salas lisboetas da época, como o Londres ou Star, sugerindo uma certa uniformidade tipológica no mobiliário das salas de cinema da capital¹⁴⁸.

Em 1984/85, os arquitectos José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias foram convidados a reabilitar este cinema, num contexto marcado pela crise económica e pela crescente reconversão de equipamentos culturais em espaços de lazer nocturno. O projecto previa a transformação do cinema numa discoteca, mantendo, contudo, uma pequena sala com 20 a 30 lugares destinada à exibição de filmes durante o dia, evidenciando uma tentativa de conciliar funções culturais e lúdicas¹⁴⁹.

Assim, foi submetido à CML em julho de 1985, um projecto de transformação parcial deste cinema, a pedido de José Maria Carvalho Neto, sócio-gerente da empresa Pathé-Cinema, Lda. O projecto propunha a criação de um espaço multifuncional, com a designação “Imperial – Salão de Dança”¹⁵⁰, que mantivesse o uso cinematográfico em menor escala, enquanto convertia parte da sala principal num salão de dança. Esta estratégia respondia à

¹⁴⁶Anexo II – Figuras 1.66 e 1.67.

¹⁴⁷Fialho, M. de L. P. H. C. (2019). *O cumprimento de um projeto arquitetónico perante a implementação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 2030*. [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. p. 90. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/20261>.

¹⁴⁸Tomé, C. (2024, dezembro, 26). *Cinema Pathé em 1987*. Lisboa, antiga. <https://www.facebook.com/groups/cimitile/permalink/3985024115075979/>.

¹⁴⁹Fialho, M. de L. P. H. C. (2019). *O cumprimento de um projeto arquitetónico perante a implementação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 2030*. [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. p. 94. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/20261>.

¹⁵⁰Anexo II – Figuras 1.68, 1.69 e 1.70.

emergência de uma juventude urbana com novos padrões de consumo cultural, interessada em formas alternativas de lazer. Situado num bairro residencial com boa acessibilidade, o espaço procurava, assim, ampliar a sua relevância social (AML - Proc.º de Obra 30346).

A intervenção foi intencionalmente leve, centrando-se no desenho da plateia e na introdução de mobiliário, respeitando a estrutura original concebida por Fernando Silva, cuja fachada e organização espacial foram integralmente preservadas. A proposta inspirava-se no modelo do Cinema São Jorge¹⁵¹. A proposta reinterpreta esses traços num ambiente lúdico e contemporâneo, incorporando uma pista de dança, bar, restaurante, sala de jogos, e elementos estéticos como um letreiro em lantejoulas, uma fonte luminosa e uma cabine de DJ. Materiais modernos como alumínio termo lacado e tijolo de vidro combinavam-se com a preservação de texturas originais, numa paleta cromática de cinzento-claro, vermelho e verde¹⁵². O projecto, aprovado pela CML em janeiro de 1986, integrou rigorosas medidas de segurança exigidas pelos Sapadores Bombeiros, como iluminação de emergência, portas com barras antipânico e revestimentos incombustíveis (AML – Proc.º de Obra 30346).

Assim, a 1 de fevereiro de 1986¹⁵³, este antigo cinema reabre com uma nova função, centrada na música, dança e vídeo. Esta iniciativa surgiu como resposta à crise estrutural que atravessava as grandes salas de projecção em Lisboa na década de 1980, revelando uma estratégia de reinvenção funcional que procurava evitar o encerramento ou a reconversão dos cinemas em espaços comerciais. A transformação arquitectónica deste espaço propôs uma leitura paródica e evocativa da simbologia imperial portuguesa, passando a acolher pistas de dança, um bar em forma de barco, elementos decorativos inspirados no imaginário marítimo imperial (como a esfera armilar ou as estilizações de ondas), jogos de luzes e projecção simultânea de imagem e som. Uma mini-sala com 35 lugares e uma antena parabólica no telhado permitiam o acesso a conteúdos televisivos internacionais, como a MTV (Cabral, 1986).

Esta reconversão foi também uma tentativa de resposta às carências de oferta cultural juvenil na zona da Praça do Chile, contrastando com áreas vizinhas mais providas, como a Avenida

¹⁵¹Fialho, M. de L. P. H. C. (2019). *O cumprimento de um projeto arquitetónico perante a implementação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 2030*. [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. p. 94. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/20261>.

¹⁵²Anexo II – Figura 1.71.

¹⁵³Diário de Notícias (1986, janeiro). *Discoteca e cinema a partir do dia 1: Pathé passa a lugar de diversões devido à crise nas salas de bairro*.

de Roma. O projecto envolveu um investimento de 10 mil contos, suportado por um consórcio inédito de exibidor, produtor e distribuidor (Alexandre Carvalho Neto, José Luís Vasconcelos e Luís Maduro), o que evidenciava a transversalidade das preocupações face ao declínio da actividade cinematográfica tradicional. Este novo espaço pretendia atrair o público jovem através de eventos como as “Noites Loucas do Carnaval”, explorando uma linguagem lúdica e apelativa, e contemplava futuras expansões com bar, restaurante e *pub* no piso superior, caso o modelo se revelasse sustentável (Cabral, 1986). Pretendia-se neste espaço (com capacidade para 2000 pessoas) que o programa cinematográfico se mantivesse activo no balcão com 400 lugares, destinado a ciclos temáticos com curadoria de críticos, promovendo uma alternativa cultural ao consumo exclusivamente lúdico. A vertente musical seria marcada pela presença de três *disc-jockeys* (Luís Filipe Barros, João Menezes e Luís Montez) e por um espectáculo de luz e som de elevada potência, incluindo um guindaste móvel que iria intensificar a dimensão performativa da pista¹⁵⁴.

Em 1987, várias modificações e legalizações foram introduzidas: a plateia foi redesenhada em dois níveis, a zona de entrada transformada em bar, os sanitários ampliados e a cabine de som reconfigurada com uma estrutura metálica piramidal. Estas alterações consolidaram a transição do espaço para um equipamento de lazer multifuncional (AML – Proc.º de Obra 30346). Verificam-se algumas discrepâncias quanto à designação atribuída a esta discoteca na década de 1980. No projecto de 1985, o nome inicialmente previsto era Imperial – Salão de Dança. No entanto, testemunhos de antigos frequentadores sugerem a utilização de outras designações, como Discoteca Pathé ou Discoteca Metrópolis¹⁵⁵, esta última referida por volta de 1989¹⁵⁶. A 30 de março do mesmo ano, este espaço exibiu o seu último filme, intitulado Pipocas e Gelado (Diário de Lisboa, 1989, março 30). Em agosto de 1992, foi vendido, estando prevista a sua demolição e posterior substituição por uma nova construção hoteleira. (AML – Proc.º de Obra 30346).

¹⁵⁴Diário de Lisboa (1986, janeiro, 31). *As “Loucuras” de Luís Filipe Barros*. p. 18. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06880.197.30458#!18>.

¹⁵⁵Anexo II – Figuras 1.72 e 1.73.

¹⁵⁶Tomé, C. (2024, dezembro 26). *Cinema Pathé em 1987*. Lisboa, antiga. <https://www.facebook.com/groups/cimitile/permalink/3985024115075979/>.

À semelhança da situação do Paris Cinema, o antigo Pathé encontra-se, actualmente, devoluto e entaipado¹⁵⁷. Apesar de ainda não ter sido demolido, a sua estrutura está profundamente descaracterizada, desprovida de qualquer valor estético reconhecível.

¹⁵⁷Quadro de figuras – Figura 1.74.

CAPÍTULO 2. DESAPARECIMENTO DOS CINEMAS DE “REPRISE”: CAUSAS E CONSEQUÊNCIAS

2.1. Impactos das mudanças urbanísticas

O desaparecimento dos cinemas de bairro ou “reprise” em Lisboa, ao longo das últimas décadas do século XX, está intimamente relacionado com a ausência de políticas culturais coerentes e o impacto das transformações urbanísticas na capital, que comprometeram a continuidade funcional e simbólica destes equipamentos culturais¹⁵⁸.

A queda acentuada da frequência nas salas de cinema (desde a década de 1960) motivou tentativas de diversificação programática (ciclos temáticos e festivais), para revitalizar a oferta, num cenário dominado por uma crescente concentração empresarial. Rosa (1972) destaca que grupos como a Lusomundo-Sonoro, Cineasso, Castelo Lopes e Rank dominavam o sector cinematográfico, acumulando funções de distribuição e exibição, o que resultou na subida dos preços dos bilhetes, excluindo grande parte da população. A ausência de políticas públicas de fidelização agravou ainda mais o afastamento do público. Simultaneamente, a degradação de antigos auditórios originou tentativas de reconfiguração arquitectónica (como os projectos do Cine-Teatro Monumental e do Cinema Império na década de 1970), que nunca chegaram a concretizar-se. A excepção foi o Cinema São Jorge, adaptado em 1980 a uma configuração de três salas. Paralelamente, generalizou-se um novo paradigma urbano centrado na integração de cinemas em centros comerciais¹⁵⁹. Este modelo emergiu no período pós-2ª Guerra Mundial e consolidou-se com o crescimento da indústria automóvel e das infraestruturas rodoviárias, que favoreceram o deslocamento da actividade comercial para a periferia urbana. O Drugstore Apolo 70 (inaugurado em 1971) foi pioneiro ao reunir comércio, lazer e cinema num único espaço. Contudo, nas décadas seguintes, este modelo evoluiu para estruturas marcadamente funcionais, orientadas para o consumo rápido, o que contribuiu para a desvalorização simbólica das antigas salas de cinema¹⁶⁰.

Durante a década de 1980, intensificaram-se os encerramentos e reconversões desqualificadas de cinemas de “reprise” (Cine Oriente, Royal Cine, Pathé, Paris, Roxy, entre

¹⁵⁸Acciaioli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. p. 299-326. Editorial Bizâncio.

¹⁵⁹*Idem*. p. 299.

¹⁶⁰Geraldo, A. B. S. (2018). *Novos usos dos Cine Teatros: Proposta de reabilitação em Alcácer do Sal* [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. pp. 10-12. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/8458>.

outros), frequentemente transformados em supermercados, armazéns ou discotecas. Apesar de algumas requalificações pontuais (o reaproveitamento do Cinearte, como companhia de teatro “A Barraca”, ou do Cinema Roma, com funções institucionais), a ausência de um plano estratégico revelou-se estrutural. A CML oscilava entre intervenções pontuais e retração institucional, condicionada por factores financeiros e pela pressão imobiliária. O caso do Cinema Alvalade (alvo de sucessivas tentativas de reconversão, desde a década de 1970), ilustra bem o conflito entre memória cultural e lógica de rentabilidade¹⁶¹.

Nas décadas de 1990 e 2000, a proliferação dos centros comerciais com multi-salas consolidou esta tendência. A continuidade da exibição cinematográfica revelou-se viável apenas mediante a adaptação do modelo tradicional às exigências do mercado contemporâneo. A transformação mais significativa consistiu na multiplicação de salas por complexo, permitindo uma maior diversidade de filmes e horários, traduzindo-se numa oferta mais flexível e atractiva para o público. A par desta diversificação, factores como o conforto, a qualidade técnica (som e imagem) e uma estética moderna e apelativa tornaram-se elementos essenciais para a competitividade do sector¹⁶².

Experiências precursoras como o Cinema Quarteto (1975), o Alfa Triplex (1981) e as subdivisões do Cinema Vox (transformando-se em King Triplex) e do Cinema Mundial introduziram a lógica da rentabilização espacial e da segmentação de públicos. No entanto, foi com a sua plena integração nos centros comerciais que as multi-salas se normalizaram. É possível identificar uma linha de continuidade entre as primeiras multi-salas (os Centros Comerciais da Portela, Alvalade, Fonte Nova e Amoreiras) e os grandes complexos inaugurados nas últimas décadas do século XX, como o Colombo, Vasco da Gama, El Corte Inglés ou o Freeport. Estes espaços, embora eficientes, marginalizaram as salas independentes, empobreceram a diversidade cultural e subordinaram o cinema à lógica mercantil¹⁶³.

¹⁶¹ Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. pp. 305-306. Editorial Bizâncio.

¹⁶² Calor, I. A. (2004). *Reabilitação dos cinemas modernistas: Caracterização do contexto urbano ibérico*. [Relatório de estágio]. 1º Vol. p. 85. Câmara Municipal do Porto. https://www.researchgate.net/profile/Ines_Calor/publication/319186021_Reabilitacao_de_Cinemas_Modernistas_Caracterizacao_do_contexto_urbano_iberico/links/5999e71aaca272e41d3ec584/Reabilitacao-de-Cinemas-Modernistas-Caracterizacao-do-contexto-urbano-iberico.pdf.

¹⁶³ Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. pp. 317-319. Editorial Bizâncio.

Embora a pressão imobiliária tenha contribuído para a reconfiguração urbana de Lisboa, é redutor atribuir-lhe, de forma exclusiva, a responsabilidade pela perda dos antigos cinemas da cidade, como o Império, Éden, Condes, Paris Cinema ou Pathé. O relatório parlamentar da Petição n.º 128/XVI/1.^a, designada “Salvemos o Cinema Império!”, apresentada pela Academia Portuguesa de Cinema a 18 de dezembro de 2024 (que incide sobre o projecto de reconversão deste antigo cinema em equipamento religioso, aprovado pela CML, através de diversas modificações estruturais no edifício) demonstra que esta problemática é estrutural, resultante da falta de articulação entre políticas culturais, ausência de estratégias públicas de reabilitação e transformações nos hábitos de consumo cultural. O desinvestimento estatal e a transferência da fruição cinematográfica para centros comerciais e plataformas digitais (nomeadamente o *streaming*) enfraqueceram o papel dos antigos cineteatros e cinemas de “reprise” como espaços de sociabilidade e memória colectiva. Esta mudança precedeu e, em muitos casos, legitimou a especulação imobiliária sobre edifícios já degradados ou desactivados. A reversão da alteração de uso deste cinema (obtida pela mobilização cívica) demonstra que a preservação patrimonial também depende da vontade política e da consciência social. Assim, a pressão imobiliária deve ser entendida como sintoma de uma questão mais profunda: a desvalorização do património cultural enquanto bem comum. Apesar de existirem instrumentos legais de protecção patrimonial (o Cinema Império detém a classificação de Imóvel de Interesse Público), a sua aplicação continua limitada pela ausência de uma visão estratégica que una reabilitação arquitectónica, uso cultural e sustentabilidade económica.

2.2. Transformações tecnológicas e alterações no consumo cultural

Na década de 1950, o cinema em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) atravessou uma fase de estabilidade e crescimento. Os dados estatísticos revelam que o número de cinemas se manteve entre 245 e 448 salas, com uma lotação total que oscilou entre os 253 e os 275 mil lugares. O número de sessões anuais aumentou gradualmente, atingindo um pico em 1959 com 80 077 sessões. Paralelamente, o número de bilhetes vendidos também cresceu, passando de cerca de 20,5 milhões em 1950 para 27,9 milhões em 1957, reflectindo uma procura crescente por parte do público¹⁶⁴.

¹⁶⁴Anexo I – Quadro 2.1

Na década de 1960, houve uma ligeira oscilação no número de salas de cinema e na lotação total, com um crescimento mais expressivo no final da década, nomeadamente em 1967 e 1968. Este aumento sugere um esforço de expansão da actividade cinematográfica, possivelmente como resposta à crescente concorrência da televisão. Apesar do aumento no número de sessões e de lugares vendáveis, o número de bilhetes vendidos não acompanhou proporcionalmente essa expansão. A taxa de ocupação das salas, que indica a adesão do público, registou uma tendência decrescente ao longo da década: de 43% em 1960 para apenas 36,2% em 1969. Este declínio é sintomático de uma mudança nos hábitos de lazer dos portugueses, cada vez mais atraídos pela televisão¹⁶⁵.

A introdução da televisão em Portugal (iniciada com as emissões experimentais da RTP em 1957) marcou uma viragem profunda nos hábitos culturais da sociedade portuguesa. Na década de 1960, a crescente acessibilidade aos aparelhos televisivos e a melhoria das infraestruturas de telecomunicação contribuíram para a integração da televisão no quotidiano doméstico. Este novo meio (inicialmente em preto e branco e mais tarde a cores) rapidamente se afirmou como um instrumento de entretenimento e informação de massas, com forte impacto económico, social e político. A sua disseminação nos lares e em espaços públicos, como cafés, provocou uma quebra significativa na frequência dos cineteatros e cinemas de “reprise”, que até então desempenhavam um papel central na vida cultural urbana. A televisão tornou-se, assim, num agente transformador do consumo cultural, contribuindo para o declínio dos espaços tradicionais de exibição cinematográfica¹⁶⁶. Segundo Lobo: “Em Portugal a televisão começa a ter emissões regulares a partir de 7 de Março de 1957, sendo que em 1958 existiam já 32.000 aparelhos. (...). Em 1960 contavam-se já 47.372 televisores registados e a pagarem a taxa.” (1999, p. 64).

A década de 1970 representou um período de retração para o cinema em Portugal, evidenciado por uma queda no número de bilhetes vendidos. Em 1975, registaram-se cerca de 41 mil bilhetes vendidos, número que caiu drasticamente para 34 mil em 1979. Esta redução demonstra a forte influência da televisão como principal meio de entretenimento doméstico. O número de cinemas também diminuiu, passando de 485 salas em 1970 para

¹⁶⁵Anexo I – Quadro 2.2

¹⁶⁶Silva, J. R. N. (2021). *A memória de um lugar: Reabilitação do Antigo Cinema da Arrifana*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. p. 8. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11943>.

435 em 1979, acompanhada de uma redução na lotação total das salas (de 273.281 para 240.874 lugares). A taxa de ocupação das salas manteve-se em declínio, revelando que, mesmo com mais sessões e lugares disponíveis, o público se afastava progressivamente das salas de cinema¹⁶⁷. Relativamente aos televisores, Lobo afirma que: “Em 1970 estavam registados 388.776, o que representa um crescimento de 802% em apenas uma década. Este número continuou a aumentar progressivamente, por forma a que em 1990 existiam 1.706.322 aparelhos registados.” (1999, p. 64).

Na década de 1980, o sector cinematográfico português registou um declínio significativo em todo o país, evidenciado na redução do número de salas de cinema, da lotação disponível e da afluência de público. Entre 1980 e 1989, o número de cinemas passou de 463 para 333, enquanto a lotação total caiu de cerca de 389 mil para 139 mil lugares. Apesar do aumento do número de sessões em alguns anos, o número de espectadores diminuiu drasticamente, passando de 31,9 milhões em 1980 para apenas 11,9 milhões em 1989. A média de espectadores por sessão, desde 1983, também decresceu, evidenciando a quebra na procura. Paralelamente, as receitas brutas aumentaram, atingindo mais de 3 milhões de escudos em 1989, o que sugere um aumento do preço médio dos bilhetes, fixado em 331,7 escudos no final da década¹⁶⁸. Na Grande Lisboa, o sector cinematográfico revelou igualmente uma trajectória instável. O número de salas de cinema oscilou, iniciando com 71 em 1980 (crescendo até 77 em 1981), e diminuindo progressivamente até 66 em 1987, espelhando o impacto da concorrência de novos meios de entretenimento, como a televisão e o VHS. No entanto, o final da década registou uma recuperação, com 94 salas em funcionamento. Apesar da redução temporária na oferta, as receitas aumentaram até 1988, atingindo mais de 1,7 milhões de escudos, possivelmente impulsionadas pelo ajustamento do preço médio dos bilhetes, que nesse ano rondava os 385,9 escudos. Ainda assim, o número de espectadores por sessão manteve-se baixo, com valores preocupantes em 1989, evidenciando uma quebra na procura e uma crescente fragilidade do sector¹⁶⁹.

Como sublinha Esperança (1981), a popularização das telenovelas (em particular a brasileira “Água Viva”), contribuiu para o esvaziamento das salas de cinema e teatro, ao oferecer uma alternativa acessível, compatível com as transformações sociais e económicas da época. A

¹⁶⁷Anexo I – Quadro 2.3.

¹⁶⁸Anexo I – Quadro 2.4.

¹⁶⁹Anexo I – Quadro 2.5.

televisão passou a ocupar um lugar central na vida quotidiana, promovendo uma cultura de consumo imediato e padronizado, que enfraqueceu a diversidade da produção artística local. Esta mudança de paradigma (marcada pela praticidade e pela economia) comprometeu a sustentabilidade dos espaços culturais tradicionais, contribuindo para o fenómeno das “salas mortas” e para a crescente hegemonia do entretenimento televisivo. A progressiva integração da televisão no quotidiano da sociedade portuguesa foi acompanhada por uma série de inovações tecnológicas que ampliaram e diversificaram os hábitos de consumo audiovisual. A introdução da videocassete (inicialmente concebida para fins profissionais) rapidamente se adaptou ao uso doméstico. O primeiro modelo (lançado em 1971 pela Sony) não possuía ainda ligação directa à televisão, mas a sua evolução permitiu, em pouco tempo, a gravação de programas e filmes em casa, transformando radicalmente a relação dos espectadores com os conteúdos televisivos. A popularização do formato VHS (entre as décadas de 1970 e 1980) consolidou esta mudança, permitindo não só o registo de emissões televisivas, mas também o acesso a filmes em formato físico, disponíveis para compra ou aluguer, possibilitando ao espectador um maior controlo sobre o tempo e o modo de fruição dos conteúdos, contribuindo assim para o declínio progressivo da frequência aos cinemas¹⁷⁰.

Na década de 1990, o sector cinematográfico português registou uma evolução positiva, espelhada no aumento do número de salas de cinema, sessões e receitas. O número de cinemas cresceu de 276 em 1990 para 332 em 1998, acompanhado por uma expansão da lotação total, que atingiu cerca de 100.693 lugares em 1999. O número de sessões aumentou significativamente, ultrapassando as 414 mil em 1999, possivelmente devido a uma maior oferta programática. As receitas brutas acompanharam esta tendência, passando de 2,85 milhões para mais de 12 milhões de escudos, com o preço médio dos bilhetes a subir de 285 para 653 escudos. Apesar da expansão da oferta, a procura revelou-se inicialmente instável, com uma diminuição de espectadores por sessão até 1995¹⁷¹.

Lobo (1999, p. 64), acrescenta que: “Em 1994, virtualmente todos os agregados domésticos possuem um aparelho de televisão. Nesse mesmo ano, cerca de metade dos agregados possuem duas ou mais televisões, o que representa uma das mais altas taxas a nível europeu.” Também destaca que: “A prática doméstica associada à televisão fez com que as pessoas se

¹⁷⁰Silva, J. R. N. (2021). *A memória de um lugar: Reabilitação do Antigo Cinema da Arrifana*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. p. 9. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11943>.

¹⁷¹Anexo I – Quadro 2.6.

deslocassem menos às salas de cinema. Simultaneamente, essa prática doméstica consolidou-se e agravou-se com o aparecimento do suporte vídeo em meados da década de 80” (1999, p. 65). Em 1994, cerca de 40% dos lares portugueses possuíam videogravadores, acompanhando um expressivo surto de clubes de vídeo que marcou este período. A partir de meados da década de 1990, apesar do decréscimo da actividade dos videoclubes, verificou-se um aumento da venda directa de cassetes de vídeo, o que manteve elevada a procura por conteúdos audiovisuais fora do circuito de exibição pública (Lobo, 1999). Com o advento do DVD, a partir de meados da década de 2000, o formato VHS entrou em declínio, sendo gradualmente substituído por suportes digitais mais versáteis e compatíveis com televisores e computadores¹⁷². Apesar destes factores, o número de espectadores nas salas de cinema registou um crescimento contínuo até ao final da década, alcançando um total de 17.026 em 1999. Relativamente à região de Lisboa e Vale do Tejo, registou-se um crescimento significativo em termos de receitas e sessões, apesar da redução do número de cinemas no final da década. O número de salas aumentou de 106 em 1990 para um pico de 127 em 1998, caindo abruptamente para 70 em 1999, sugerindo uma possível concentração da oferta em espaços mais modernos ou integrados em grandes superfícies comerciais. A lotação total e os lugares vendíveis mantiveram-se relativamente estáveis, enquanto o número de sessões quase duplicou, passando de cerca de 102 mil em 1990 para mais de 185 mil em 1999. As receitas brutas cresceram de forma expressiva, de aproximadamente 1,68 milhões de escudos em 1990, para mais de 6 milhões em 1999, acompanhadas por um aumento do preço médio dos bilhetes. No entanto, o número de espectadores por sessão manteve-se baixo, revelando uma procura moderada face à expansão da oferta¹⁷³.

Entre 2000 e 2023, o sector cinematográfico em Portugal registou três fases distintas: crescimento, estabilização e recuperação. Na década de 2000, observou-se um crescimento significativo da infraestrutura cinematográfica, com o número de cinemas a aumentar de 226 (2000) para 255 (2005), seguido de uma quebra em 2006 e posterior recuperação. A lotação total acompanhou esta tendência, crescendo até 2005 e retomando o crescimento após uma quebra em 2006. O número de sessões quase duplicou entre 2000 (419.695) e 2005 (718.537), evidenciando uma maior oferta. Contudo, os bilhetes vendidos e o número de

¹⁷²Silva, J. R. N. (2021). *A memória de um lugar: Reabilitação do Antigo Cinema da Arrifana*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. p. 9. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11943>.

¹⁷³Anexo I – Quadro 2.7.

espectadores oscilaram, com um pico em 2001 (19,3 milhões), sugerindo uma possível saturação do mercado. As receitas de bilheteira aumentaram de 60,25 milhões de euros (2000) para 76,07 milhões (2004), impulsionadas também pela subida do preço médio dos bilhetes¹⁷⁴. Na região de Lisboa e Vale do Tejo (que representa uma das áreas mais populosas e economicamente dinâmicas do país), os dados seguem uma tendência semelhante à nacional¹⁷⁵.

Na década de 2010, o crescimento foi mais moderado. O número de cinemas passou de 158 (2010) para 186 (2018), enquanto a lotação se manteve estável. As sessões oscilaram ligeiramente, e os espectadores variaram entre os 16,56 milhões (2010) e os 11,79 milhões (2014). A taxa de ocupação manteve-se entre 10,5% e 12,7%, e as receitas oscilaram entre 61 e 83 milhões de euros¹⁷⁶. Lisboa e Vale do Tejo manteve-se como o principal centro de consumo cinematográfico, com taxas de ocupação superiores à média nacional e receitas que reforçam a sua centralidade cultural¹⁷⁷.

Entre 2020 e 2023, o sector foi fortemente afectado pela pandemia de COVID-19, com quebras acentuadas em todos os indicadores em 2020. Contudo, verificou-se uma recuperação progressiva: o número de cinemas aumentou de 174 para 200, os espectadores de 3,8 para 12,3 milhões, e as receitas de 20,6 para 72,9 milhões de euros. A taxa de ocupação subiu para 11,4% em 2023¹⁷⁸. Na Área Metropolitana de Lisboa, apesar da redução do número de cinemas e da lotação, registou-se um aumento das sessões e uma recuperação expressiva da audiência e das receitas, com uma taxa de ocupação que atingiu 15,4% em 2023, superando a média nacional¹⁷⁹.

A transição digital redefiniu profundamente o ecossistema cinematográfico, modificando os processos de produção, exibição e recepção. A internet assumiu-se como um espaço central de aprendizagem, colaboração e partilha, promovendo a democratização do acesso ao conhecimento e às ferramentas audiovisuais. As redes sociais e plataformas colaborativas intensificaram o debate crítico e possibilitaram novas formas de financiamento participativo, como o *crowdfunding*, que estreitam a relação entre criadores e públicos. Simultaneamente,

¹⁷⁴Anexo I – Quadro 2.8.

¹⁷⁵Anexo I – Quadro 2.9.

¹⁷⁶Anexo I – Quadro 2.10.

¹⁷⁷Anexo I – Quadro 2.11.

¹⁷⁸Anexo I – Quadro 2.12.

¹⁷⁹Anexo I – Quadro 2.13.

a evolução dos formatos de consumo doméstico (do DVD e Blu-ray ao *streaming*) transformou a experiência cinematográfica, ao facilitar o acesso legal aos conteúdos e reduzir a pirataria, embora levante novas questões relativas à propriedade digital. Este paradigma, sustentado pela lógica do *Video on Demand*, demonstra a convergência mediática e a dissolução das fronteiras entre formatos e plataformas, configurando uma mudança estrutural na cultura cinematográfica contemporânea¹⁸⁰. A integração crescente das tecnologias digitais no quotidiano tem provocado alterações profundas nos hábitos sociais e culturais, sobretudo entre as gerações mais jovens, cuja relação intensa com o meio digital tem contribuído para o afastamento dos espaços culturais urbanos. Esta tendência coloca desafios relevantes à participação cultural presencial e à coesão entre gerações. Assim, a preservação e valorização dos espaços culturais físicos torna-se fundamental para a construção de cidades mais inclusivas, promovendo o encontro social, a memória colectiva e a continuidade intergeracional, reafirmando a cultura como componente essencial da estrutura urbana.¹⁸¹

2.3. Consequências culturais e memoriais

Os princípios que orientam os centros comerciais (eficiência, previsibilidade, conforto e centralização de serviços) passaram a estruturar também a experiência cinematográfica. Como consequência, o cinema perdeu a sua relação directa com a cidade e a paisagem urbana. As salas deixaram de ser marcos identitários ou arquitectónicos nos bairros, tornando-se elementos indistintos de um modelo fechado e replicável. Esta transformação traduziu-se numa uniformização da vivência urbana, onde a “ida ao cinema” deixou de ser um ritual partilhado para se converter numa prática integrada na lógica do consumo massificado¹⁸².

A partir da década de 1960, o crescimento da televisão marcou o início do declínio dos cinemas de bairro, seguido pela crise das grandes salas e pela proliferação dos pequenos “cinebolsos”, culminando, na década de 1980, na integração das salas em centros comerciais.

¹⁸⁰Pedrosa, B. (2023). *Tendências Contemporâneas de Distribuição e Exibição de Obras Cinematográficas em Portugal na Visão de Realizadores*. [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. pp. 7-9. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/151820>.

¹⁸¹Silva, J. R. N. (2021). *A memória de um lugar: Reabilitação do Antigo Cinema da Arrifana*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. pp. 11-12. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11943>.

¹⁸²Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. pp. 323-325. Editorial Bizâncio.

Desde então, a paisagem cinematográfica urbana passou a caracterizar-se por três tendências principais: o enclausuramento das salas em espaços comerciais, a concentração em complexos de multi-ecrãs e multiplexes, e a deslocação para zonas suburbanas. Estas dinâmicas reflectem não só uma lógica de mercado, mas também transformações sociais e urbanas mais amplas, como a suburbanização das classes médias, a dependência crescente do automóvel e a aceleração dos ritmos de vida, que incentivam a concentração de lazer e consumo num mesmo local. No final do século XX, observou-se esta reconfiguração em Lisboa, com a forte presença de cinemas em centros comerciais como o Colombo, Vasco da Gama e Amoreiras, bem como a emergência de polos periféricos em Alcântara, Olivais e Almada. Esta evolução aproxima-se do modelo urbano norte-americano, onde o entretenimento se associa ao consumo e a acessibilidade automóvel se torna determinante na localização dos equipamentos culturais¹⁸³.

Nas últimas décadas, a paisagem cinematográfica de Lisboa sofreu uma profunda reconfiguração, caracterizada pelo encerramento das salas tradicionais e pela consolidação dos multiplexes integrados em grandes superfícies comerciais. A ida ao cinema (outrora um ritual urbano e cultural central), tornou-se uma prática secundária, frequentemente associada ao consumo em espaços comerciais. A expansão dos centros comerciais, aliada ao surgimento de novas formas de consumo audiovisual (o VHS, os canais de televisão privados, o DVD e, mais recentemente, as plataformas de *streaming*) acelerou o declínio das salas independentes, muitas das quais foram reconvertidas para outros usos ou deixadas ao abandono¹⁸⁴. As novas tecnologias (embora promotoras de progresso) intensificaram a lógica competitiva tanto no mercado como na ocupação urbana. Essa dinâmica, orientada pela eficiência e pela rentabilidade, frequentemente se sobrepõe à valorização simbólica e comunitária dos espaços. Como consequência, a cidade deixa de actuar como um sistema integrador de comunidades, passando a espelhar uma sociedade fragmentada e individualista, marcada pela presença de “multidões solitárias”¹⁸⁵.

¹⁸³ Brito-Henriques, E. (2003). *Distracção, fruição e evasão: as funções cultural e recreativa na AML. Atlas da área Metropolitana de Lisboa*. Junta da Área Metropolitana de Lisboa. pp. 195-196. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/jspui/handle/10451/39478>.

¹⁸⁴ Batista, P. (2020). Os (“meus”) antigos cinemas de Lisboa. *Revista Bica*, 11, 118–119. Repositório Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/27894>.

¹⁸⁵ Silva, J. R. N. (2021). *A memória de um lugar: Reabilitação do Antigo Cinema da Arrifana*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. pp. 11-12. uBibliorum – Repositório Digital da UBI.. <http://hdl.handle.net/10400.6/11943>.

Embora as salas multiplex ofereçam melhores condições técnicas e maior conforto, também enfrentam desafios significativos, como a concentração da programação em *blockbusters* e a diminuição da afluência fora dos períodos de grandes estreias. Esta lógica comercial tem limitado a diversidade cinematográfica (afectando especialmente o cinema europeu e independente) e reduzindo a pluralidade cultural. A pandemia de COVID-19 agravou este cenário, provocando encerramentos temporários e dificuldades acrescidas de sustentabilidade no sector. Ainda assim, a história do cinema em Lisboa revela uma notável capacidade de resiliência e adaptação às transformações tecnológicas e sociais. A preservação da memória dos antigos cinemas, enquanto espaços de convivência e identidade colectiva, constitui um desafio essencial para a cultura urbana contemporânea¹⁸⁶.

¹⁸⁶Batista, P. (2020). Os (“meus”) antigos cinemas de Lisboa. *Revista Bica*, 11, 118–119. Repositório Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/27894>.

CAPÍTULO 3. ESTRATÉGIAS PARA A SALVAGUARDA PATRIMONIAL DOS CINEMAS DE “REPRISE”

3.1. Estratégias de salvaguarda patrimonial dos antigos cinemas de “reprise”

Segundo Barranha (2016, p. 28), define-se Património Cultural como:

o conjunto de sinais materiais - tanto artísticos como simbólicos - transmitidos pelo passado a cada cultura e, portanto, a toda a humanidade. Como parte constituinte da afirmação e do enriquecimento das identidades culturais, como legado que pertence a toda a humanidade, o património cultural confere a cada lugar específico as suas características reconhecíveis e é o repositório da experiência humana.

A valorização e salvaguarda do património cultural requerem uma compreensão abrangente da sua natureza, significados e dimensões. Os bens patrimoniais (enquanto testemunhos de valor civilizacional ou cultural) devem ser alvo de especial protecção quando revelam interesse cultural relevante, expresso em múltiplas vertentes (históricas, arqueológicas, arquitectónicas, artísticas, linguísticas, científicas ou industriais) que evidenciam a sua diversidade e complexidade. O seu valor transcende a materialidade, integrando dimensões como memória, autenticidade, originalidade, raridade e exemplaridade¹⁸⁷.

A pluralidade das classificações patrimoniais tem-se alargado progressivamente, abrangendo não só o património histórico, artístico, documental e bibliográfico, mas também expressões culturais emergentes, como o património gastronómico, reflectindo a crescente valorização das dimensões imateriais e identitárias da cultura. Paralelamente, a classificação patrimonial possui uma dimensão territorial (do nível local ao mundial) que evidencia a complexa articulação entre comunidades, Estados e organismos internacionais na sua gestão. No plano normativo internacional, a Convenção da UNESCO para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural (1972) estabelece, no artigo 1.º, três categorias centrais de património cultural material: monumentos, locais de interesse e conjuntos, definidos pelo seu valor universal excepcional e pelos critérios históricos, artísticos, científicos, estéticos ou antropológicos que os relacionam com a paisagem e a acção

¹⁸⁷Barranha, H. (Org) (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais* (1.ª ed.). p. 29. IST Press e ICOMOS-Portugal.
https://www.academia.edu/30225795/Patrim%C3%B3nio_Cultural_conceitos_e_crit%C3%A9rios_fundamentais.

humana¹⁸⁸. Os antigos cinemas de “reprise” analisados nesta investigação enquadram-se na categoria de património cultural imóvel, em virtude do seu valor histórico, artístico e técnico, bem como do papel que desempenharam na configuração do espaço urbano. Estes edifícios, isolados ou integrados em conjuntos urbanos, possuem simultaneamente uma dimensão funcional associada ao consumo cultural, e uma dimensão simbólica, enquanto espaços de memória colectiva e identidade local. Nesse sentido, justificam a sua valorização e protecção enquanto bens culturais de relevância patrimonial e urbana¹⁸⁹.

Para Barranha (2016, p. 95), “entende-se por salvaguarda a identificação, a protecção, a conservação, o restauro, a reabilitação, a manutenção e a revitalização dos conjuntos históricos ou tradicionais e da sua envolvente”. A autora sublinha que “os planos de salvaguarda devem determinar quais os edifícios ou grupos de edifícios a preservar integral ou condicionalmente e quais os que poderão, excepcionalmente, ser demolidos” (2016, p. 96).

A demolição do Cine Oriente e do Cinema Popular evidencia a falta de políticas eficazes de salvaguarda patrimonial. O primeiro foi demolido em 1989, no contexto da expansão da Avenida General Roçadas, sendo o local posteriormente ocupado por um edifício habitacional. De forma semelhante, o Cinema Popular foi demolido, dando lugar à actual sede provisória do quartel dos Bombeiros Voluntários do Beato e Penha de França.

Barranha (2016, p. 84) defende que “é importante integrar os monumentos, conjuntos e sítios na vida social e, para tal, conferir-lhes uma nova função, no contexto das actividades e dos requisitos actuais (revitalização), e adaptá-los criteriosamente às necessidades do nosso tempo (reabilitação)”. Acrescenta que “uma boa razão para restaurar e reabilitar o património arquitectónico reside nas vantagens desta opção, a nível económico: optimização de terrenos, infraestruturas e materiais e, consequentemente, poupança de energia” (2016, p. 85). Os antigos Cine Pátria e Royal Cine exemplificam intervenções de reabilitação patrimonial que conciliam preservação e reutilização contemporânea.

¹⁸⁸Barros, M.V.C. (2019). *O património cultural: qual o seu significado e importância para os jovens do século XXI?*. [Projeto de Mestrado, Universidade do Minho]. pp. 27-28. Repositorium – Biblioteca da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/66004>.

¹⁸⁹Barranha, H. (Org) (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais* (1.^a ed.). pp. 31, 35, 55. IST Press e ICOMOS-Portugal. https://www.academia.edu/30225795/Patrim%C3%B3nio_Cultural_conceitos_e_crit%C3%A9rios_fundamentais.

O Palácio dos Duques de Lafões (conhecido como Palácio do Grilo), foi adquirido em 2020 por Julien Labrousse, que desenvolveu um projecto de reinterpretação inspirado na visão original do 1.º Duque de Lafões, D. Pedro Henrique de Bragança, para quem o edifício representava um espaço de liberdade criativa. Concluída em 2022, a revitalização transformou o imóvel num espaço polivalente (palácio, museu, restaurante, bar, teatro e residência artística), preservando a autenticidade do conjunto através da conservação de elementos originais, como as pinturas murais de Cirilo Wolkmar Machado, azulejos dos séculos XVIII e XIX e a talha dourada da capela (Oliveira, 2022). No piso térreo, onde anteriormente funcionava o Cine Pátria, encontra-se actualmente a sede da Grande Loja Unida de Portugal. (GLUP, 2016-2024).

O antigo Royal Cine, encerrado em dezembro de 1983, foi posteriormente reconvertido para uso comercial pela empresa INÔ – Produtos Alimentares, SARL. A intervenção respeitou a estrutura arquitectónica original, composta por dois volumes rectangulares (o átrio e a antiga sala de espectáculos), sendo esta última adaptada a espaço de venda. A fachada manteve elementos decorativos emblemáticos do edifício original, como colunas estriadas, frontão ornamentado, vitrais coloridos, representações das máscaras da Tragédia e da Comédia, e uma lira encimada por uma estrela. No interior, o átrio preservou componentes decorativos significativos, incluindo uma escadaria em madeira, estuques, vitrais e o relógio esmaltado com a inscrição “Royal Cine” (SIPA, 1999). Desde a sua reconversão, o edifício tem funcionado como supermercado, actualmente sob a insígnia “Pingo Doce”. Em 2025, a empresa Jerónimo Martins promoveu uma intervenção de reabilitação no átrio, restaurando elementos originais como os vitrais, o relógio, os lambris e as escadarias¹⁹⁰. Esta intervenção procurou respeitar e valorizar a identidade histórica do imóvel, utilizando materiais, cores e soluções construtivas compatíveis com o estilo arquitectónico da época da sua construção (Barbedo, 2025).

O antigo Paris Cinema foi alvo de diversas tentativas de reutilização e preservação patrimonial, sem que se tenham concretizado soluções eficazes, conforme referenciado no ponto 1.4.5. deste estudo. Actualmente, o imóvel permanece devoluto e em avançado estado

¹⁹⁰Barbedo, R. (2025). *Átrio de antigo cinema da Graça foi recuperado. Lá dentro, mantém-se o supermercado*. Time Out. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/atricio-de-antigo-cinema-da-graca-foi-recuperado-la-dentro-mantem-se-o-supermercado-041125>.

de degradação, sem qualquer função definida, apesar da divulgação de um possível projecto habitacional que, até à data, não se concretizou.

Em 1986, o antigo Cinema Pathé transformou-se num espaço multifuncional que integrava uma discoteca e uma pequena sala de cinema, segundo o ponto 1.4.6. deste estudo. Contudo, em 1992, o imóvel foi vendido para posterior demolição. Até à data, o imóvel permanece entaipado e muito degradado, sem previsão para o início das obras de construção de um hotel, aprovadas pela CML (AML, 2024).

A digitalização também constitui uma estratégia relevante na preservação do património cultural. A Carta de Londres (2006)¹⁹¹ estabelece princípios orientadores para o uso responsável da visualização computadorizada, com base científica e rigor intelectual. Entre os seus seis princípios fundamentais destacam-se a definição de estratégias claras; a escolha metodológica crítica; a documentação rigorosa e acessível; a preservação digital sustentável e a promoção do acesso e compreensão dos bens patrimoniais, incluindo os que estão em risco ou inacessíveis. Estes princípios são reforçados pela Carta do Porto Santo,¹⁹² que defende uma relação horizontal entre instituições e comunidades; a cultura como processo simbólico colectivo, que envolve tradição e inovação; a cidadania cultural como exercício de direitos e deveres, incluindo o acesso à produção cultural e à participação nas decisões; a valorização dos territórios digitais como espaços de criação e participação e a articulação entre políticas culturais e educativas, com enfoque na diversidade, criatividade e pensamento crítico.

A evolução do conceito de património cultural em articulação com o digital, ocorreu de forma diferenciada entre áreas patrimoniais: no património museológico, a digitalização começou na década de 1980; no património documental, consolidou-se na década de 1990. No início do século XXI, o processo foi mais tardio e menos linear no património imóvel e imaterial. Esta evolução originou novos conceitos operacionais como museu digital, arquivo digital e biblioteca digital, reflectindo a incorporação das tecnologias na estrutura institucional. A nível europeu, a digitalização desenvolveu-se em três fases: digitalização em massa (1997–2000), definição de políticas (2010) e objectivos educativos, sociais e

¹⁹¹Botelho, M. L., Dias, R.M., Madeira, J.A. e Almeida, V.M. de (2014). *Carta de Londres. Para a visualização computadorizada do património cultural*. 5-12. <https://londoncharter.org/>.

¹⁹²República Portuguesa – Ministério da Cultura. (2021). *Carta do Porto Santo: A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia*. Governo de Portugal. 4-10. <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>.

económicos (desde 2014), com destaque para a plataforma Europeia¹⁹³. A imagem digital está actualmente presente em todas as áreas do património cultural: no património móvel, é considerada um objecto patrimonial com valor próprio; no património documental, é usada para preservação e interacção com o utilizador; no património imóvel, permite reconstruções 3D de edifícios desaparecidos ou degradados e no património imaterial, promove a preservação e actualização através da participação comunitária. Três aspectos transversais são essenciais: interoperabilidade, cooperação interdisciplinar e normas técnicas e éticas, que garantem uma digitalização estruturada, inclusiva e sustentável¹⁹⁴. A integração da inteligência artificial (IA) no sector cultural europeu constitui uma estratégia fundamental para a preservação, valorização e democratização do património. Segundo o Relatório A9-0127/2021 do Parlamento Europeu, a IA permite uma gestão mais informada e preventiva dos bens culturais, face a ameaças como as alterações climáticas ou os conflitos armados. Tecnologias como a modelação 3D, realidade virtual (RV) e aumentada (RA) ampliam o acesso e a fruição cultural, promovendo experiências interactivas e inclusivas. Além disso, a IA facilita a catalogação, documentação e difusão do património, bem como o combate ao tráfico ilícito e a reconstrução de bens destruídos, contribuindo para a sustentabilidade e inovação das políticas patrimoniais. A aplicação de modelos 3D, *laser scanning* e fotogrametria tem permitido avanços significativos na análise e gestão do património.

A principal inovação reside na integração dos modelos 3D com modelos como o *Historic Building Information Modelling* (HBIM) e o conceito de *digital twin*, que permitem monitorizar em tempo real o estado de conservação dos edifícios e antecipar riscos com apoio da inteligência artificial. Este modelo dedica-se à documentação, análise e gestão digital de edifícios históricos e patrimoniais. Distingue-se do *Building Information Modelling* (BIM) tradicional por focar-se na preservação e valorização do património construído, em vez do planeamento e construção de novas edificações. Constitui-se como um instrumento essencial na conservação arquitectónica, ao integrar dados históricos, estruturais e materiais num modelo tridimensional de elevada precisão. Também reúne informações detalhadas sobre estruturas, materiais, técnicas construtivas, alterações históricas e elementos decorativos, obtidas por meio de levantamentos arquitectónicos,

¹⁹³Santos, A.M.M. (2021). *A imagem digital para a preservação e divulgação do património europeu*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa].pp. 116-117. RUN - Repositório Universidade Nova. <https://run.unl.pt/handle/10362/121645>.

¹⁹⁴*Idem*. p.117.

digitalização 3D, análise de materiais e investigação documental, permitindo compreender a evolução e o estado de conservação dos edifícios, apoiando intervenções mais informadas e precisas. Das principais vantagens do HBIM, destacam-se a documentação rigorosa; a eficiência no planeamento e gestão de projectos de restauro e a capacidade de conciliar a autenticidade histórica com as necessidades funcionais contemporâneas, contribuindo assim para a sustentabilidade e longevidade do património arquitectónico. Porém, a sua implementação enfrenta desafios técnicos e operacionais, como a complexidade da modelação; a necessidade de competências especializadas; a interoperabilidade limitada entre *softwares*; a ausência de normas de standardização internacional; a escassez de financiamento e a carência de formação técnica adequada, que dificultam a sua adopção generalizada. Superar estes desafios requer investimento em formação, normalização de processos e políticas de apoio ao património digital (Alubuild, 2025).

Este modelo foi aplicado à gestão patrimonial do Palácio Nacional de Sintra e do Chalet da Condessa d'Edla, enfrentando desafios técnicos decorrentes da complexidade geométrica e das condições de recolha de dados. A modelação baseou-se em nuvens de pontos obtidas por *laser scanning* e fotogrametria aérea, garantindo elevada precisão. Foram recolhidos milhares de imagens e varrimentos, permitindo criar modelos digitais detalhados no Revit 2020, com níveis de complexidade ajustados à gestão e conservação. O projecto, conduzido por uma equipa multidisciplinar com o apoio da Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A., foi distinguido com o Prémio Excelência BIM 2021, demonstrando o potencial do HBIM para uma conservação preventiva e eficiente, com perspectivas de evolução para os sistemas de monitorização em tempo real, os *digital twins* (Falcão et al., 2022).

O projecto *Heritage Within* (HWITHIN), que propõe técnicas inovadoras para ultrapassar as limitações da fotogrametria e do *laser scanning*, permite a documentação da morfologia interna dos elementos construtivos. No caso do Museu Arqueológico do Carmo, foram utilizadas tecnologias como o GPR e a tomografia ultrassónica *in situ*, permitindo reconstruir a estrutura interna das colunas e avaliar o estado de conservação. Os dados foram integrados numa plataforma de RV, que oferece visualização interactiva e apoio à interpretação técnica e à comunicação pública, permitindo relacionar o visível com o não-visível, enriquecendo a experiência do visitante e promovendo a conservação preventiva. O projecto propõe ainda a integração com sistemas Internet das Coisas (IoT), criando réplicas digitais que recolhem dados em tempo real e permitem uma gestão preditiva e eficiente (Ortega et al., 2022).

Segundo Relder (2025), a IA (em articulação com tecnologias como redes neurais, *machine learning*, Internet das Coisas (IoT) e análise preditiva) constitui um ecossistema tecnológico que sustenta uma nova abordagem à conservação preventiva do património. Estas ferramentas permitem monitorizar e intervir nos bens culturais de forma contínua, precisa e sustentável. As redes neurais são essenciais na detecção de anomalias estruturais através da análise de imagens, enquanto o *machine learning* antecipa necessidades de manutenção com base em dados ambientais e estruturais. A IoT assegura a recolha em tempo real de dados por meio de sensores, e os sistemas automatizados de registo garantem a rastreabilidade das intervenções. Em conjunto, estas tecnologias promovem uma gestão patrimonial mais eficiente, baseada em dados e orientada para a sustentabilidade.

No âmbito da digitalização do património edificado sob a perspectiva do direito de autor, a protecção legal depende da originalidade da criação digital. Técnicas como o *laser scanning* e a fotogrametria geram modelos tridimensionais detalhados, mas apenas elementos criativos como a texturização e colorização manual podem conferir originalidade e justificar protecção autoral. A Directiva sobre os Direitos de Autor no Mercado Único Digital (Directiva MUD) e a Directiva relativa a dados abertos e à reutilização de informações do sector público (Directiva PSI) regulam a reutilização de dados públicos e a protecção de obras do domínio público, garantindo que os conteúdos digitalizados permaneçam acessíveis e juridicamente sustentáveis, exigindo, assim, uma articulação entre tecnologia, cultura e direito (Lima, 2022).

Actualmente, a digitalização 3D e a integração da IA emergem como estratégias importantes para a salvaguarda do património cultural urbano, sobretudo no contexto de bens arquitectónicos em risco de desaparecimento ou desaparecidos. Relativamente aos antigos cinemas de “reprise” de Lisboa, como o Cine Oriente e o Cinema Popular (demolidos), o Cine Pátria e o Royal Cine (reutilizados) e o Paris Cinema e o Cinema Pathé (degradados e em vias de demolição), a aplicação destas tecnologias digitais pode ser uma boa oportunidade para preservar a sua memória material e imaterial, reconstruindo virtualmente aqueles que desapareceram ou que se encontram em transformação. A sua aplicação a estes cinemas implicaria a criação de modelos 3D fidedignos, apoiados em levantamentos fotogramétricos, *laser scanning* e análise documental, permitindo reconstituir as geometrias, materiais e ambiências originais. A digitalização, orientada por uma estratégia interdisciplinar, garantiria não só a preservação da informação arquitectónica, mas também

a sua difusão pública e educativa através de arquivos, bibliotecas e plataformas digitais, bem como experiências imersivas de RV ou RA.

Complementarmente, a Carta do Porto Santo enfatiza a participação comunitária e o acesso democrático à cultura, perspectiva essencial para a salvaguarda dos antigos cinemas, enquanto espaços de sociabilidade e identidade colectiva. A criação de arquivos digitais abertos e de museus virtuais dedicados aos cinemas lisboetas poderia promover o envolvimento de antigos espectadores, técnicos e investigadores, transformando a memória urbana em património partilhado. Esta abordagem responde às actuais políticas europeias de digitalização cultural, centradas na interoperabilidade, na cooperação interdisciplinar e na sustentabilidade tecnológica. A integração da IA neste processo amplia o potencial da digitalização, ao permitir analisar, restaurar e documentar digitalmente edifícios culturais em risco. No caso destes antigos cinemas, a IA poderia ser empregue na reconstrução automatizada de fachadas desaparecidas, na análise de materiais originais através de reconhecimento visual, ou ainda na simulação preditiva de degradação estrutural. Associada a sensores e sistemas IoT, esta tecnologia viabilizaria o desenvolvimento de réplicas digitais interactivas (*digital twins*), capazes de monitorizar o estado de conservação destes espaços e antecipar necessidades de intervenção. O modelo HBIM oferece um quadro técnico e científico sólido para a documentação e gestão digital do património arquitectónico, integrando informação geométrica, histórica e material num sistema tridimensional interoperável. A sua aplicação nestes antigos cinemas permitiria preservar virtualmente os edifícios demolidos, gerir a adaptação funcional dos reutilizados e analisar os danos estruturais dos degradados, conciliando autenticidade patrimonial e sustentabilidade urbana.

3.2. Instrumentos legais de salvaguarda patrimonial

A Lei de Bases do Património Cultural (Lei n.º 107/2001 de 8 de setembro, alterada pela Lei n.º 36/2021 de 14 de junho – LPC), estabelece que a protecção e valorização do património cultural são responsabilidades do Estado e deveres dos cidadãos, com o objectivo de garantir o acesso à cultura, fortalecer a identidade colectiva e promover o desenvolvimento sustentável (Art. 12º). A política patrimonial deve assegurar o conhecimento, salvaguarda e valorização dos bens culturais, articulando orientações estratégicas, recursos e cooperação institucional (Art. 13º). A protecção legal assenta na classificação e inventariação dos bens culturais, que considera critérios como valor simbólico, histórico, estético, científico e

arquitectónico, bem como a sua relevância para a memória colectiva e os riscos à integridade dos bens (Art. 17º). A classificação reconhece o valor cultural excepcional, conferindo um regime de protecção específico (Art. 18º), enquanto a inventariação permite o registo sistemático de bens públicos e privados, abrangendo classificados, em vias de classificação e de interesse cultural relevante (Art. 19º). O procedimento de classificação compreende diversas fases: proposta, instrução, fundamentação técnica, homologação e publicação, garantindo transparência, participação e protecção cautelar (art.º 42.º e 43.º). Os bens imóveis classificados ou em processo de classificação beneficiam automaticamente de uma zona geral de protecção de 50 metros, regulamentada por lei, e podem estar sujeitos a uma Zona Especial de Protecção (ZEP), determinada por portaria da entidade competente, que pode incluir áreas *non aedificandi*. Estas zonas funcionam como servidões administrativas que impedem intervenções que alterem a morfologia urbana sem parecer favorável da administração do património cultural, exceptuando-se obras de mera alteração interior (Art. 43º). O Decreto-Lei n.º 309/2009, de 23 de outubro, regulamenta este procedimento, introduzindo mecanismos de publicidade, prazos de caducidade e a definição de ZEPS essenciais à gestão do território envolvente dos bens classificados. Estas zonas determinam restrições urbanísticas e arqueológicas, devendo qualquer intervenção nelas ser previamente autorizada pela DGPC (art.º 36.º e 51.º do mesmo diploma).

O Plano Director Municipal (PDM) constitui o principal instrumento de integração entre a protecção patrimonial e o ordenamento do território, articulando a cidade histórica com o desenvolvimento urbano contemporâneo. De natureza estratégica e regulamentar, o PDM define objectivos e parâmetros de gestão territorial, assegurando a compatibilização entre crescimento urbano e preservação do património cultural. A reabilitação urbana, regida pelo Regime Jurídico da Reabilitação Urbana (RJRU), representa uma política pública essencial para revitalizar áreas degradadas, promovendo soluções sustentáveis que conciliem valores habitacionais, sociais, ambientais e culturais. Este regime amplia a noção de reabilitação, inserindo o património cultural como elemento central de regeneração urbana e de desenvolvimento local equilibrado¹⁹⁵.

¹⁹⁵Pires, A.M.M.P. (2015). *Direito do Património Cultural: As suas ferramentas de aplicabilidade, com especial incidência em Coimbra. O caso da inscrição da Universidade de Coimbra - Alta e Sofia na Lista do Património da Humanidade*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. pp. 11, 35. Estudo Geral – Repositório Digital da Universidade de Coimbra.
<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/28627/1/Direito%20do%20patrimonio%20cultural.pdf>.

Este enquadramento legal tem sido importante para a salvaguarda de alguns dos antigos cinemas de “reprise” abordados nesta dissertação, evidenciando a aplicação prática dos instrumentos jurídicos de protecção do património cultural.

Conforme abordado anteriormente, o Cine Oriente e o Cinema Popular foram demolidos. O Palácio dos Duques de Lafões ou Palácio do Grilo (que integrou no seu piso térreo o antigo Cine Pátria), foi classificado como Monumento de Interesse Público pela Portaria n.º 456/2012 (D.R., 2.ª série, n.º 181, de 18 de setembro) e encontra-se inventariado no PDM de Lisboa, aprovado em 2012, conforme as Deliberações 46/AML/2012 e 47/AML/2012 (D.R., 2.ª série, n.º 168, de 30 de agosto). O antigo Royal Cine faz parte do conjunto do Bairro Estrela d’Ouro (que inclui a Vivenda Rosalina, o jardim e a horta), inicialmente classificado como Conjunto de Interesse Público pela Portaria n.º 740-EC/2012 (D.R., 2.ª série, n.º 252, 31 de dezembro) e reclassificado, com restrições, pela Portaria n.º 240/2023 (D.R., 2.ª série, n.º 102, 26 de maio), e rectificado pela Declaração n.º 490/2023 (D.R., 2.ª série, n.º 130, 6 de julho). Esta reclassificação baseia-se nos critérios do artigo 17.º da LPC, que valoriza o seu carácter matricial, o valor estético e técnico, a concepção arquitectónica e urbanística, assim como a sua relevância histórica e simbólica. Foi ainda instituída uma ZEP para assegurar a integração paisagística e proteger o sistema de vistas, incluindo uma zona *non aedificandi*. As eventuais intervenções no Royal Cine restringem-se a obras interiores que preservem os elementos arquitectónicos originais, alterações na cobertura sem aumento volumétrico significativo e obras exteriores limitadas à conservação ou reposição das características originais da fachada principal. O edifício consta no inventário temático Norte Júnior (Património Cultural, I.P., s.d.) e no inventário municipal do PDM de Lisboa (2012). Apesar do seu avançado estado de deterioração, o Paris Cinema encontra-se inserido na ZEP da Basílica da Estrela, definida pela Portaria de 29 de outubro de 1955 (D.G., II série, n.º 288, 14 de dezembro), tendo sido removido do inventário municipal do património do PDM de Lisboa em 2012 (AML – Proc.º de Obra n.º 42196). O edifício do antigo Cinema Pathé não possui protecção legal específica, sendo permitida a sua demolição, como evidenciado pela aprovação de um projecto de construção de um hotel, por parte da CML em 2024.

Porém, é importante analisar a eficácia e sustentabilidade do sistema jurídico português, relativamente à protecção do património cultural. Reconhece-se os avanços legislativos

ocorridos nas últimas décadas, com a consolidação de um direito do património cultural articulado com o direito do urbanismo e com políticas de sustentabilidade territorial. O património deixou de ser um elemento meramente decorativo ou simbólico para se afirmar como instrumento activo de desenvolvimento urbano e social, impulsionado pela Constituição da República Portuguesa (art.º 78.º) e pela LPC. A sinergia entre instrumentos como o RJRU e a LPC tem fomentado uma visão integrada do património, onde a reabilitação urbana e a revitalização das cidades constituem práticas de valorização e de sustentabilidade patrimonial. Assim, o património é compreendido como parte integrante do tecido urbano e social, contribuindo para a identidade colectiva e para a coesão territorial¹⁹⁶.

Todavia, Gomes (2011) introduz uma dimensão mais pragmática, ao denunciar as fragilidades estruturais do sistema de protecção patrimonial português. Apesar da coerência jurídica do quadro normativo, a autora identifica uma profunda inconsistência administrativa, que compromete a sua efectivação. Sustenta que o sistema padece de ineficiência executiva e de uma tendência para a classificação excessiva e simbólica de bens culturais, muitas vezes desprovida de critérios técnicos e de sustentação económica. Tal prática, gera uma “ilusão de protecção jurídica”, na medida em que bens degradados (como por exemplo, o Paris Cinema) permanecem legalmente protegidos sem que existam mecanismos eficazes de conservação, avaliação ou desclassificação. A autora propõe uma abordagem de “gestão racional do património”, que privilegia a sustentabilidade, a selectividade e a coerência entre valor cultural, viabilidade económica e capacidade administrativa. Essa visão pragmática questiona o idealismo normativo e aponta para a necessidade de políticas patrimoniais realistas, participativas e economicamente equilibradas. Para além disso, problematiza a compatibilização entre usos originais e novos, defendendo que a valorização patrimonial deve conjugar rentabilidade e autenticidade, evitando a mercantilização cultural e o empobrecimento simbólico dos bens reabilitados. Em síntese, a consolidação do direito do património cultural em Portugal exige não só coerência

¹⁹⁶Pires, A.M.M.P. (2015). *Direito do Património Cultural: As suas ferramentas de aplicabilidade, com especial incidência em Coimbra. O caso da inscrição da Universidade de Coimbra - Alta e Sofia na Lista do Património da Humanidade*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. pp. 30-34. Estudo Geral – Repositório Digital da Universidade de Coimbra.
<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/28627/1/Direito%20do%20patrimonio%20cultural.pdf>.

legislativa, mas sobretudo eficácia administrativa, racionalidade económica e envolvimento cívico, elementos indispensáveis à sustentabilidade e legitimidade do sistema patrimonial.

3.3. O papel da sociedade civil na preservação da memória cultural dos cinemas de “reprise”

A LPC constitui o principal quadro normativo para a concepção, salvaguarda, fruição e valorização do património cultural. O Artigo 7.º consagra o direito universal à fruição do património como instrumento fundamental para o desenvolvimento da personalidade e realização cultural, promovendo a participação activa e consciente dos cidadãos, em equilíbrio com os direitos de propriedade privada e as exigências de conservação, segurança e funcionalidade dos bens. O Artigo 10.º destaca o papel das estruturas associativas na defesa do património, reconhecendo-lhes personalidade jurídica e direitos de informação, participação e acção popular. O Artigo 11.º impõe a todos o dever universal de preservação, defesa e valorização do património, incluindo a prevenção da exportação ilícita e a promoção da divulgação dos bens culturais. As finalidades da protecção (Artigo 12.º) abrangem o acesso universal à cultura, a valorização das identidades nacional e local, a promoção do desenvolvimento económico e social e a salvaguarda ambiental e paisagística. O Artigo 70.º refere os componentes essenciais da valorização patrimonial, como conservação preventiva, investigação, formação, divulgação e gestão sustentável, enquanto o Artigo 71.º estabelece os instrumentos operacionais, incluindo inventários, programas de musealização, voluntariado, educação patrimonial e turismo sustentável. Neste contexto, associações, grupos de cidadãos e plataformas digitais desempenham um papel fundamental na preservação e valorização do património cultural.

O antigo Paris Cinema tem sido objecto de diversas iniciativas políticas e cívicas de salvaguarda. Em 2008, a Associação Cidadãos por Lisboa apresentou à CML uma proposta para o emparedamento dos acessos e a elaboração de um plano de reabilitação que assegurasse a preservação dos elementos arquitectónicos de Victor Manuel Piloto e do painel mural de Paulo Guilherme d'Eça Leal, prevendo a reabertura do espaço como equipamento cultural. A proposta foi, contudo, retirada após a autarquia informar sobre a existência de um projecto urbanístico abrangendo o edifício, e sugerir a utilização do antigo Cinema Europa para fins culturais. Ainda assim, foram implementadas medidas preventivas (como o emparedamento) para protecção do imóvel. No mesmo ano, o movimento cívico Fórum

Cidadania Lisboa manifestou preocupação pela degradação e abandono do imóvel, destacando a insuficiência de equipamentos culturais e propondo a sua reconversão. Apesar da deliberação municipal de 2004 para expropriação visando a reconversão, o imóvel permaneceu em deterioração, agravada por uso indevido e litígios judiciais envolvendo a proprietária Sociedade Geral de Cinemas, Lda. e a CML. Em 2015, o Partido Ecologista “Os Verdes” questionou a CML sobre a situação do edifício, obtendo a informação de que este permanecia sob propriedade privada, com acessos vedados, dificultando avaliações técnicas, e que não existiam processos de licenciamento activos. Ainda assim, estava em preparação uma unidade de execução urbana que poderia contemplar a requalificação do imóvel. No mesmo ano, o Partido da Terra alertou para o estado crítico do edifício, destacando riscos estruturais agravados pela proximidade a infraestruturas sensíveis (como uma bomba de gasolina e uma creche), propondo a recuperação prioritária, conversão para uso cultural e posse administrativa para viabilizar obras coercivas. Esta recomendação foi parcialmente aprovada. Em 2014 e 2018, petições públicas reivindicaram a preservação e reabilitação do espaço, salientando a sua importância para a memória colectiva e para a supressão de carências culturais locais, para além de alertar para o risco de especulação imobiliária associada à sua demolição. Contudo, essas iniciativas não obtiveram relevância no âmbito público.

Relativamente ao antigo Cinema Pathé, o Partido Ecologista “Os Verdes” apresentou a Recomendação n.º 104/11, debatida na 104.ª Reunião da AML, em 6 de fevereiro de 2024. O documento destacava o prolongado abandono deste equipamento cultural e recordava a aprovação pela CML, em 2019, de um projecto para a construção de um hotel de 67 quartos, implicando a demolição total do edifício. A proposta foi aprovada, mas não concretizada, mantendo-se o imóvel inutilizado e entaipado até à data. O partido sublinhou a escassez de equipamentos culturais na Freguesia de Arroios, especialmente no eixo Martim Moniz/Praça do Chile/Praça do Areeiro, identificado como um “deserto cultural”. Reconhecendo o valor histórico, cultural e arquitectónico deste antigo cinema, o partido propôs a revogação da decisão de construir o hotel; a classificação do edifício como imóvel de interesse municipal; a sua inclusão no programa “Um Teatro em Cada Bairro” (aprovado por unanimidade em 2023) e a reabilitação do espaço para fins educativos e culturais. A recomendação foi rejeitada por maioria, tendo, contudo, sido remetida para o Ministério da Cultura,

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Assembleia de Freguesia de Arroios, da EGEAC, da CML e dos respectivos vereadores.

A Sétima Arte tem sido importante na preservação da memória de antigos cinemas de “reprise” lisboetas. Um exemplo importante é o documentário *Vamos ao Nimas*, datado de 1975, realizado por Lauro António (2021), que regista o desaparecimento progressivo dos cinemas populares, vulgo “piolhos”, que (entre finais da década de 1960 e meados de 1970) foram sendo substituídos por outras funções urbanas, num processo comum a várias cidades do mundo e associado a transformações sociais e tecnológicas. O filme documenta não só a demolição de salas emblemáticas (como o Chiado Terrasse), mas também fenómenos de reconversão de antigos cinemas em igrejas, estabelecimentos comerciais ou espaços encerrados sem destino definido. Neste documentário, é possível vislumbrar alguns dos cinemas analisados nesta dissertação (como o Cine Pátria, Royal Cine e Cinema Pathé), e pela escassez de registos visuais desse período, assume-se como um documento basilar para compreender a transformação da geografia cinematográfica de Lisboa e os modos de sociabilidade que a ela estavam associados. Em 1994, Wim Wenders realizou *Lisbon Story*, no contexto da eleição de Lisboa como Capital Europeia da Cultura, com o objectivo de promover a cidade. O filme percorre diversos espaços da capital, do centro histórico ao bairro de Alfama, incluindo casas antigas e lugares emblemáticos. Entre estes, destaca-se o antigo Paris Cinema, cuja fachada e interior são registados, evidenciando já na década de 1990 o estado de abandono e degradação em que se encontrava¹⁹⁷.

Nas últimas décadas, a preservação da memória destes antigos cinemas tem encontrado nas plataformas digitais um meio relevante de recolha e difusão, nomeadamente através de blogues, redes sociais e canais de vídeo. Um exemplo importante é o Centro Interpretativo de Marvila e Beato, desenvolvido na Biblioteca de Marvila (com o apoio do projecto ROCK), que mediante uma metodologia participativa e a utilização do Facebook e YouTube, promove o registo e transmissão de memórias sobre o património cultural local, incluindo o antigo Cinema Popular. De igual modo, a Rede de Bibliotecas de Lisboa (2025) dinamiza o programa Memórias de Lisboa (no qual se insere o projecto Vidas e Memórias de Bairro)

¹⁹⁷Francisco, N.P.C. (2017). *Lisboa: Cidade turística no cinema. Abordagem de narrativas fílmicas com imagética de relevo da cidade de Lisboa*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território e Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril]. pp. 63, 68. Repositório da Universidade de Lisboa. https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/29991/1/ulfl236821_tm.pdf.

dedicado à recolha e divulgação de testemunhos através da história oral. Estes conteúdos são difundidos no canal de YouTube BLX – Bibliotecas de Lisboa, onde se inclui, por exemplo, o depoimento de um antigo frequentador do Cine Oriente. Sublinha-se também os blogues que abordam este tema (Cinemas do Paraíso, Museu dos Cinemas, Restos de Colecção, Lisboa de Antigamente, entre outros), que são um repositório valioso de testemunhos pessoais, imagens e documentos raros. Contudo, a sua natureza colaborativa levanta também desafios metodológicos. A subjectividade das narrativas, a ausência de validação documental e a fragmentação da informação podem comprometer a sua credibilidade como fonte histórica. Ainda assim, ao articular recordações individuais com dados provenientes de arquivos e literatura especializada, estas plataformas contribuem para uma compreensão mais ampla do papel social e cultural dos cinemas, funcionando simultaneamente como espaços de investigação e de construção de memória colectiva.

O presente capítulo evidenciou que a salvaguarda dos antigos cinemas de “reprise” de Lisboa exige estratégias diferenciadas, ajustadas ao estado de conservação dos edifícios e à natureza material e imaterial da memória que lhes está associada. A articulação entre tecnologia, instrumentos legais e participação da sociedade civil poderá ser determinante para assegurar a preservação e valorização deste património cultural urbano.

Com base nesta análise, apresenta-se de seguida um quadro-síntese que sistematiza as estratégias de intervenção aplicáveis aos seis edifícios em estudo, distinguindo os casos demolidos, reutilizados e degradados, e traduzindo o enquadramento teórico em orientações de actuação praticáveis.

Quadro 3.1: Síntese das estratégias de intervenção patrimonial, segundo o estado de conservação dos estudos de caso

ESTADO DO EDIFÍCIO	ESTUDOS DE CASO	OBJETIVO ESTRATÉGICO	ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO	RECOMENDAÇÕES PRATICÁVEIS
Demolidos	• Cine Oriente • Cinema Popular	Preservar a memória material e imaterial de edifícios desaparecidos	• Digitalização 3D e reconstrução visual • Criação de arquivos digitais abertos • Musealização virtual (RV/RA) • Documentação colaborativa (testemunhos, imagens, arquivos)	• Desenvolver modelos 3D baseados em fotogrametria, arquivos e iconografia histórica • Integrar os modelos em plataformas públicas (bibliotecas, museus virtuais) • Criar experiências imersivas educativas (ex.: visitas virtuais) • Recolher e validar memórias orais de antigos espectadores
Reutilizados	• Cine Pátria • Royal Cine	Conciliar uso actual com valorização patrimonial	• Salvaguarda selectiva da arquitectura original • Aplicação de HBIM para gestão patrimonial • Interpretação patrimonial do edifício	• Implementar modelos HBIM para registo histórico-arquitectónico • Identificar, preservar e sinalizar elementos originais (fachadas, átrios, decoração) • Criar conteúdos interpretativos no espaço (painéis, QR Codes, apps) • Integrar a memória do cinema no discurso público do novo uso
Degradados	• Paris Cinema • Cinema Pathé	Evitar perda irreversível e antecipar intervenção	• Conservação preventiva com IA e IoT • <i>Digital twins</i> para monitorização estrutural • Medidas legais de protecção e mobilização cívica	• Realizar levantamento técnico urgente (laser scanning, diagnóstico estrutural) • Criar <i>Digital Twins</i> para simulação de degradação • Activar instrumentos legais (posse administrativa, obras coercivas) • Articular pressão cívica com estratégias técnicas e culturais

CONCLUSÃO

A preservação da memória cultural de antigos cinemas de “reprise” de Lisboa é importante na reflexão sobre o modo como a cidade actualmente lida com o seu património material e imaterial. Estes espaços (outroa centrais na vida social e cultural urbana) são hoje testemunhos fragmentados de uma era de sociabilidade cinematográfica popular, cuja perda progressiva representa a transformação das dinâmicas urbanas, dos hábitos culturais e das políticas públicas de cultura e património. Este estudo pressupõe que a articulação entre tecnologia, cidadania e política patrimonial poderá ser determinante para garantir a salvaguarda e a valorização memorial destes espaços. A digitalização 3D e a integração da IA emergem como instrumentos de enorme potencial na reconstituição e documentação de edifícios desaparecidos, reutilizados ou em risco, ao permitirem a criação de modelos virtuais fidedignos, que promovem não só a conservação de dados arquitectónicos e históricos, mas também a sua difusão pública, contribuindo para a educação patrimonial e o envolvimento comunitário. O uso de modelos como o HBIM (em articulação com a RV e a RA), proporciona uma abordagem inovadora, interdisciplinar e sustentável à gestão do património edificado. A IA é cada vez mais relevante na gestão de acervos e na valorização do conhecimento histórico, permitindo automatizar processos de catalogação e indexação, cruzar metadados complexos e oferecer experiências de acesso personalizadas e inclusivas. Quando aplicada ao contexto patrimonial, permite antecipar riscos de degradação, otimizar estratégias de conservação preventiva e apoiar a criação de arquivos digitais interactivos.

No caso dos cinemas de “reprise”, a sua associação à digitalização 3D poderia resultar na formação de museus virtuais e plataformas participativas, promovendo uma memória urbana inclusiva e dinâmica, capaz de integrar tanto a materialidade arquitectónica como o legado simbólico e social destas salas. Contudo, a tecnologia, por si só, não é suficiente para garantir a protecção da memória. A participação da sociedade civil assume-se como pilar necessário de qualquer política de salvaguarda cultural. Como prevê a LPC, a preservação é um direito e um dever colectivo, exigindo envolvimento cívico activo através de movimentos associativos, acções comunitárias e políticas, e iniciativas digitais. As campanhas e recomendações políticas relacionadas com o Paris Cinema e o Cinema Pathé exemplificam a capacidade mobilizadora da sociedade civil e evidenciam a necessidade de articulação entre cidadãos, instituições públicas e entidades culturais, porque não só resistem à perda patrimonial, mas também afirmam o direito à memória e fruição cultural. A documentação

colaborativa e digital (promovida por arquivos, bibliotecas e plataformas digitais), é relevante na democratização do acesso à informação e na construção de uma memória colectiva partilhada. Plataformas como o projecto comunitário Memórias de Lisboa (dinamizado pela Rede de Bibliotecas de Lisboa) ou o Centro Interpretativo de Marvila e Beato, demonstram que a preservação da história urbana se reforça através da participação comunitária, da recolha de testemunhos orais e da valorização das narrativas individuais, apesar de levantarem desafios metodológicos quanto à verificação das fontes e à fiabilidade dos conteúdos.

A salvaguarda patrimonial dos antigos cinemas de “reprise” deve ser entendida como um processo integrado, no qual convergem tecnologia, política e cidadania cultural. A digitalização 3D e a IA oferecem meios eficazes para a preservação e valorização do património; os arquivos e bibliotecas fornecem a estrutura documental e científica para a sua compreensão; e a sociedade civil garante a vitalidade ética e social do processo. Só através desta articulação será possível transformar a memória destes espaços em conhecimento activo e acessível, preservando a sua relevância simbólica na história urbana de Lisboa e assegurando que o património cinematográfico, enquanto expressão da vida colectiva, continue a inspirar as gerações futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

Arquivo Municipal de Lisboa. Proc.º Obra n.º 2281.

Arquivo Municipal de Lisboa. Proc.º Obra n.º 30346.

Arquivo Municipal de Lisboa. Proc.º Obra n.º 33928.

Arquivo Municipal de Lisboa. Proc.º Obra n.º 34938.

Arquivo Municipal de Lisboa. Proc.º Obra n.º 35293.

Arquivo Municipal de Lisboa. Proc.º Obra n.º 42196.

Assembleia Municipal de Lisboa (2024). *Recomendação 104/11 (PEV) - Reabilitação e reabertura do Cinema Pathé*. <https://www.am-lisboa.pt/503500/1/022655,000159/index.htm>.

Assembleia da República. Comissão de Cultura, Comunicação, Juventude e Desporto (2025). *Relatório da Petição n.º 128/XVI/1.ª Salvemos o Cinema Império*. <https://app.parlamento.pt/webutils/docs/doc.pdf?path=MYqCirzm84YyrWAnqJZ3Nc8r7SFfEZxkpRd85GAf11O1tnjwb6a21hdOkIaVcPUoHfSc2gVdzM00XpiTf0ia5GUeFAZRvRqc7BOnCZZa%252bFkqi2jRjQ0HSk9KyX%252f%252fYXh0u6EIF0UDjYP87oRqffj4nG7YxvIK1XUOzXEIR48uDQ59nPFSO%252bm5U%252bhcJ%252fPGWS1CepS7AQ6DZOT2YpJo4USbZzWt1%252fHmltIt6QnRmlmW8N6CMY5EYP%252bxqbbXFmlkvPpgRTfnx6oI170HI8g0q3fQZGCCKBx3Jl860PIiM4XoEguQmzinDRsgac8GnzBShisquspJfmhTZPIQkwgcRU1J5FjSCzpLVAwuoXkKKn%252fZE8jB0RW5HPcqtDZvnWxC3%252bCJyqlbIqbAiar%252bXkm777tiSw%253d%253d&fich=dce742e3-2270-4e4e-8e98-e619e917debf.pdf&Inline=true>.

Assembleia da República. (2021). “Lei n.º 36/2021”. *Diário da República* Série I, 113 (junho): 3-25. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/36-2021-165036155>.

Assembleia da República. (2001). “Lei n.º 107/2001”. *Diário da República* Série I-A, 209 (setembro): 5808-5829. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/107-2001-629790>.

Assembleia Municipal de Lisboa (2015). *Recomendação 08/086 (MPT) – “Pela Salvaguarda do Edifício do Cinema Paris”*. <https://www.am-lisboa.pt/302000/1/003789,000075/index.htm>.

Assembleia Municipal de Lisboa (2015). *Requerimento n.º 01/GM-PEV/2015 – Antigo Cinema Paris*. <https://www.am-lisboa.pt/503500/1/001823,000150/index.htm>.

- Botelho, M. L., Dias, R.M., Madeira, J.A. e Almeida, V.M. de (2014). *Carta de Londres. Para a visualização computadorizada do património cultural*. 5-12. <https://londoncharter.org/>.
- Câmara Municipal de Lisboa (2012). *Lista de Bens da Carta Municipal do Património Edificado e Paisagístico*. https://www.lisboa.pt/fileadmin/portal/temas/urbanismo/planeamento_urbano/PDM/A_NEXO_III_Regulamento_PDM.pdf.
- Cidadãos por Lisboa (2018). *Proposta 328/2008 – Antigo Cinema Paris*. <https://www.cidadaosporlisboa.pt/2008/04/16/proposta-328-08-antigo-cinema-paris/>.
- Cultura, Gabinete da Secretária de Estado da Cultura. (2023). “Portaria n.º 240/2023”. *Diário da República* Série II-A, 102 (maio): 103-109. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/240-2023-213586126>.
- Instituto Nacional de Estatística. (s.d.). *Censos 2021*. https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=censos21_populacao&xpid=CENSOS21.
- Instituto Nacional de Estatística (2024). *Estatísticas da Cultura : 2023*. INE. [url:https://www.ine.pt/xurl/pub/439486173](https://www.ine.pt/xurl/pub/439486173).
- Instituto Nacional de Estatística (2023). *Estatísticas da cultura : 2022*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/71882972>.
- Instituto Nacional de Estatística (2022). *Estatísticas da Cultura : 2021*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/18212178>.
- Instituto Nacional de Estatística (2021). *Estatísticas da Cultura : 2020*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/436993273>.
- Instituto Nacional de Estatística (2020). *Estatísticas da Cultura: 2019*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/71882171>.
- Instituto Nacional de Estatística (2019). *Estatísticas da Cultura: 2018*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/358632037>.
- Instituto Nacional de Estatística (2018). *Estatísticas da cultura : 2017*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/320464526>.
- Instituto Nacional de Estatística (2017). *Estatísticas da Cultura : 2016*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/277093009>.
- Instituto Nacional de Estatística (2016). *Estatísticas da Cultura : 2015*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/277092494>.

- Instituto Nacional de Estatística (2015). *Estatísticas da Cultura : 2014*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/12365765>.
- Instituto Nacional de Estatística (2014). *Estatísticas da Cultura : 2013*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/210767363>.
- Instituto Nacional de Estatística (2013). *Estatísticas da Cultura : 2012*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/153411115>.
- Instituto Nacional de Estatística (2012). *Estatísticas da Cultura : 2011*. INE. [url:https://www.ine.pt/xurl/pub/149181316](https://www.ine.pt/xurl/pub/149181316).
- Instituto Nacional de Estatística (2011). *Estatísticas da Cultura : 2010*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/132415701>.
- Instituto Nacional de Estatística (2010). *Estatísticas da Cultura : 2009*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/104688416>.
- Instituto Nacional de Estatística (2009). *Estatísticas da Cultura : 2008*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/71447036>.
- Instituto Nacional de Estatística (2007). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 2006*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/12937051>.
- Instituto Nacional de Estatística (2006). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 2005*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/129711>.
- Instituto Nacional de Estatística (2005). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 2004*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/129681>.
- Instituto Nacional de Estatística (2003). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 2002*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/129614>.
- Instituto Nacional de Estatística (2003). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 2001*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/129583>.
- Instituto Nacional de Estatística (2002). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 2000*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/129559>.
- Instituto Nacional de Estatística (2001). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1999*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/377150>.
- Instituto Nacional de Estatística (2000). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1998*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/805057>.
- Instituto Nacional de Estatística (1999). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1997*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/248912299>.

- Instituto Nacional de Estatística (1998). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1996*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/248912842>.
- Instituto Nacional de Estatística (1997). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1995*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254639510>.
- Instituto Nacional de Estatística (1995). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1994*. INE. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254609724>.
- Instituto Nacional de Estatística (1994). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1993*. IAG-Artes Gráficas. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254608724>.
- Instituto Nacional de Estatística (1993). *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio : 1991-1992*. Litografia Amorim. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254607530>.
- Instituto Nacional de Estatística (1992). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1990*. Litografia Amorim. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254606138>.
- Instituto Nacional de Estatística (1991). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1989*. Papelaria Fernandes. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254604558>.
- Instituto Nacional de Estatística (1989). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1988*. Gráfica Europa. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254602491>.
- Instituto Nacional de Estatística (1988). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1987*. Gráfica Maiadouro. [url:https://www.ine.pt/xurl/pub/254601686](https://www.ine.pt/xurl/pub/254601686).
- Instituto Nacional de Estatística (1987). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1986*. Gráfica Maiadouro. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254600792>.
- Instituto Nacional de Estatística (1986). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1985*. Mirandela & Companhia (Irmãos), 1986. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254598261>.
- Instituto Nacional de Estatística (1986). *Estatísticas da cultura, desporto e recreio : 1984*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254596565>.
- Instituto Nacional de Estatística (1985). *Estatísticas da cultura, recreio e desporto : Continente, Açores e Madeira : 1983*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. <https://www.ine.pt/xurl/pub/254541645>.
- Instituto Nacional de Estatística. (1984). *Estatísticas da cultura, recreio e desporto : Continente, Açores e Madeira : 1979-1982*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [url:https://www.ine.pt/xurl/pub/254531892](https://www.ine.pt/xurl/pub/254531892).
- Junta de Freguesia do Beato. (2023). *Relatório de Gestão e Prestação de Contas – Exercício de 2023*. p. 5. <https://jf-beato.pt/wp-content/uploads/2024/06/PREST-CONTAS-2023.pdf>.

- Ministério da Cultura (2009). “Decreto-Lei n.º 309/2009”. *Diário da República* Série I, 206 (outubro):7975-7987.<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/309-2009-483153>
- Parlamento Europeu (2021). *Relatório A9-0127/2021. Relatório sobre a inteligência artificial na educação, na cultura e no sector áudio visual*. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-9-2021-0127_PT.html
- Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria Geral. (2023). “Declaração de Retificação n.º 490/2023”. *Diário da República* Série II, 130 (julho): 28-28. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/declaracao-retificacao/490-2023-215267044>.
- Presidência do Conselho de Ministros, Gabinete da Secretária de Estado da Cultura. (2012). “Portaria n.º 740-EC/2012”. *Diário da República* Série II, 2º suplemento, 252 (dezembro):41180-(46)-41180-46).<https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/740-ec-2012-1810322>.
- Presidência do Conselho de Ministros, Gabinete da Secretária de Estado da Cultura. (2012). “Portaria n.º 456/2012”. *Diário da República* Série II, 181, (setembro): 31634 – 31635. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/456-2012-1314077>.
- República Portuguesa – Ministério da Cultura. (2021). *Carta do Porto Santo: A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia*. Governo de Portugal. 4-10. <https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>.

ESTUDOS

- Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. Editorial Bizâncio.
- A.E. (1938). O Royal Cine. *Cine Jornal*, 3 (123).
- Almeida, S.C.J.V.C.M. (2009). *O País a Régua e Esquadro: Urbanismo, Arquitectura e Memória na Obra Pública de Duarte Pacheco*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/1884>.
- Alves, J. F. (2022). Igreja do Mosteiro de Santa Mónica, das Religiosas de Santo Agostinho. In Ribeiro, J.S. & Cardoso, A.T. (Coords.) *Peregrinação pelas Igrejas de Lisboa. Tomo IV: As Igrejas de Lisboa desde 1580 a 1755*. (pp. 206-209). Centro de Estudos de História Religiosa. Faculdade de Teologia. Universidade Católica de Lisboa. <https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/9e895b8e-358f-489f-a397-c659e0b1f7b4>.
- Alves, J. F. (2022). Igreja do Convento da Nª Senhora da Encarnação. In Ribeiro, J.S. & Cardoso, A.T. (Coords.) *Peregrinação pelas Igrejas de Lisboa. Tomo IV: As Igrejas de Lisboa desde 1580 a 1755*. (pp. 238-242). Centro de Estudos de História Religiosa. Faculdade de Teologia. Universidade Católica de Lisboa.

<https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/9e895b8e-358f-489f-a397-c659e0b1f7b4>.

- Anacleto, P.G. (1960). A Freguesia de São Jorge de Arroios da Cidade de Lisboa. *Revista Municipal*, 21 (85), 2º trimestre, 16. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/RevMunicipal/N85/N85_master/N85.pdf.
- Arquivo Municipal de Lisboa (s.d.) *Explorar a Cidade. De Santa Apolónia a Xabregas*. https://arquivomunicipal.lisboa.pt/fileadmin/arquivo_municipal/servicos/servico_educativo/explorar_a_cidade/santa_apolonia.pdf.
- Araújo, N. & Lima, D.P. de (1956) *Inventário de Lisboa*. Fascículo XII. Câmara Municipal de Lisboa. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/InventariodeLisboa.htm>.
- Araújo, N. & Lima, D.P. de (1956) *Inventário de Lisboa*. Fascículo XI. Câmara Municipal de Lisboa. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/InventariodeLisboa.htm>.
- Araújo, N. & Lima, D.P. de (1955) *Inventário de Lisboa*. Fascículo X. Câmara Municipal de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/Fasc10/Fasc10_master/InventariodeLisboa_Fasc10.pdf.
- Araújo, N. & Lima, D.P. (1950) *Inventário de Lisboa*. Fascículo VIII. Câmara Municipal de Lisboa. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/InventariodeLisboa/InventariodeLisboa.htm>.
- Araújo, N. & Barata, M. (1940). *Peregrinações em Lisboa, descritas por Norberto de Araújo e acompanhadas por Martins Barata*. Vol. III, Livro XV. Parceria A.M. Pereira.
- Araújo, N. & Barata, M. (1940). *Peregrinações em Lisboa, descritas por Norberto de Araújo e acompanhadas por Martins Barata*. Vol. III, Livro XI. Parceria A.M. Pereira.
- Araújo, N. & Barata, M. (1940). *Peregrinações em Lisboa, descritas por Norberto de Araújo e acompanhadas por Martins Barata*. Vol. II, Livro VIII. Parceria A.M. Pereira.
- Araújo, N. & Barata, M. (1938). *Peregrinações em Lisboa, descritas por Norberto de Araújo e acompanhadas por Martins Barata*. Vol. I, Livro IV. Parceria A.M. Pereira.
- Baptista, T. (2011). As Salas e os Públicos. In Baptista, T., Parreira, T. & Borges, T. B. (Coords.) *Cinema em Portugal - Os Primeiros Anos*. (pp. 21-23). INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Baptista, T., Parreira, T. & Borges, T. B. (2011). Salas e Públicos. In Baptista, T., Parreira, T. e Borges, T. B. (Coords.) *Cinema em Portugal - Os Primeiros Anos*. (pp. 71-73, 75, 77-78, 107-108). INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- Baptista, T. (2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História* (52), 41-46. <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>.
- Batista, P. (2020). Os (“meus”) antigos cinemas de Lisboa. *Revista Bica*, 11, 118–119. Repositório Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/27894>.
- Barranha, H. (Org.) (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais* (1.^a ed.). IST Press e ICOMOS-Portugal. https://www.academia.edu/30225795/Patrim%C3%B3nio_Cultural_conceitos_e_crit%C3%A9rios_fundamentais.
- Barros, M.V.C. (2019). *O património cultural: qual o seu significado e importância para os jovens do século XXI?*. [Projeto de Mestrado, Universidade do Minho]. Repositorium – Biblioteca da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/66004>.
- Brito-Henriques, E., Oliveira, I.P., Labastida, M., Costa, P. & Pereira, R. (2019). Lugares. In Brito-Henriques, E., Cavaco, C. e Labastida, M. (Eds.) *Ruínas e terrenos vagos: explorações, reflexões e especulações*. (p. 28). Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa. <https://www.passeio.pt/wp-content/uploads/2021/07/NoVOID-Livro-Catalogo-Versao-Digital-A.pdf>.
- Brito-Henriques, E. (2003). *Distração, fruição e evasão: as funções cultural e recreativa na AML. Atlas da área Metropolitana de Lisboa*. Junta da Área Metropolitana de Lisboa. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/jspui/handle/10451/39478>.
- Cabaço, P.G. (2009). *Cemitérios Municipais de Lisboa. Estratégias de articulação entre Thanatos e Polis*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico]. Biblioteca do Instituto Superior Técnico – BIST. https://scholar.tecnico.ulisboa.pt/records/xVu6C_p7fMZIx94pFrPmhC_X_8TjHrvqie43.
- Cabral, R. (1986, julho 24). Pathé e Jardim: dançar na plateia. *Expresso*.
- Calor, I. A. (2004). *Reabilitação dos cinemas modernistas: Caracterização do contexto urbano ibérico*. [Relatório de estágio]. 1º Vol. Câmara Municipal do Porto. https://www.researchgate.net/profile/Ines_Calor/publication/319186021_Reabilitacao_de_Cinemas_Modernistas_Caracterizacao_do_contexto_urbano_iberico/links/5999e71aaca272e41d3ec584/Reabilitacao-de-Cinemas-Modernistas-Caracterizacao-do-contexto-urbano-iberico.pdf.
- Carvalho, J.E. (2014). *Campo de Ourique. A Aldeia de Lisboa*. Quimera, cop.
- Castilho, J. de (1936). *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. 2ª edição revista e ampliada pelo autor e com anotações do Eng. Augusto Vieira da Silva. Vol. IV. Serviços Industriais da Câmara Municipal de Lisboa. <https://purl.pt/30262>.

- Consiglieri, C., Ribeiro, F., Vargas, J.M. & Abel, M. (1993). *Pelas freguesias de Lisboa: São João, Beato, Marvila, Santa Maria dos Olivais*. Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Educação.
- Diário de Notícias (1986, janeiro). *Discoteca e cinema a partir do dia 1: Pathé passa a lugar de diversões devido à crise nas salas de bairro*.
- Dias, M.T. (2001). Campo de Ourique. In *Lisboa Desaparecida*. Vol. 7. (pp. 74-75, 97, 102). Quimera Editores, Lda.
- Diniz, S.P.A.M.C. (2013). *O bairro de Campo de Ourique: projectos e actuações (1878-1958)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/13691>.
- Elias, M. (2023). Entre o Beato e os Anjos: do Palácio do Grilo ao Palacete do 4.º Duque de Lafões. *RomantHis*, 7, 271-272, 274, 283-284. https://www.academia.edu/106578144/RomantHis_n_o_2_2023.
- Falcão, A.P., Machete, R., Gonçalves, A., Ponte, M. e Bento, R. (2022). Aplicação de BIM na gestão do património cultural construído. Os modelos do Palácio Nacional de Sintra e do Chalet da Condessa D'Edla. In *Revista Pedra & Cal, Conservação e Reabilitação* 24 (73), 30-35. http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/PC73%20_web_completa_red.pdf.
- Fernandes, J.M. (1994). Lisboa no Século XX. O Tempo Moderno. In Moita, I. (Coord.). *O Livro de Lisboa*. (pp. 493, 496). Livros Horizonte.
- Fialho, M. de L. P. H. C. (2019). *O cumprimento de um projeto arquitetónico perante a implementação dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 2030*. [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/20261>.
- Flor, L. e Mariano, M. (2025). História da Freguesia de Penha de França nos séculos XVI e XVII. *Revista Penha, 107* (13). Junta de Freguesia da Penha de França. <https://www.jf-penhafranca.pt/images/revista/pdf/penha-107-marco.pdf>.
- França, J.A. (1994). Ir ao Cinema em Lisboa nos Anos 30. *Ler História*, 26, 118-123. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/632595>.
- França, J.A. (1980). A Cidade Capitalista. In *Lisboa: Urbanismo e Cultura*. (pp. 78-90). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência. <https://www.aeosasco.org.br/wp-content/uploads/2020/05/LISBOA-URBANISMO-E-ARQUITETURA.pdf>.
- França, J.A. (1973). Lisboa e a Arquitectura dos anos 30 e 40. *Revista Municipal Lisboa*, 35 (138/139), 9-15, 17, 19-20, 31. Câmara Municipal de Lisboa.

https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/revmunicipal/N138_139/N138_139_item1/P8.html.

Francisco, N.P.C. (2017). *Lisboa: Cidade turística no cinema. Abordagem de narrativas filmicas com imagética de relevo da cidade de Lisboa*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território e Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril]. Repositório da Universidade de Lisboa. https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/29991/1/ulfl236821_tm.pdf.

Geraldo, A. B. S. (2018). *Novos usos dos Cine Teatros: Proposta de reabilitação em Alcácer do Sal*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/8458>.

Guerreiro, F. & Bértolo, J. (2020). Entrevista com Mário Jorge Torres “O melodrama é a minha catarse”. In Bértolo, J., Guerreiro, F. & Rowland, C. (Orgs.) *Imitações da Vida – Cinema Clássico Americano: Ensaio para Mário Jorge Torres*. (p. 532). Silveira: BookBuilders. https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/47955/1/JB_Entrevista_M%C3%A1rio_Jorge_Torres.pdf;

Gomes, C.A. (2011). O preço da memória: a sustentabilidade do património cultural edificado. In *Journal of Business and Legal Sciences/Revista de Ciências Empresariais e Jurídicas*, (20), 89–108. <https://parc.ipp.pt/index.php/rebules/article/view/978>.

Higino, V.L.N. (2013). *Edifícios Modernistas em Lisboa, 1925-1940: caracterização construtiva e patológica*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico de Lisboa]. Biblioteca do Instituto Superior Técnico de Lisboa. <https://scholar.tecnico.ulisboa.pt/records/I9564K5pmtVDJqh38q0Wv-GIat1AkuGbGC9X>.

Lima, F.D. (2022). A digitalização do património cultural edificado. Uma perspetiva do direito de autor no âmbito da transição digital. In *Revista Pedra & Cal, Conservação e Reabilitação* 24 (73), 14-18. http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/PC73%20_web_completa_red.pdf.

Lívio, T. (1979/1980). O que aconteceu aos Cinemas-Estúdios? *Revista Panorâmica*, (14/16), 33-34.

Lívio, T. (1978/1979). Mal, bastante mal... assim vai o cinema em Portugal. *Revista Panorâmica*, (12/13), 12-14.

Lobo, M.G.S. (1999). *Formação de Público para o Cinema*. [Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve]. Sapientia – UALG Scientific Repository. <http://hdl.handle.net/10400.1/8612>.

Malheiro, J.B. (2018). *A Cidade no Estado Novo: o desenho urbano na obra de João António de Aguiar*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Arquitetura]. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/17623>.

- Manso, J.C. (2016). *Génese e evolução de um quarteirão de Campo de Ourique e duas intervenções contemporâneas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Lusíada de Lisboa]. Repositório das Universidades Lusíada. <http://hdl.handle.net/11067/2638>.
- Matos, J.S. & Paulo, J.F. (1999). *Caminho do Oriente: Guia Histórico*. Vol. 2. Livros Horizonte.
- Mieiro, A.B.S. (2024). *Curia – Arquitetura para Termas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora – Escola de Artes]. Repositório Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/36334>;
- Ortega, J., Vasconcelos, G. e Ferreira, T.M. (2022). Heritage Within. Novas técnicas para a inspeção e apresentação das facetas não visíveis do património construído. In *Revista Pedra & Cal, Conservação e Reabilitação* 24 (73), 20-23. http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/PC73%20web_completa_red.pdf
- Pedrosa, B. (2023). *Tendências Contemporâneas de Distribuição e Exibição de Obras Cinematográficas em Portugal na Visão de Realizadores*. [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/151820>.
- Pires, A.M.M.P. (2015). *Direito do Património Cultural: As suas ferramentas de aplicabilidade, com especial incidência em Coimbra. O caso da inscrição da Universidade de Coimbra - Alta e Sofia na Lista do Património da Humanidade*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral – Repositório Digital da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/28627/1/Direito%20do%20patrimonio%20cultural.pdf>.
- Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Marvila*. Câmara Municipal de Lisboa; Junta de Freguesia de Marvila.
- Rego, M.J.F. (2023). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Penha de França*. Câmara Municipal de Lisboa, Junta de Freguesia da Penha de França.
- Rego, M.J.F. (2017). *Colectividades de Lisboa: Freguesia de Arroios*. Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete de Estudos Olisiponenses.
- Rego, M.J.F. (2007). *Colectividades de Lisboa: Freguesia da Graça*. Câmara Municipal de Lisboa.
- Revista Cinéfilo. (1931). O Cine Oriente. *Revista Cinéfilo*, 4 (125), 4.
- Revista Cinéfilo. (1929). Royal Cine. *Revista Cinéfilo*, 2 (71), 7, 8, 16-17.

- Ribeiro, A.F.A. (2019). *A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/40688>.
- Ribeiro, M.F. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.
- Rosa, V. (1972, abril, 25). A intolerável escalada dos preços em certos cinemas de estreia. *Revista Plateia*, 22 (586), 3.
- Salgueiro, T.B. (1985). Dos animatógrafos ao cinebolso. 89 anos de cinema em Lisboa. In *Finisterra*, 20 (40), 381-385. <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/2062>.
- Santos, A.M.M. (2021). *A imagem digital para a preservação e divulgação do património europeu*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Run - Repositório Universidade Nova. <https://run.unl.pt/handle/10362/121645>.
- Silva, J. R. N. (2021). *A memória de um lugar: Reabilitação do Antigo Cinema da Arrifana*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum – Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11943>.
- Silva, H., Appleton, J., Conceição, M.T., Megre, R. & Lourenço, T.B. (2020). Almirante Reis: (como construir) uma avenida em seis etapas. In Ramalhe, F., Lobo, I. & Conceição, M.T. (Coords.), *Atlas Almirante Reis*. (pp. 34-35). Repositório Universidade Nova. https://www.academia.edu/44917424/Almirante_Reis_como_construir_uma_avenida_em_seis_etapas.
- Silva, M.R. (2019). Para onde a indústria os levou: crescimento urbano de Marvila e Beato a partir de 1835. In *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª série, 12. (pp. 119-128, 130-131, 135-137). <https://cadernosarquivo.cm-lisboa.pt/index.php/am/article/view/125/96>.
- Silva, M.R. (2016). Pátios e vilas de Marvila e Beato: modos de vida de um movimento antigo. In *Cadernos do Arquivo Municipal*. 2ª série, 6. (pp. 146-147, 150-152, 155-158, 160-164). <https://cadernosarquivo.cm-lisboa.pt/index.php/am/article/view/240/199>.
- Sodoma, R.S.P. (2022) *Comunidade produtiva: Proposta de um parque urbano para o Vale de Santo António* [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa] Repositório do Iscte - Instituto Universitário de Lisboa. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/26225>.

WEBGRAFIA

- Alubuild (s.d.). *HBIM: digitalizando a conservação e restauro de edifícios*. <https://alubuild.com/o-que-e-hbim/>.

- AMEBEATO – Associação de Moradores e Empreendedores do Beato. (2024, novembro 24). *De Cinema Popular (O Piolho de Marvila) a Quartel dos Bombeiros Beato e Penha de França*. <https://amebeato.pt/de-cinema-popular-o-piolho-de-marvila-a-quartel-dos-bombeiros-beato-e-penha-de-franca/>.
- António, L. (2021). *Vamos ao Nimas*. Mensagem de Lisboa. <https://amensagem.pt/2021/07/10/vamos-ao-nimas-cronica-lauro-antonio-cinema-lisboa/>.
- Antunes, A. (2023, agosto, 13). *Cinema Cine Oriente*. Lisboa Antiga. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1715641585543935&set=gm.3186008511692490&id=2280227192270631>.
- APS. (2014, fevereiro 26). *Rua do Grilo [XV]*. Ruas de Lisboa com alguma História. <https://aps-ruasdelisboacomhistria.blogspot.com/2014/02/rua-do-grilo-xv.html>.
- Aurélio, J.E.F. (2019, janeiro, 27). *Cinema Popular: o Piolho de Marvila*. Lisboa de Antigamente. <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2019/01/cinema-popular-o-piolho-de-marvila.html>.
- Barbedo, R. (2025). *Átrio de antigo cinema da Graça foi recuperado. Lá dentro, mantém-se o supermercado*. Time Out. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/atricio-de-antigo-cinema-da-graca-foi-recuperado-la-dentro-mantem-se-o-supermercado-041125>.
- Barros, E. de (2020, agosto, 9). *Cinema: Os “piolhos” de Lisboa e os 60 anos do castiço Cine Texas*. Observador. <https://observador.pt/2020/08/09/cinema-os-piolhos-de-lisboa-e-os-60-anos-do-castico-cine-texas/>.
- BLX – Bibliotecas de Lisboa. (2025). *Vidas e Memórias de Bairro*. <https://blx.cm-lisboa.pt/programas/preservacao-do-patrimonio-imaterial-e-da-memoria/>.
- BLX – Bibliotecas de Lisboa (2016, junho, 8). *O Cine Oriente*. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3Mw2So70xgM&list=PLk7rgP8qneXttYlljECda_otCXc7CyywX&index=3.
- Câmara Municipal de Lisboa (s.d.). *Convento da Madre de Deus*. <https://informacoeseservicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/convento-da-madre-de-deus>.
- Câmara Municipal de Lisboa (s/d). *Junta de Freguesia de São Vicente. História da Freguesia*. <https://informacoeseservicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/junta-de-freguesia-de-sao-vicente>;
- Casaleiro, O.E. (2023, outubro, 19). *Carlos Souto, o projecionista do Cine Pátria*. Museu dos Cinemas. <https://museudoscineas.wordpress.com/2023/10/19/o-projecionista-do-cine-patria/>.

- Centro Interpretativo de Marvila e Beato # ROCKLISBOA. (2021, maio, 17). *Cinema Popular*. <https://www.facebook.com/1618222594946770/videos/380982733206751>.
- Centro Interpretativo de Marvila e Beato # ROCKLISBOA. (2021, maio, 13). *Os Lavadouros Públicos*. <https://www.facebook.com/1618222594946770/videos/894542641103851>.
- Diário de Lisboa (1989, março, 30). *Cinemas*. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06888.205.31412#!28>.
- Diário de Lisboa (1986, janeiro, 31). *As “Loucuras” de Luís Filipe Barros*. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06880.197.30458#!18>.
- Diário de Lisboa. (1983, dezembro, 29). *Cartaz de cinemas e teatros*. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06841.191.29826#!23>;
- Diário de Lisboa. (1980, novembro, 29). *Cartaz de cinemas e teatros*. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06834.184.28908#!23>.
- Diário de Lisboa (1957, janeiro, 15). *Vai abaixo o cinema da Rua Francisco Sanches que será substituído por nova construção*. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06528.066.15187#!19>.
- Diário de Lisboa. (1930, abril, 5). *Anúncio da estreia do cinema sonoro no Royal Cine*. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05748.012.03212#!2>;
- Direcção Geral do Património Cultural. (2015). *Conjunto constituído pelo Bairro Estrela d'Ouro, incluindo a antiga Vivenda Rosalina, jardim e horta, e o antigo Royal Cine*. <https://imovel.patrimoniocultural.gov.pt/detalhes.php?code=72302>;
- Direcção Geral do Património Cultural. (2010). *Vila Sousa*. <https://imovel.patrimoniocultural.gov.pt/detalhes.php?code=71980>;
- Direcção Geral do Património Cultural (2003, 2021). *Vila Berta*. <https://imovel.patrimoniocultural.gov.pt/detalhes.php?code=72359>;
- Esperança, A. (1981, fevereiro, 17). “Água Viva” e salas mortas. A “força” das telenovelas. *Diário de Lisboa*, 60 (20480), 16. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06834.184.28964#!16>.
- Grande Loja Unida de Portugal (2016-2024). *A GLUP*. <https://www.glup.pt/>.
- Junta de Freguesia do Beato. (s.d.). *Palácio dos Duques de Lafões*. <https://jf-beato.pt/palacio-dos-duques-de-lafoes/>.
- Junta de Freguesia do Beato (s.d.). *Palácios e Conventos dão lugar a Fábricas*. <https://jf-beato.pt/palacios-e-conventos-dao-lugar-a-fabricas/>.

- Junta de Freguesia do Beato. (s.d.). *Século a Século*. <https://jf-beato.pt/seculo-a-seculo/#>.
- Junta de Freguesia de Campo de Ourique. (s.d.). *Estatísticas*. <https://www.jf-campodeourique.pt/statistics>.
- Junta de Freguesia de Campo de Ourique. (s.d.). *História*. <https://www.jf-campodeourique.pt/pages/3/historia>.
- Leite, J. (2015, janeiro, 2). *Paris-Cinema*. Restos de Coleção. <https://restosdecolecao.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>.
- Leite, J. (2014, novembro, 5). *Royal Cine*. Restos de Coleção. <https://restosdecolecao.blogspot.com/2014/11/royal-cine.html>.
- Lisboa Antiga. (2024, maio, 2). *Cinema “Cine Royal”*. <https://www.facebook.com/groups/2280227192270631/permalink/3348535862106420/>;
- Lisboa de Antigamente (2021, dezembro, 8). *Royal Cine*. [https://www.facebook.com/search/top?q=royal%20cine%20lisboa%20antigamente](https://www.facebook.com/search/top?q=royal%20cine%20lisboa%20antigamente;);
- Miguel. (2010, janeiro, 2). *Popular 1929-1990*. Cinema aos Copos. <https://cinemaaoscopos.blogspot.com/2010/01/popular-1935-1990.html>.
- Miguel. (2009, novembro, 22). *Cine Pátria 1917-1980*. Cinemas aos Copos. <https://cinemaaoscopos.blogspot.com/2009/11/cine-patria-1917-1968.html>.
- Oliveira, D. (2022). *Palácio do Grilo. O sonho de um duque português realizado por um milionário francês*. Mensagem de Lisboa. <https://amensagem.pt/2022/10/08/palacio-do-grilo-duque-portugues-milionario-frances/>.
- Património Cultural, I.P. (n.d.) *Conjunto constituído pelo Bairro Estrela d'Ouro, incluindo a antiga Vivenda Rosalina, jardim e horta, e o antigo Royal Cine*. <https://imovel.patrimoniocultural.gov.pt/detalhes.php?code=72302>.
- Petição Pública (2018). *Salvaguarda do antigo Cinema Paris*. <https://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=PT90130>.
- Petição Pública (2014). *Salvar o cinema Paris*. <https://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=PT75417>.
- Real, L.C. (2023, agosto, 4). *Cinema Popular*. Recordar Lisboa Antiga. https://www.facebook.com/groups/173302693259366/permalink/1342556879667269/?locale=pt_PT.
- Relder, O. (2025, setembro 22). *IA em patrimônios históricos: novas perspectivas e aplicações*. Projetosweb.co. <https://projetosweb.co/ia-em-patrimonios-historicos-novas-perspectivas-e-aplicacoes/>.

- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1999). *Royal Cine*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7736;
- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1999). *Cinema Paris*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7797.
- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1998, 2005). *Convento de Santa Mónica/Convento das Mónicas*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5071;
- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1995, 2005-2006). *Palácio do Grilo/Palácio dos Duques de Lafões*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5052;
- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1994). *Bairro Estrela D'Ouro*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5965;
- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1993, 1999). *Capela de Nossa Senhora do Monte/Igreja de Nossa Senhora do Monte*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5009.
- Sistema de Informação de Património Arquitectónico (1990, 1993, 2003, 2006). *Convento da Graça/Igreja de Santa Maria da Graça*.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6540.
- Souto, C. (2024, fevereiro, 26). *O cinema onde comecei em 1980, cine-pátria-beato*. Cinemas do Paraíso.
<https://www.facebook.com/groups/sala9/permalink/1086280829163666/>.
- Tomé, C. (2025, janeiro, 15). *Cine Pátria*. Lisboa Antiga.
https://www.facebook.com/search/top?q=cine%20p%C3%A1tria&locale=pt_PT.
- Tomé, C. (2024, dezembro, 26). *Cinema Pathé em 1987*. Lisboa Antiga
<https://www.facebook.com/groups/1531665703741580/posts/3921067034801423/>.

IMAGENS

- Baptista, T. (2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História* (52), 41-46. <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>.
- Bastos, A.I. (1970). *Cine Oriente, Caminho de Baixo da Penha* [Imagem online]. Lisboa de Antigamente.<https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2016/08/cine-oriente-o-piolho-da-penha.html>.
- Benoliel, J. (195-). *Rua da Penha de França* [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa.
<https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2207616&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

- Bilhete de convite. Matinés Elegantes às Quintas-feiras [Imagem online]. (2014). Restos de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2014/11/royal-cine.html>.
- Blaufuks, D. (2020). *Lisboa clichê*. [Imagem online]. Facebook. <https://www.facebook.com/danielblaufuks/photos/pb.100063701282076.-2207520000/10158569560044019/?type=3>.
- Caria, C. (2016). *Programa do Novocine* [Imagem online]. Restos de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2016/12/cine-oriental.html>.
- Caria, C. (2014). *Bilhete do Royal Cine* [Imagem online]. Restos de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2014/11/royal-cine.html>.
- Fachada do antigo Cinema Pathé [Imagem online]. (2015). Restos de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/10/pathe-e-imperial-cinemas.html>.
- Fernandes, J.M. (1995). *Cinemas de Portugal*. Edições INAPA.
- Figueiredo, M.C.V. (2017). *Patrimonializar as pinturas murais da cidade de Lisboa na época do Estado Novo*. [Imagem online]. Tese de Doutoramento, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. [maria catarina figueiredo Compactar em lote.pdf](#).
- Figueiredo, V.G. (1972). *Cinema Popular (Palais)* [Imagem online]. Lisboa de Antigamente. <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2019/01/cinema-popular-o-piolho-de-marvila.html>.
- Goulart, J.H.C. (1967). *Cine Pátria* [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=311595&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>.
- J.B. (2021). *Cinema do Agapito é um supermercado* [Imagem online]. Duas Linhas. <https://duaslinhas.pt/2021/12/cinema-do-agapito-e-agora-um-supermercado/>.
- Jornal O Século (1932). *Em frente do Paris Cinema, onde se realizou a matiné do Cinéfilo* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/441cb92255ad4bf8af7d6ab5960c0c99?isRepresentation=false&selectedFile=34535&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1932). *Fachada do cinema Imperial* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/92bfa72ebfec435e948cbdc6636fcef?isRepresentation=false&selectedFile=35994&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1932). *Fachada do Paris Cinema, onde se realizou a matiné promovida pelo Cinéfilo* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/3b9ce80707724b65ad08a48551b0396f?isRepresentation=false&selectedFile=34621&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1932). *Um aspecto da assistência à matiné, do Paris Cinema* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/7df907fb21e14e239fc1fd2febd97f5?isRepresentation=false&selectedFile=34652&fileType=IMAGE>.

- Jornal O Século (1932). *Um aspecto da matiné do Cinéfilo, no Paris Cinema* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/5caa70e139a44a23a1810862e1f6ab52?isRepresentation=false&selectedFile=34662&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1931). *Fachada do Royal Cine* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/6275a62626d14fe3ac10412caf26ba18?isRepresentation=false&selectedFile=30640&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1931). *Outro aspecto do interior da sala de espectáculos do Royal Cine* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/b1319ff5b488481a8e12e7da2a9ce9b5?isRepresentation=false&selectedFile=30642&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1931). *Um aspecto do interior da sala de espectáculos do Royal Cine* [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/aefbdc8197704552a236a9c716044aac?isRepresentation=false&selectedFile=30639&fileType=IMAGE>.
- Jornal O Século (1930). *Cinquentenário de O Século. Um aspecto da assistência à matiné do Royal Cine*. [Imagem online]. Arquivo Nacional Torre do Tombo. <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/eee4d896289a4f3eba6d47eb25182694?isRepresentation=false&selectedFile=29026&fileType=IMAGE>.
- Júnior, M. J. N. (1928). *Projecto de construção do Royal Cine na Rua da Graça, n.º 98 a 108* [Imagem online]. Restos de Coleção. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2014/11/royal-cine.html>.
- Madureira, A. (1960). *Cinema Imperial* [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=284417&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>.
- Madureira, A. (1960). *Cinema Paris* [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa. <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2016/12/cine-oriental.html>.
<https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=284420&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>.
- Marvila [Imagem online]. (1990). RTP Arquivos. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/marvila/>.
- Photographia Vasques (1977). *Cinema Pathé, antigo cinema Imperial* [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=338480&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>.
- Photographia Vasques (1977). *Cinema Popular*. [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=338530&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>.

Photographia Vasques (1977). *Cinema Popular*. [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa.<https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=1665972&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>.

Ribeiro, M.F. (1978). *Cine Oriente*. Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939. Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.

Royal Cine [Imagem online]. Fundação Calouste Gulbenkian.
<https://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=165700&img=103748>.

Vicente, J. (2021). *Cine Pátria* [Imagem online]. Arquivo Municipal de Lisboa.
<https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=4036079&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

Colecção Carlos Caria.

Colecção Henrique Espírito Santo.

Colecção Lauro António.

Google Maps.

Revista Cinéfilo (dez 28, 1929).

ANEXO I

Quadro 2.1: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, bilhetes vendidos e taxa de ocupação em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1950

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÁVEIS	BILHETES VENDIDOS	OCUPAÇÃO
	N.º						&
	1950	448	256 376	64 871	55 524	20 567	37,00
	1951	427	254 293	64 338	55 918	20 942	37,50
	1952	245	253 176	70 021	61 439	22 977	37,40
	1953	443	260 968	71 332	63 835	22 100	34,60
	1954	436	265 692	72 335	64 197	24 062	37,50
	1955	435	261 940	74 965	60 910	25 850	42,40
	1956	437	267 256	76 213	61 640	27 029	43,80
	1957	444	275 528	79 107	63 558	27 882	43,80
	1958	436	270 037	78 491	63 346	26 456	41,70
	1959	447	265 297	80 077	62 410	26 603	42,60

Fonte: Lívio, T. (1979/1980). O que aconteceu aos Cinemas-Estúdios? *Revista Panorâmica*, (14/16), 33-34.

Quadro 2.2: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, bilhetes vendidos e taxa de ocupação em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1960

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÁVEIS	BILHETES VENDIDOS	OCUPAÇÃO
	N.º						%
	1960	437	259 326	79 606	61 844	26 588	43,00
	1961	435	260 278	80 964	63 029	26 110	41,40
	1962	456	265 216	82 417	63 240	25 552	40,40
	1963	450	263 062	82 528	63 173	24 794	39,20
	1964	441	258 367	82 657	62 381	24 487	39,20
	1965	449	264 256	83 242	62 959	25 660	40,70
	1966	439	261 265	85 408	64 521	26 145	40,50
	1967	482	273 965	96 184	70 771	27 671	39,00
	1968	492	276 700	97 145	71 156	26 618	37,40
	1969	484	275 215	100 139	72 868	26 413	36,20

Fonte: Lívio, T. (1979/1980). O que aconteceu aos Cinemas-Estúdios? *Revista Panorâmica*, (14/16), 33-34.

Quadro 2.3: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, bilhetes vendidos e taxa de ocupação em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1970

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÁVEIS	BILHETES VENDIDOS	OCUPAÇÃO
	N.º						%
	1970	485	273 281	101 993	74 073	27 971	37,70
	1971	474	266 782	101 214	72 008	27 180	37,70
	1972	461	261 329	106 931	73 743	28 065	38,00
	1973	452	258 999	111 835	76 453	28 914	37,80
	1974	450	260 860	120 707	80 868	35 684	44,10
	1975	482	268 486	135 858	88 440	41 593	47,00
	1976	475	263 849	148 942	93 504	42 812	45,70
	1977	474				39 145	40,60
	1978	448				34 038	36,10
	1979	435	240 874	163 796	99 506		

Fontes: Instituto Nacional de Estatística/Lívio, T. (1979/1980). O que aconteceu aos Cinemas-Estúdios? *Revista Panorâmica*, (14/16), 33-34.

Quadro 2.4: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1980

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÍVEIS	ESPECTADORES	RECEITAS	PREÇO MÉDIO
	N.º						Escudos	
	1980	463	359 348	174 680	106 834	31 911	1 788 285	
	1981	473	389 583	190 236	110 121	31 729	2 235 646	
	1982	472	371 857	194 340	106 084	28 609	2 472 879	
	1983	415	215 493	197 270	101 741	24 278	2 643 081	107,4
	1984	377	195 996	188 672	94 510	18 795	2 510 839	135,8
	1985	379	185 490	185 092	90 602	18 984	3 049 411	154,3
	1986	373	178 957	189 655	86 480	18 394	3 837 092	191,3
	1987	358	163 112	213 626	89 862	16 931	3 577 091	211,3
	1988	378	164 666	213 540	85 682	13 704	3 885 424	309,8
	1989	333	139 342	187 485	70 422	11 909	3 182 645	331,7

Fonte: Instituto Nacional de Estatística

Quadro 2.5: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) na Grande Lisboa – década de 1980

GRANDE LISBOA	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÍVEIS	ESPECTADORES	RECEITAS	PREÇO MÉDIO
	N.º						Escudos	
	1980	71	49 589	65 726	37 002	10 234	788 926	
	1981	77	50 511	73 782	38 306	10 707	993 538	
	1982	76	49 099	77 306	37 282	9 571	1 120 088	
	1983	59	30 380	76 006	33 868	7 639	1 062 839	137,6
	1984	56	31 362	73 414	31 886	6 008	1 084 334	175,5
	1985	66	27 057	74 810	30 661	6 352	1 230 277	187
	1986	69	24 963	81 275	29 813	6 508	1 710 055	238,6
	1987	66	22 929	92 233	30 690	5 829	1 480 729	254
	1988	104	31 733	109 282	33 771	5 896	1 749 450	385,9
	1989	94	27 282	97 908	27 748	5 169	1 550 317	467,6

Fonte: Instituto Nacional de Estatística

Quadro 2.6: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendáveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) - década de 1990

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÍVEIS	ESPECTADORES	RECEITAS	PREÇO MÉDIO
	N.º						Escudos	
	1990	276	111 293	168 657	55 974	9 593	2 856 268	285
	1992	209	75 959	138 414	41 109	7 848	2 744 272	343,6
	1993	187	66 134	130 595	37 212	7 786	3 122 182	389,6
	1994	175	57 250	125 622	33 998	7 133	3 317 547	448,1
	1995	241	71 167	145 846	37 130	7 397	3 708 064	488,2
	1996	270	76 756	194 549	46 208	10 447	5 898 876	560,5
	1997	313	81 724	275 420	61 164	13 708	8 273 189	603,5
	1998	332	86 083	311 602	59 724	14 837	9 392 623	633,1
	1999	214	100 693	414 864		17 026	12 166 743	653,2

Fonte: Instituto Nacional de Estatística

Quadro 2.7: N° de cinemas, lotação total, sessões, lugares vendíveis, espectadores, receitas e preço médio (escudos) em Lisboa e Vale do Tejo – década de 1990

LISBOA e VALE do TEJO	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO TOTAL	SESSÕES	LUGARES VENDÍVEIS	ESPECTADORES	RECEITAS	PREÇO MÉDIO
	N.º						Escudos	
	1990	106	34 974	102 059	28 184	5 170	1 681 362	303,4
	1992	88	25 773	86 098	21 365	4 590	1 725 681	365,7
	1993	79	22 244	83 822	19 996	4 663	2 010 171	417,6
	1994	73	18 011	82 615	18 358	4 275	2 107 785	479
	1995	107	25 873	90 606	19 568	4 373	2 289 896	513
	1996	112	27 717	109 013	23 668	5 671	3 288 283	572,6
	1997	121	27 672	129 373	26 755	6 522	4 122 671	632,1
	1998	127	29 398	144 182	21 867	7 348	4 972 506	676,7
	1999	70	35 676	185 808		8 255	6 078 064	702,7

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

Quadro 2.8: N° de cinemas, lotação, sessões, bilhetes vendidos, espectadores, receitas e preço médio (euros) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) – década de 2000

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO	SESSÕES	BILHETES VENDIDOS	ESPECTADORES	RECEITAS	PREÇO MÉDIO
	N.º						Euros	
	2000	226	104 378	419 695	17 820	17 915	60 251	3,4
	2001	238	102 001	450 201	19 335	19 469	69 181	3,6
	2002	245	111 664	504 667	19 302	19 480	73 214	3,8
	2003	245	112 696	569 889	18 602	18 096	71 720	4
	2004	246	124 509	659 066	18 652	18 800	76 065	4,1
	2005	255	131 921	718 537	16 978	17 165	70 414	4,1
	2006	141	91 805	665 023		16 367 429	68 320 826	
	2007	176	109 820	605 717		16 318 335	69 120 844	
	2008	182	113 792	644 778		15 979 240	69 894 632	
	2009	174	110 914	651 325		15 704 690	73 841 610	

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

Quadro 2.9: N° de cinemas, lotação, sessões, bilhetes vendidos, espectadores, receitas e preço médio (euros) em Lisboa e Vale do Tejo – década de 2000

LISBOA e VALE do TEJO	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO	SESSÕES	BILHETES VENDIDOS	ESPECTADORES	RECEITAS	PREÇO MÉDIO
	N.º						Euros	
	2000	70	35 676	185 808	8 223	8 255	30 134	3,7
	2001	67	33 263	195 276	8 774	8 806	33 828	3,9
	2002	71	40 006	220 641	8 567	8 619	34 926	4,1
	2003	57	40 695	277 275	8 395	8 444	35 865	4,3
	2004	58	45 771	317 036	8 421	8 492	36 992	4,4
	2005	54	45 845	343 627	7 786	7 882	33 963	4,4
	2006	33	33 170	295 443		7 832 262	34 264 241	
	2007	37	39 734	275 751		7 549 629	33 200 444	
	2008	37	39 798	282 637		7 338 451	33 094 656	
	2009	33	38 520	286 154		7 263 606	34 917 529	

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

Quadro 2.10: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) – década de 2010

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO	SESSÕES	ESPECTADORES	OCUPAÇÃO	RECEITAS
				N°		%	Euros
	2010	167	109 349	670 315	16 559 731	12,7	82 243 157
	2011	165	108 732	670 677	15 701 649	12	79 938 685
	2012	160	107 822	635 031	13 810 572	11,1	73 954 671
	2013	158	105 364	558 161	12 314 430	11,6	64 261 147
	2014	168	105 058	596 884	11 785 215	10,5	61 197 352
	2015	165	104 462	621 770	14 566 066	12,3	75 012 776
	2016	167	104 729	650 538	14 924 266	12,2	77 239 395
	2017	173	108 435	665 841	15 609 634	12,3	81 678 415
	2018	186	113 001	664 341	14 776 626	11,6	78 677 430
	2019	185	112 156	661 629	15 540 742	12,2	83 190 631

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

Quadro 2.11: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) em Lisboa e Vale do Tejo – década de 2010

LISBOA e VALE do TEJO	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO	SESSÕES	ESPECTADORES	OCUPAÇÃO	RECEITAS
				N°		%	Euros
	2010	34	37 289	288 680	7 735 151	13,9	39 360 690
	2011	37	38 812	289 993	7 285 695	13,0	37 924 966
	2012	38	38 448	273 016	6 361 165	12,0	35 193 782
	2013	35	36 001	245 595	5 960 786	12,9	32 482 349
	2014	35	33 830	252 196	5 691 118	12,3	30 750 346
	2015	35	34 637	265 937	6 511 997	13,5	34 913 672
	2016	31	33 330	278 468	6 815 990	13,8	36 772 595
	2017	32	33 864	275 068	6 895 109	13,8	37 619 056
	2018	37	35 125	263 571	6 432 093	13,3	35 834 083
	2019	37	34 509	268 662	6 861 597	14,3	38 472 499

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

Quadro 2.12: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) em Portugal (Continente e Regiões Autónomas) – década de 2020

PORTUGAL (Cont. R.A.)	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO	SESSÕES	ESPECTADORES	OCUPAÇÃO	RECEITAS
				N.º		%	Euros
	2020	174	109 503	276 982	3 802 661	7,1	20 567 415
	2021	176	105 239	330 473	5 480 408	8,6	30 622 161
	2022	190	111 907	509 806	9 613 894	9,6	55 383 971
	2023	200	112 555	542 597	12 305 721	11,4	72 937 483

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

Quadro 2.13: N° de cinemas, lotação, sessões, espectadores, ocupação e receitas (euros) na Área Metropolitana de Lisboa – década de 2020

AML	ANOS	CINEMAS	LOTAÇÃO	SESSÕES	ESPECTADORES	OCUPAÇÃO	RECEITAS
				N.º		%	Euros
	2020	35	34 213	111 913	1 680 473	8,2	9 469 461
	2021	33	32 106	129 929	2 372 845	10,0	13 859 691
	2022	36	33 784	201 246	4 192 125	11,2	25 265 512
	2023	29	23 624	152 671	4 092 992	15,4	25 433 160

Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

ANEXO II

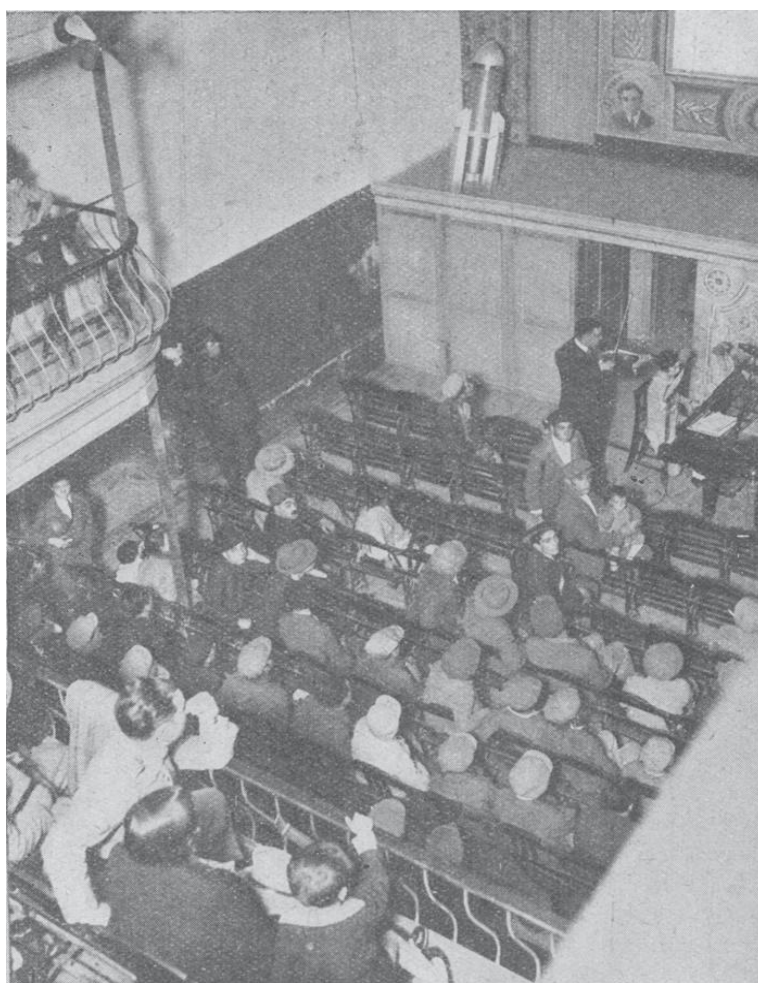


Figura 1.1: Interior de um cinema de bairro visitado por Guedes de Amorim
(© Ler História, 2007)



Figura 1.2: Planta de modificação da fachada do Cine Oriente (©AML - Proc.º Obra n.º 2281, 1928)

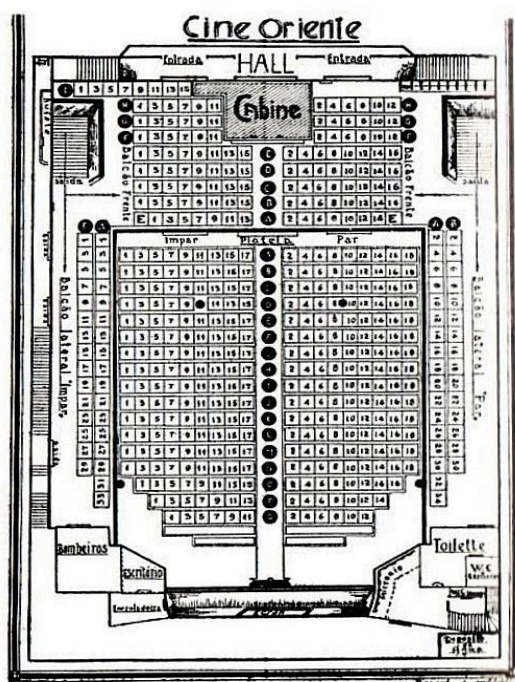


Figura 1.3: Planta do Cine Oriente
(© Ribeiro, M.F., 1978)

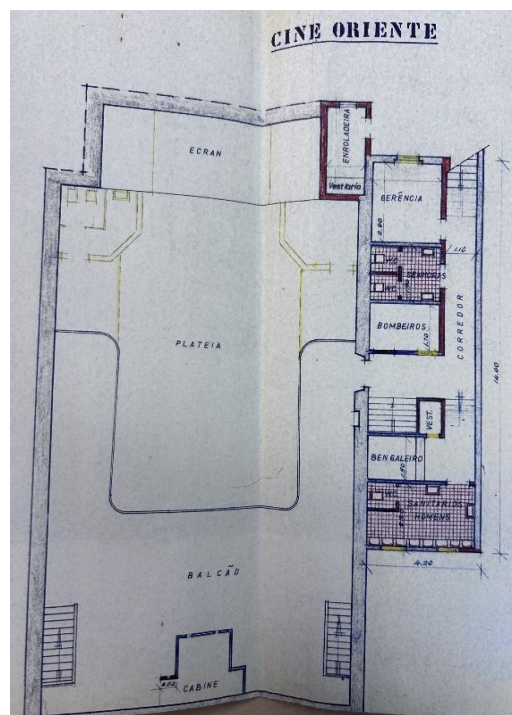


Figura 1.4: Planta do interior do Cine Oriente
(© AML - Proc.º Obra n.º 2281, 1963)



Figuras 1.5, 1.6 e 1.7: Programas do Novocine
(© Restos de Colecção, 2016/Caria, C., 1978)



Figura 1.8: Imagem exterior do Cine Oriente (© AML - Proc.º Obra n.º 2281, 1987)

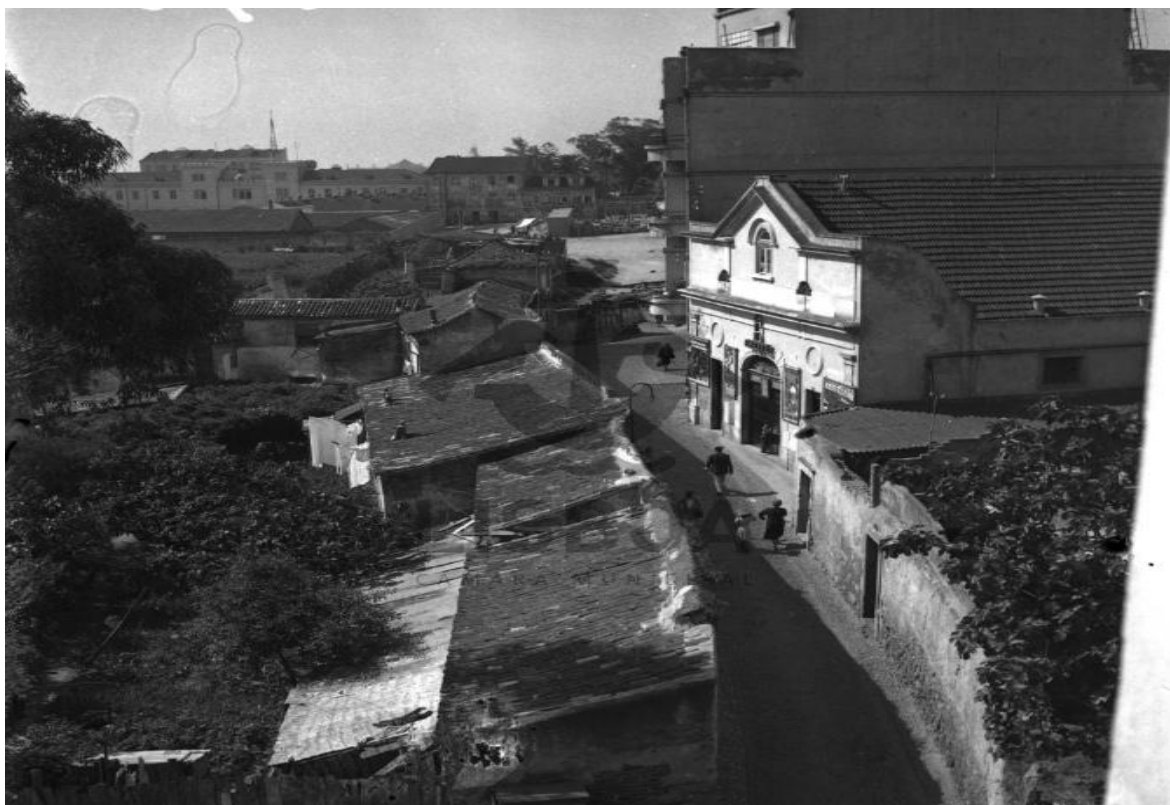


Figura 1.9: Imagem exterior do Cine Oriente (© Benoliel, J. - AML, 195-)



Figuras 1.10, 1.11 e 1.12: Cine Oriente, décadas de 1970 e 1980
(© Bastos, A.I. in Lisboa de Antigamente | Coleção Lauro António | Coleção Henrique Espírito Santo)

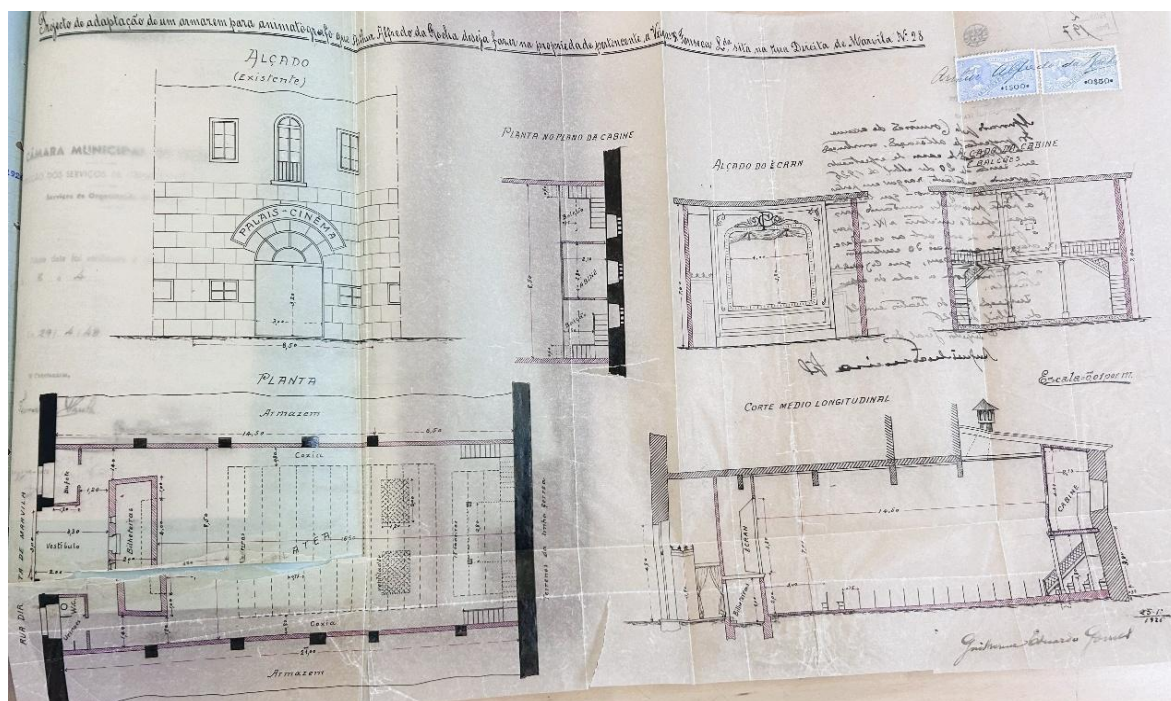


Figura 1.13: Projecto de adaptação de armazém para animatógrafo na Rua Direita de Marvila, n.º 28
(© AML, Proc.º Obra n.º 34938, 1926)

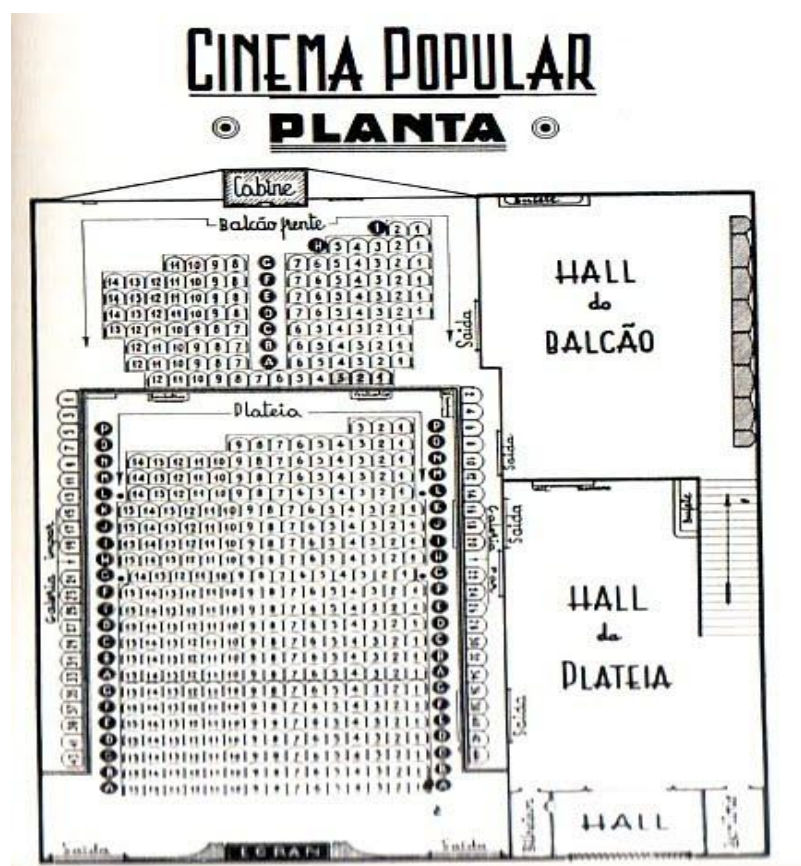


Figura 1.14: Planta do Cinema Popular (© Ribeiro, M.F., 1978)



Figuras 1.15, 1.16, 1.17 e 1.18: Cinema Popular, décadas de 1970 e 1980
(© Figueiredo, V.G. in Lisboa de Antigamente | Photographia Vasques in AML | Coleção Henrique Espírito Santo)



Figura 1.19: Cinema Popular, década de 1990 (© Arquivos RTP, 1990)

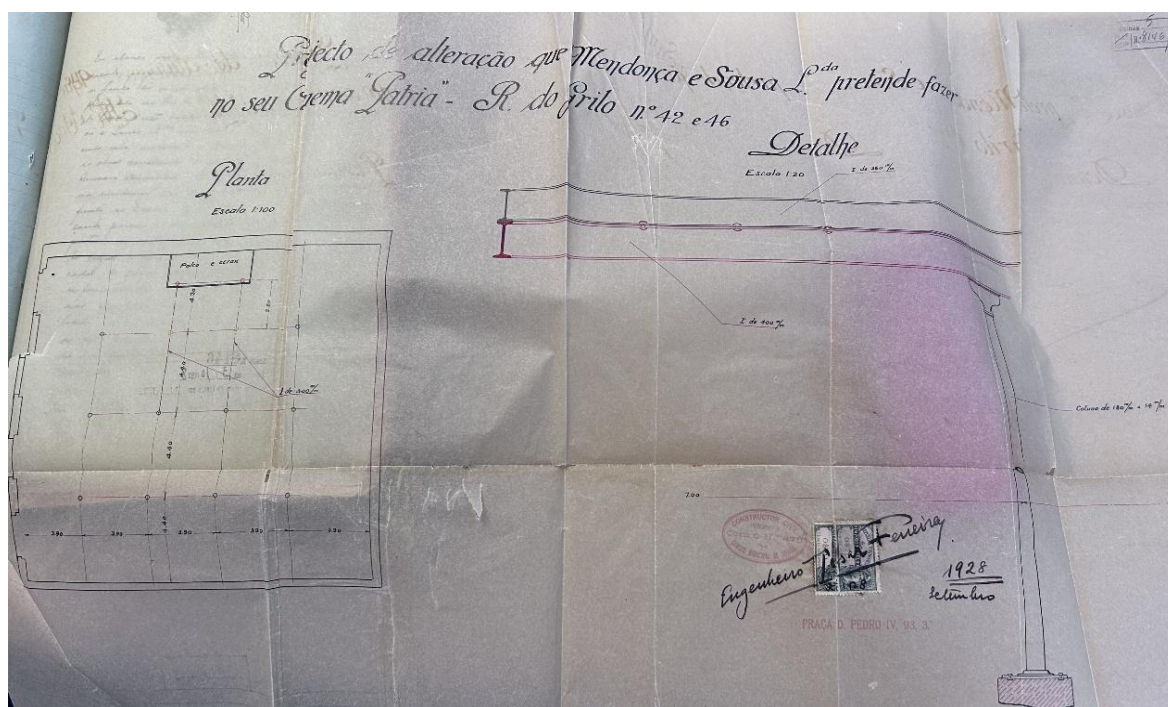


Figura 1.20: Projecto de alteração no Cinema Pátria na Rua do Grilo, n.º 42 a 46
(© AML, Proc.º Obra n.º 35293, 1928)

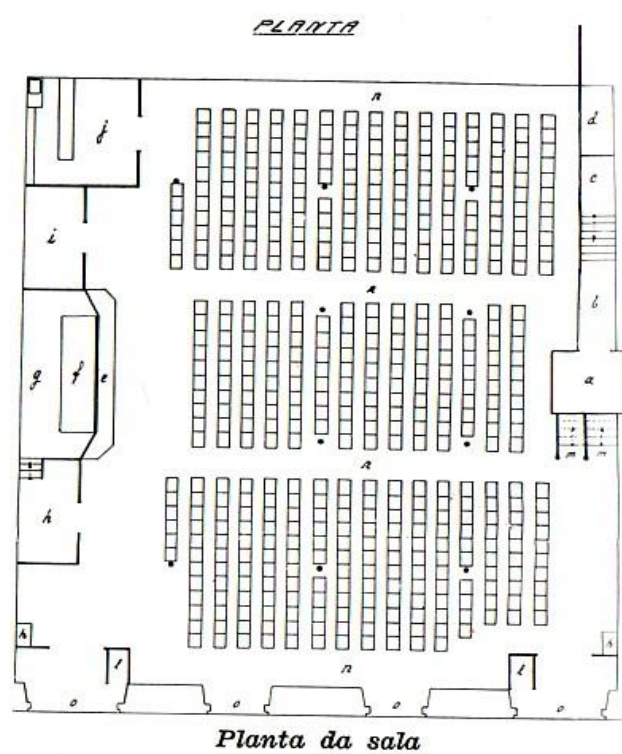


Figura 1.21: Planta da sala do Cine Pátria
(© Ribeiro, M.F., 1978)



Figuras 1.22, 1.23, 1.24 e 1.25: Fachada do Cine Pátria, décadas de 1960, 1970, 1980 e 2000
(© Daniel Blaufuks | Coleção Lauro António | Goulart, J.H. e Vicente, J. - AML)

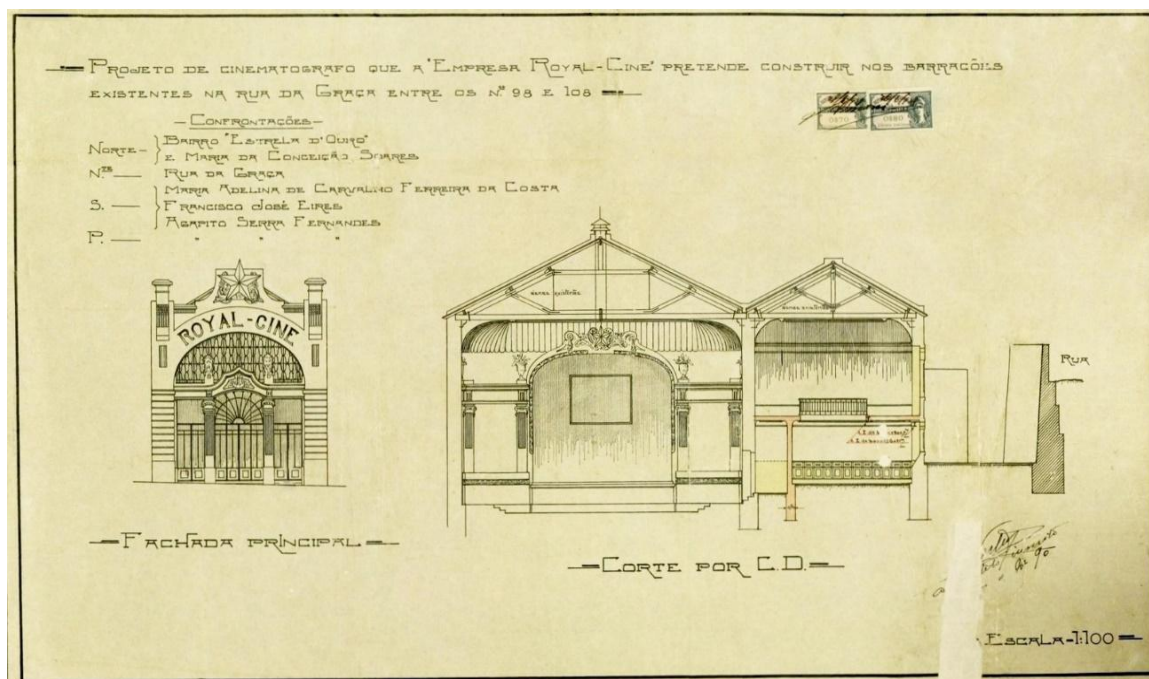
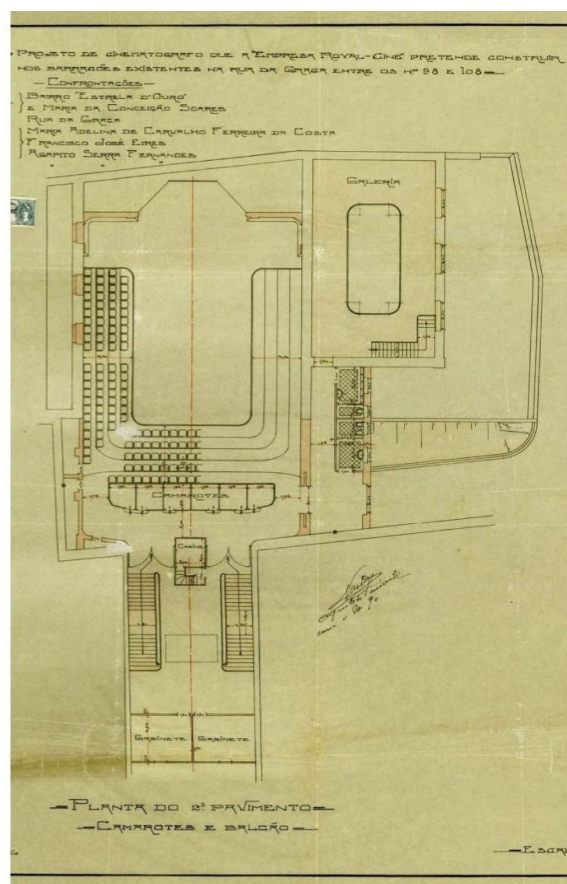
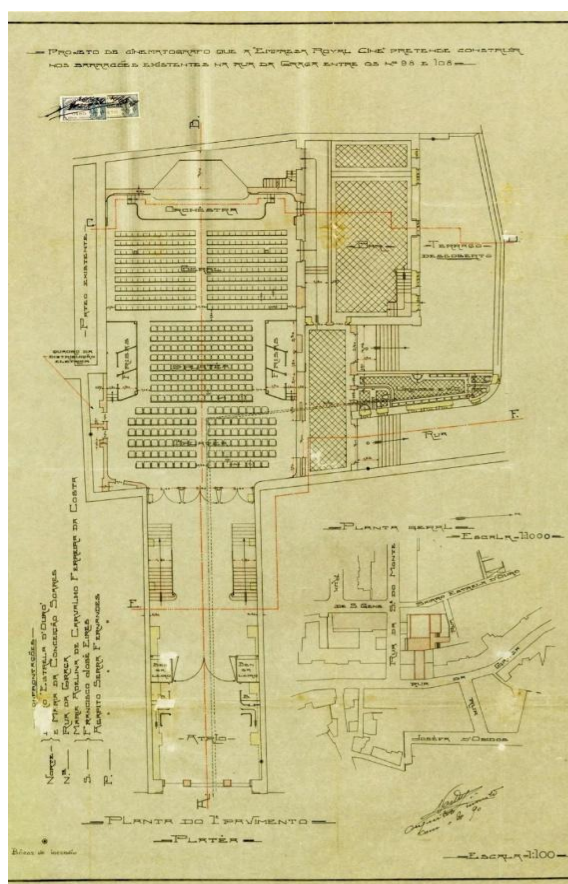
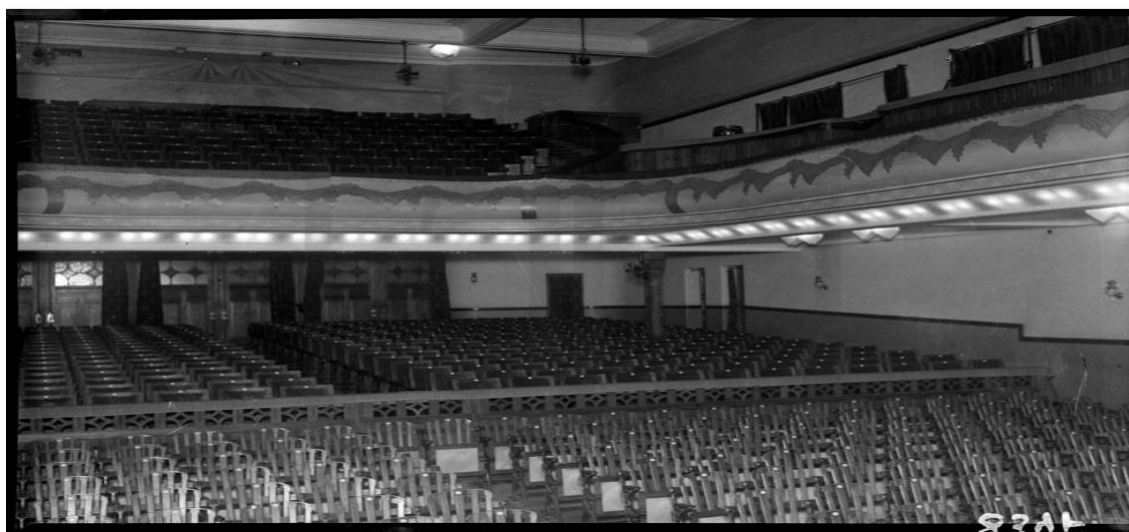


Figura 1.26: Planta da fachada principal e corte por CD do Royal Cine
(© Restos de Coleção, 2014)



Figuras 1.27 e 1.28: Plantas do 1º e 2º pisos do Royal Cine
(© Restos de Coleção, 2014)



Figuras 1.29 e 1.30: Interior do Royal Cine (© Arquivo Nacional Torre do Tombo, 1931)

ROYAL CINE
RUA DA GRAÇA, 100
TELEFONE: N. 8791
LISBOA

ARTE ■ ■ ■
RIQUEZA ■ ■ ■
CONFORTO ■ ■ ■

Estreias às quintas-feiras.
«Soirées» elegantes às quintas-feiras.
«Matinéas-dancings», por convite,
todas as quinta-feiras.

Os leitores de «CINÉFILO», munidos das respectivas
senhas, terão 50 por cento de desconto nas «matinéas»
das quintas-feiras, a partir da de 2 de Janeiro

A inauguração do «Royal-Cine» constituiu o maior acontecimento cinematográfico da semana

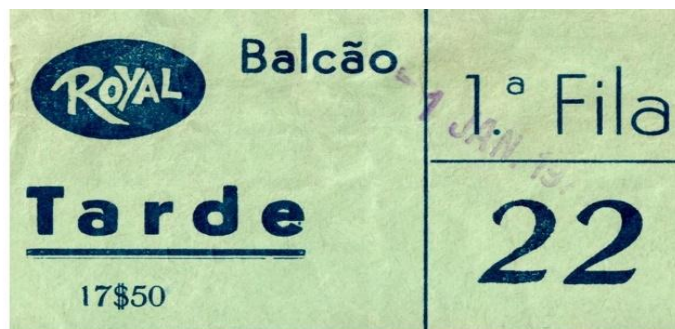
Adaptações musicais do notável professor **Francisco Benetó** executadas pela orquestra «**ROYAL**»

PREÇOS

Camareiros de frente (5 lugares), de 1.ª a 5.ª fila... 70000
 «lado de...»... 25000
 Balcão 1.ª fila... 15000
 «outros filões»... 10000
 1.ª plateia (os 5 primeiros filões)... 4800
 2.ª «outros filões»... 3800
 3.ª «os 5 primeiros filões»... 2800
 4.ª «outros filões»... 1800
 5.ª «outros filões»... 800
 Sessão de concertos... 5000

TODOS OS IMPOSTOS INCLUIDOS

Figura 1.31: Anúncio da inauguração do Royal Cine (© Revista Cinéfilo, dez 28, 1929)



Figuras 1.32 e 1.33: Bilhete de entrada e bilhete de convite do Royal Cine
(© Caria, C. | Restos de Colecção, 2014)

H
O
J
E

A METRO-GOLDWYN-MAYER tem a honra de anunciar a inauguração do cinema sonoro em Portugal

NO ROYAL CINE

RUA DA GRAÇA, 100—Telefone N. 6791

Com aparelhos de reprodução sonora «WESTERN-ELECTRIC»

Inauguração oficial às 16 dedicada a Sua Excelência o Presidente da Republica, Elemento Oficial e Imprensa, sendo a entrada rigorosamente por convites

Primeira exibição publica às 21 1/2 de hoje—A partir de amanhã

DIAS ÚTEIS — MATINÉES ÀS 16 — SOIRÉES ÀS 21 1/2

DOMINGOS — MATINÉES ÀS 14 E 17 1/2 — SOIRÉES ÀS 21 1/2

PROGRAMA

SOMBRAS BRANCAS

NOS MARES DO SUL

filme sonoro METRO-GOLDWYN-MAYER

com **RAQUEL TORRES e MONTE BLUE**

Diário Sonoro Hearst Metrotone

Porto de Lisboa—Turismo

Documentário Português

«The Revellers»

Famoso Quinteto Musical

«I'am looking over a four leaf clover».

«Rose of Waikiki».

«Breezing along with the Breeze».

Canções líricas

«Bousoir Madame la Lune»

«When Katinka Shakesher tambourine»

—

George Dewey Washington

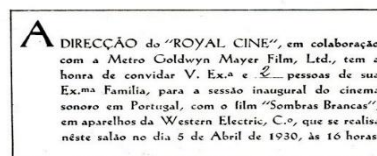
o cantor da voz de ouro

H
O
J
E

Anúncio do programa de estreia do cinema sonoro em Portugal com o filme «Sombras Brancas nos Mares do Sul» de W. S. Van Dyke, e outros complementos sonoros



Frontespício do cartão de convite para a estreia do cinema sonoro em Portugal



Reverso do convite, com os devidos pormenores

Figura 1.34: Anúncio da inauguração do filme sonoro no Royal Cine, a 5 de abril de 1930
(© Ribeiro, M.F., 1978)



Figura 1.35: Fachada do Royal Cine (© Arquivo Nacional Torre do Tombo, 1931)



Figura 1.36: Matiné no Royal Cine (© Arquivo Nacional Torre do Tombo, 1930)



Figuras 1.37 e 1.38: Fachada dos supermercados INO e Pingo Doce
(© Fundação Calouste Gulbenkian, década de 1980; Duas Linhas, 2021)

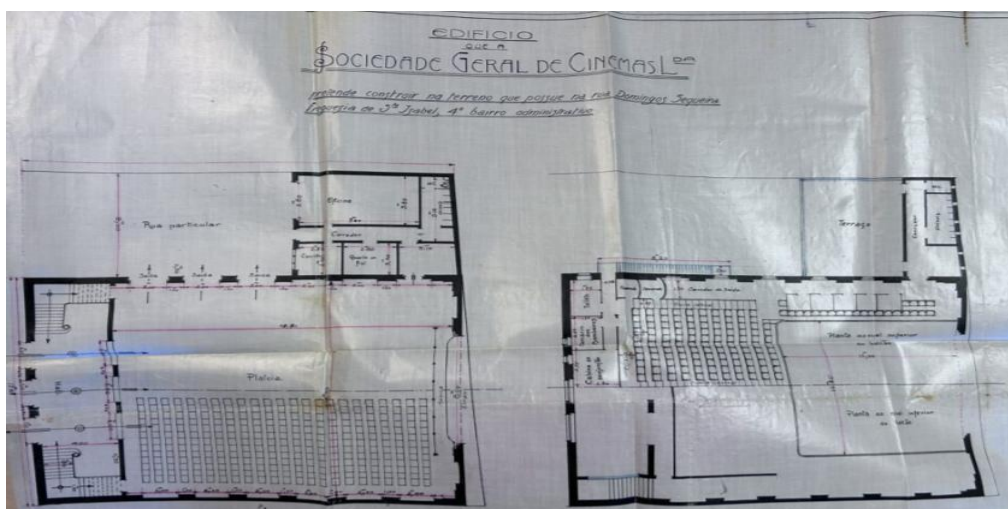


Figura 1.39: Planta do 1º piso do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196, 1930)

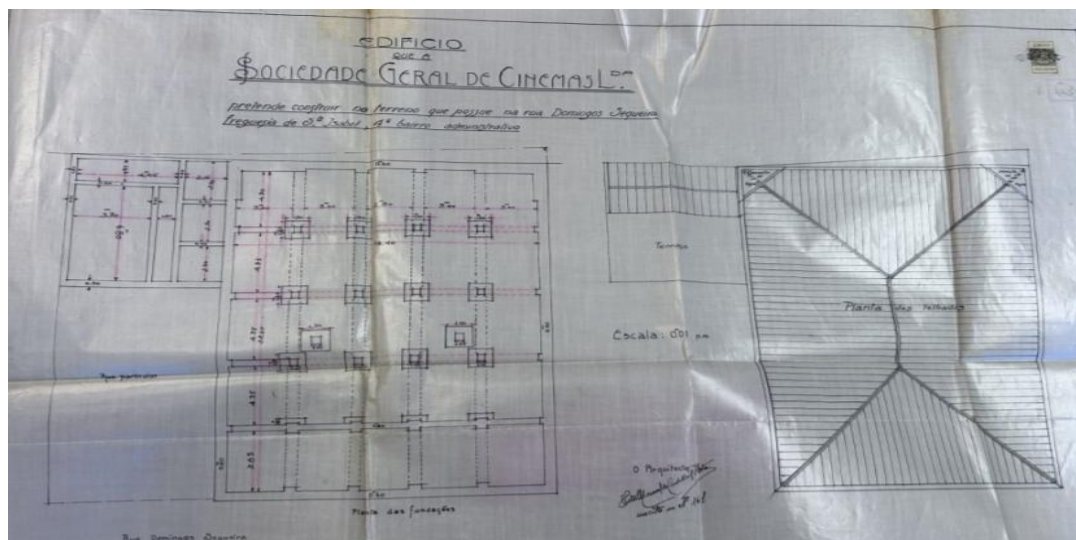


Figura 1.40: Planta das fundações do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196, 1930)



Figura 1.41: Planta do alçado principal do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196, 1930)

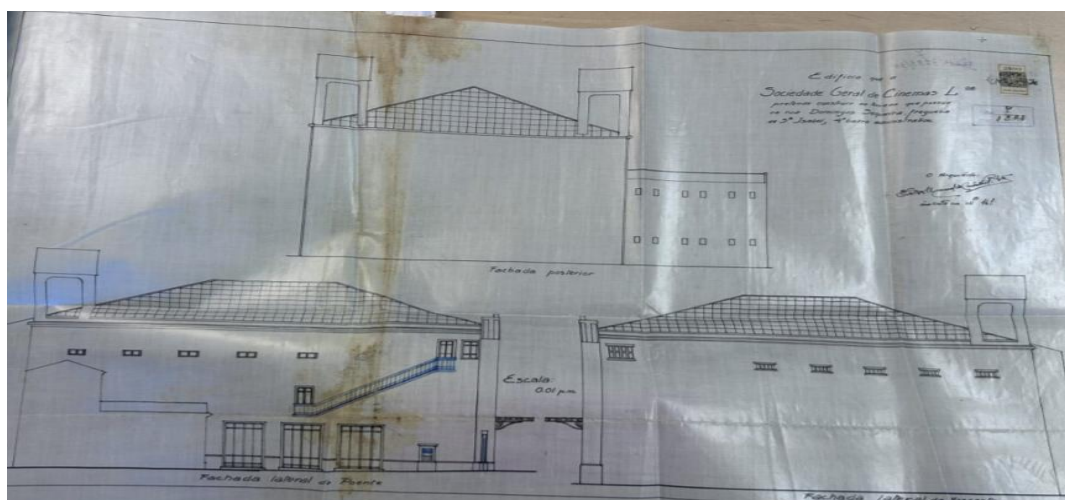


Figura 1.42: Planta das fachadas laterais e posterior do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196,

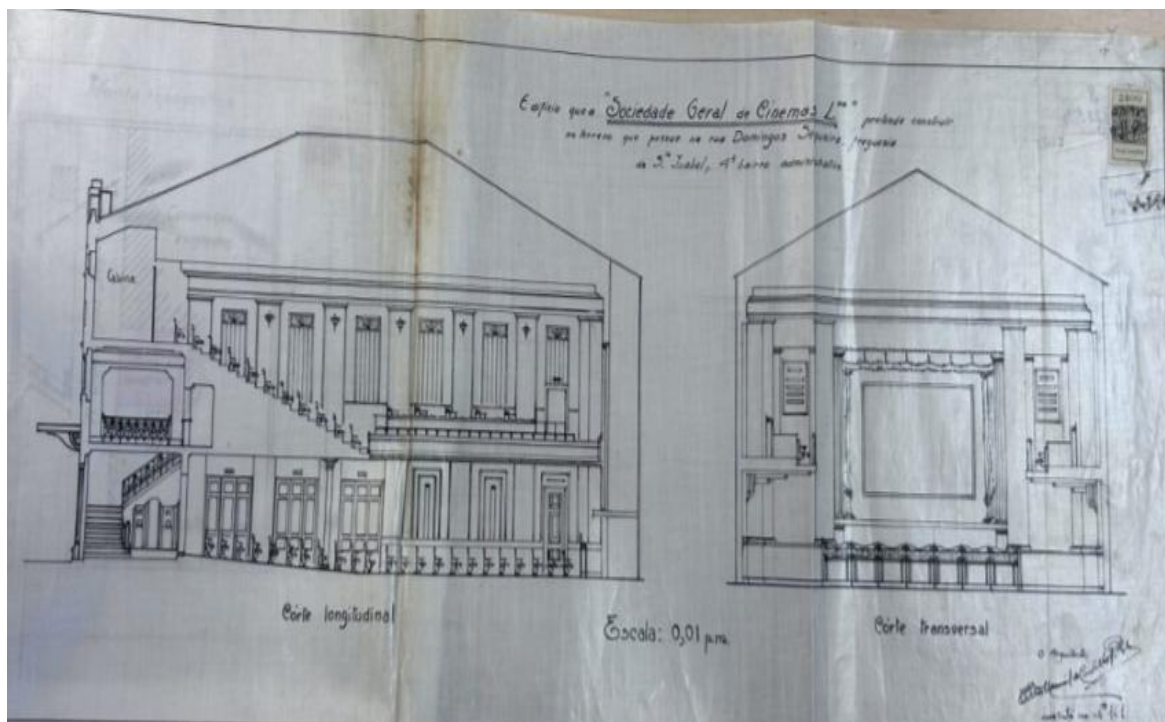


Figura 1.43: Planta dos cortes longitudinal e transversal do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196, 1930)



Figura 1.44: Planta de alteração da fachada principal do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196, 1931)



Figura 1.48: Letreiro luminoso do Paris Cinema (© Fernandes, J.M., 1995)



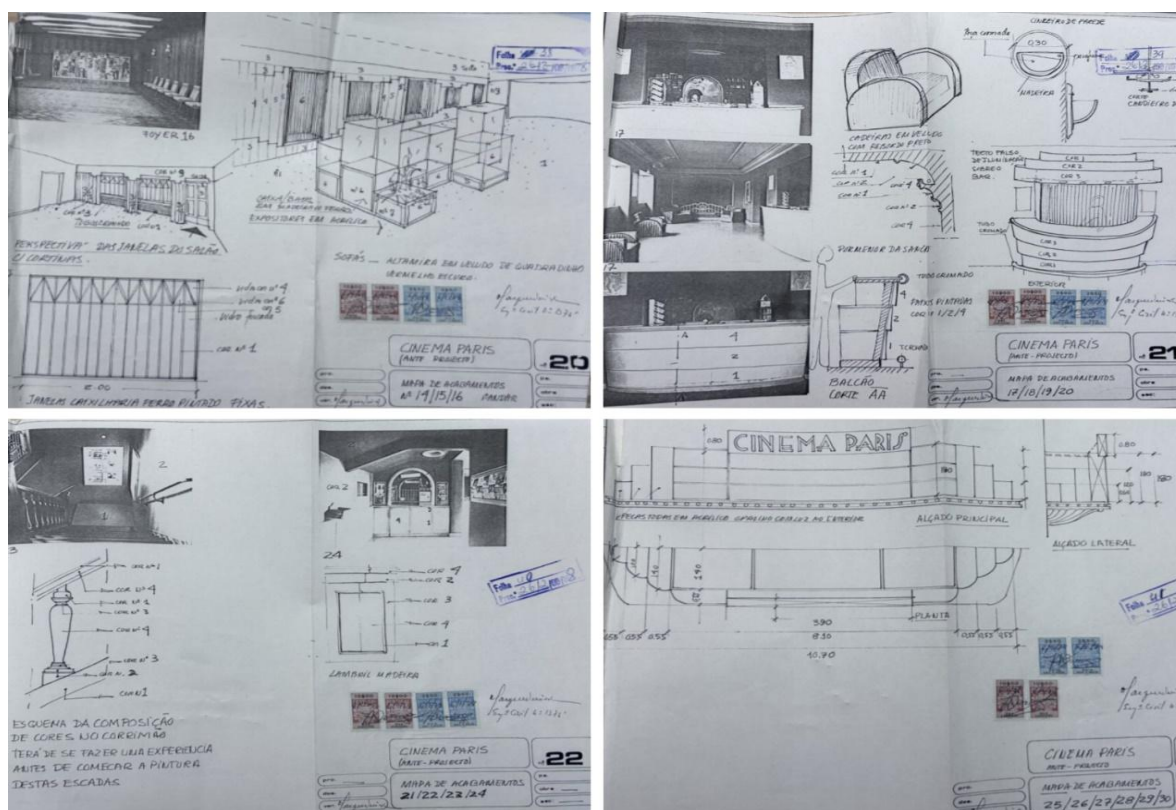
Figura 1.49: Mural alusivo ao cinema, da autoria de Paulo Guilherme d'Eça Leal (1961)
(© Figueiredo, M.C.V., 2017)



Figuras 1.50, 1.51, 1.52 e 1.53: Matiné no Paris Cinema – exterior e interior (© Arquivo Nacional Torre do Tombo, 1932)



Figura 1.54: Fachada do Paris Cinema (© Madureira, A. – AML, 1960)



Figuras 1.55, 1.56, 1.57 e 1.58: Anteprojecto de remodelação do Paris Cinema (Mapa de acabamentos)
(© AML - Proc.º Obra 42196, 1978)



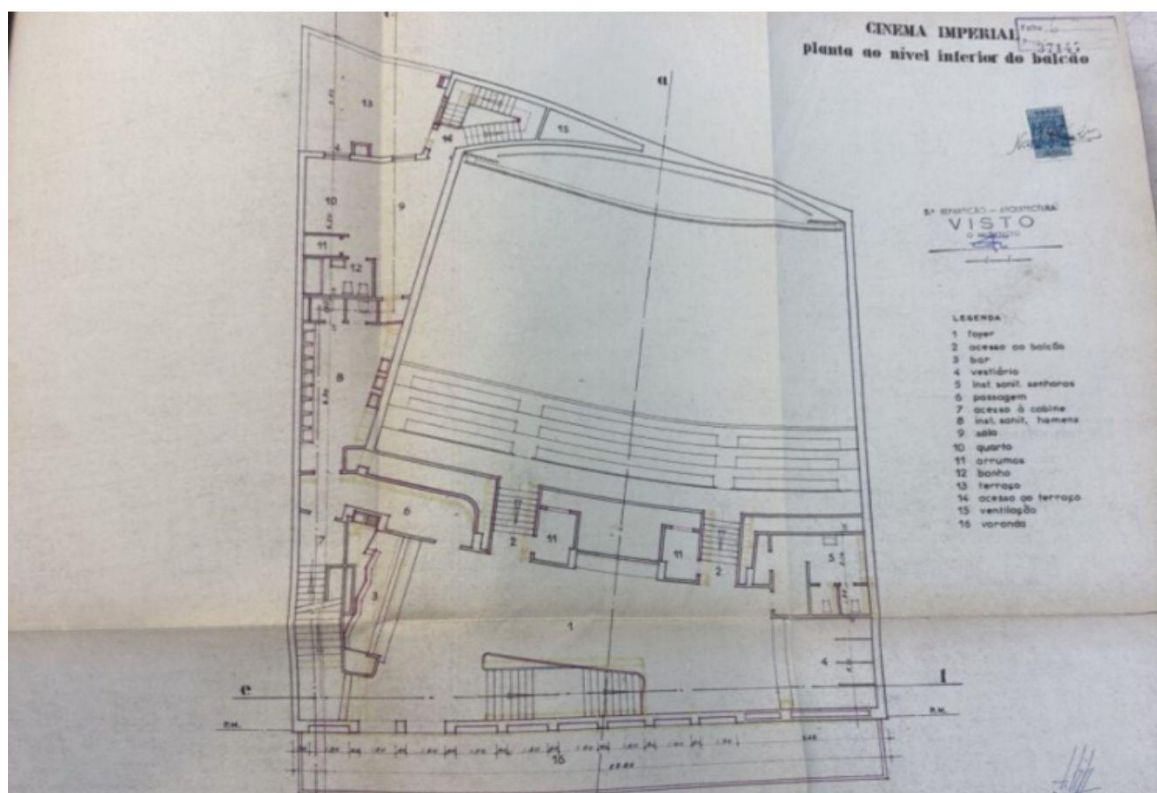
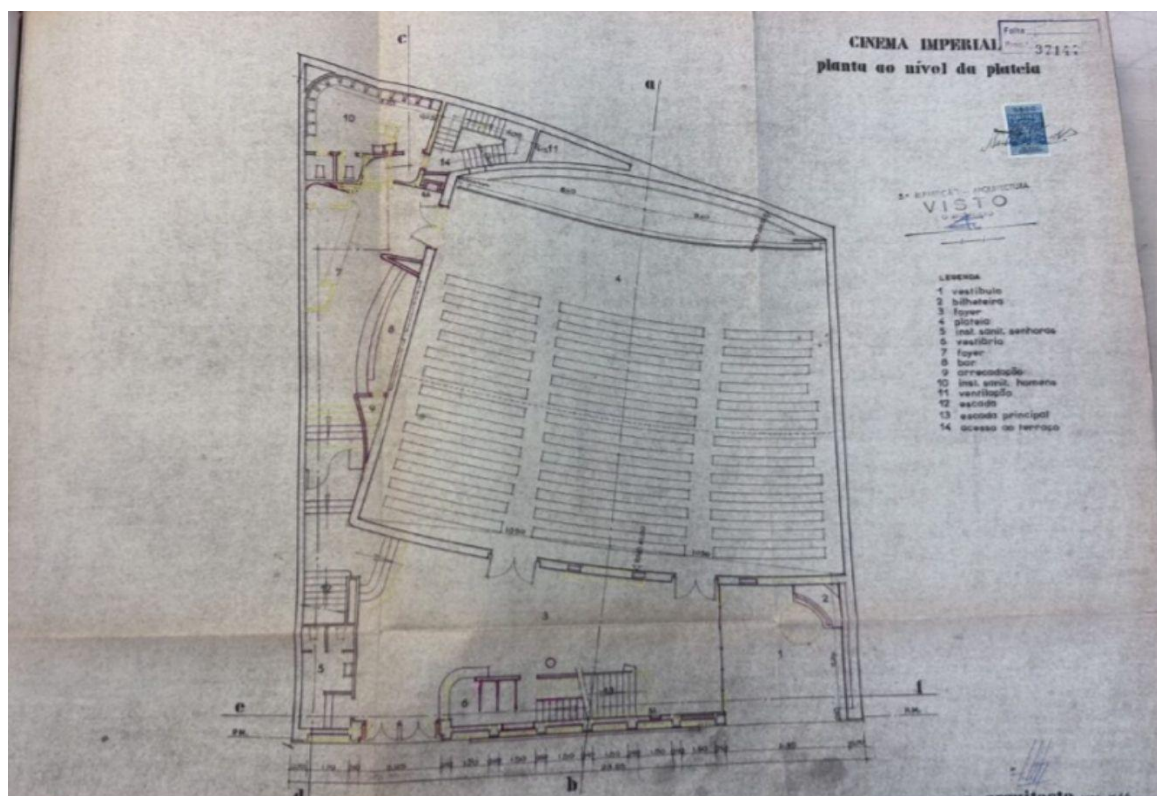
Figura 1.59: Fachada do Paris Cinema (© AML - Proc.º Obra 42196, 1997)



Figura 1.60: Fachada actual do Paris Cinema (© Google, 2025)



Figura 1.61: Fachada do Cinema Imperial (© Arquivo Municipal Torre do Tombo, 1932)



Figuras 1.62 e 1.63: Plantas da plateia e balcão do Cinema Imperial (© AML - Proc.º Obra 30346, 1958)

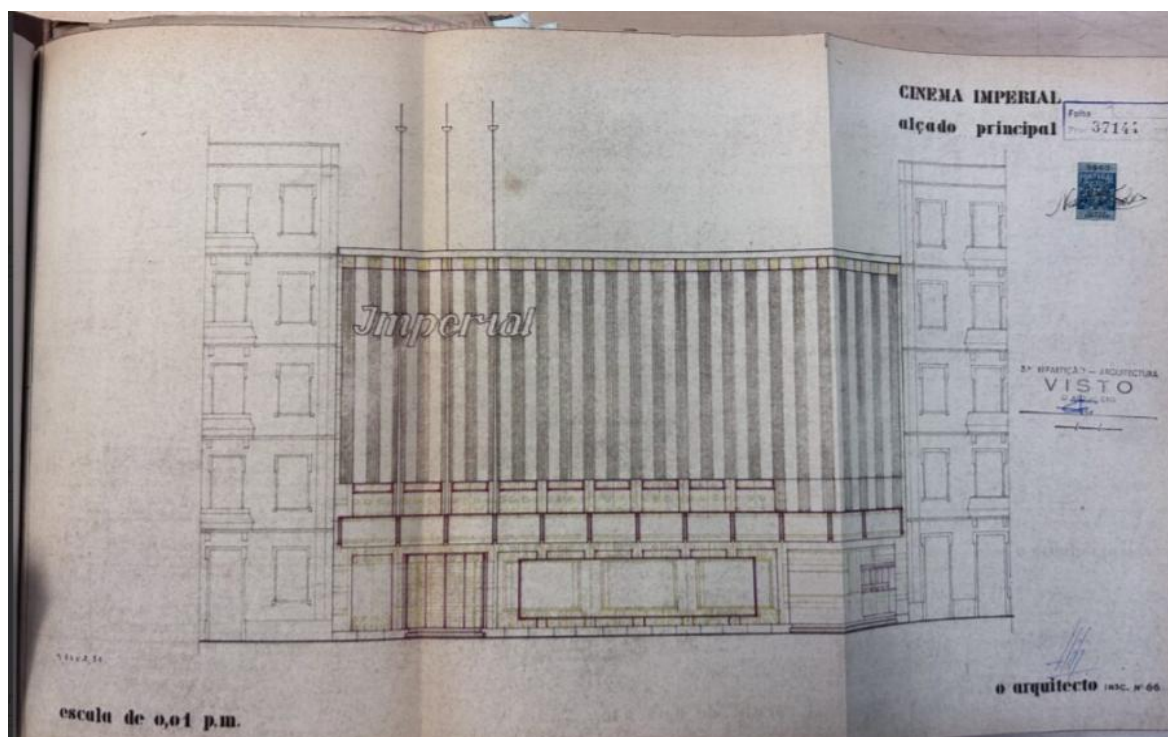
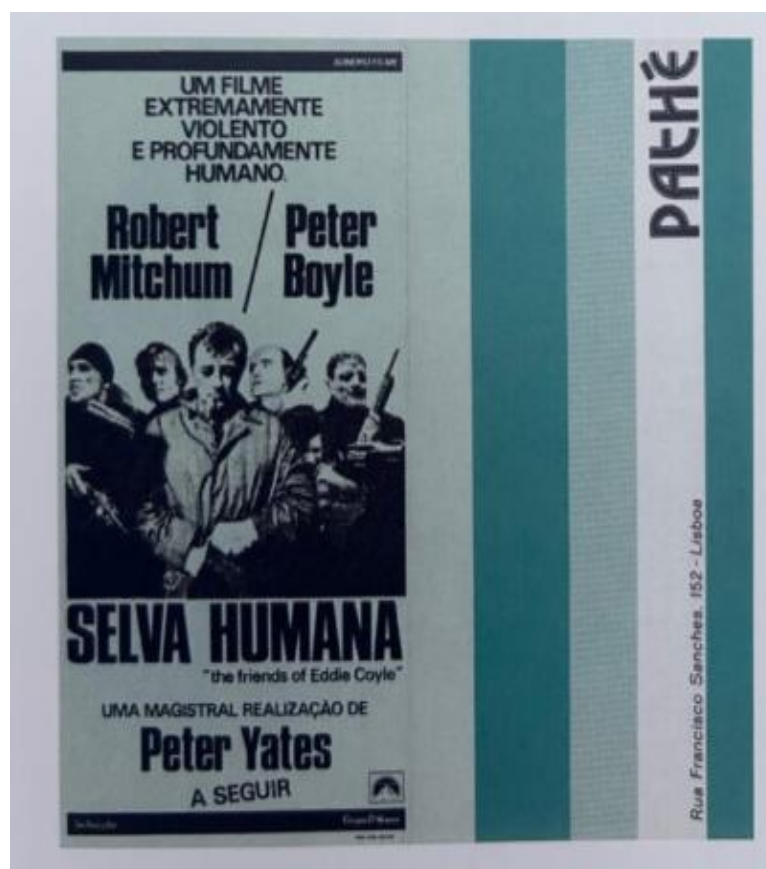


Figura 1.64: Planta do alçado principal do Cinema Imperial (© AML - Proc.º Obra 30346, 1958)



Figura 1.65: Fachada do Cinema Imperial (© Madureira, A. - AML, 1960)



Figuras 1.66 e 1.67: Fachada e programa do Cinema Pathé
(© Photographia Vasques - AML, 1977/Fernandes, J.M. 1995)

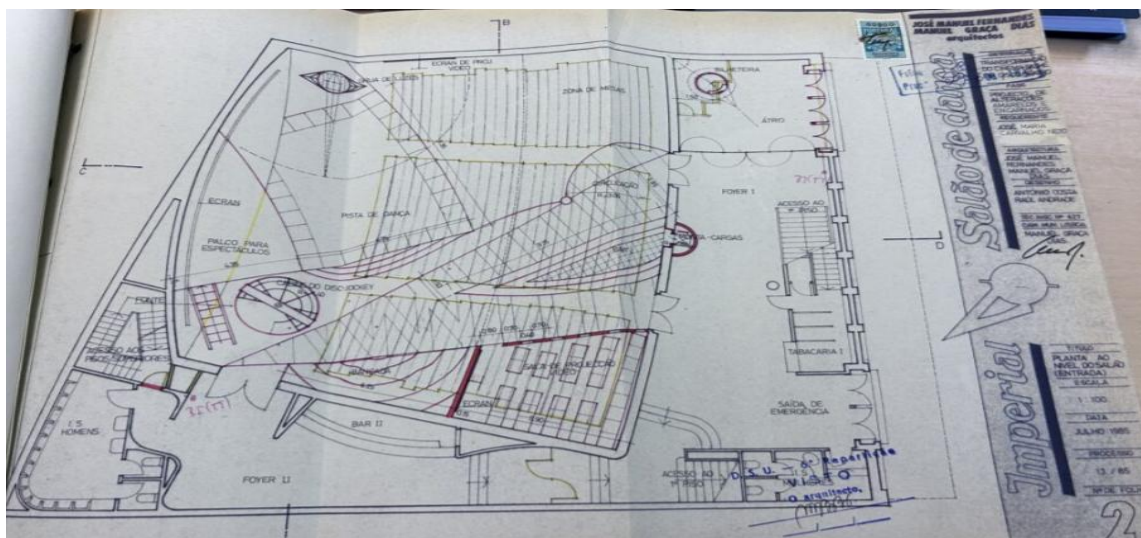


Figura 1.68: Planta do salão do Imperial – Salão de Dança (© AML - Proc.º Obra 30346, 1985)

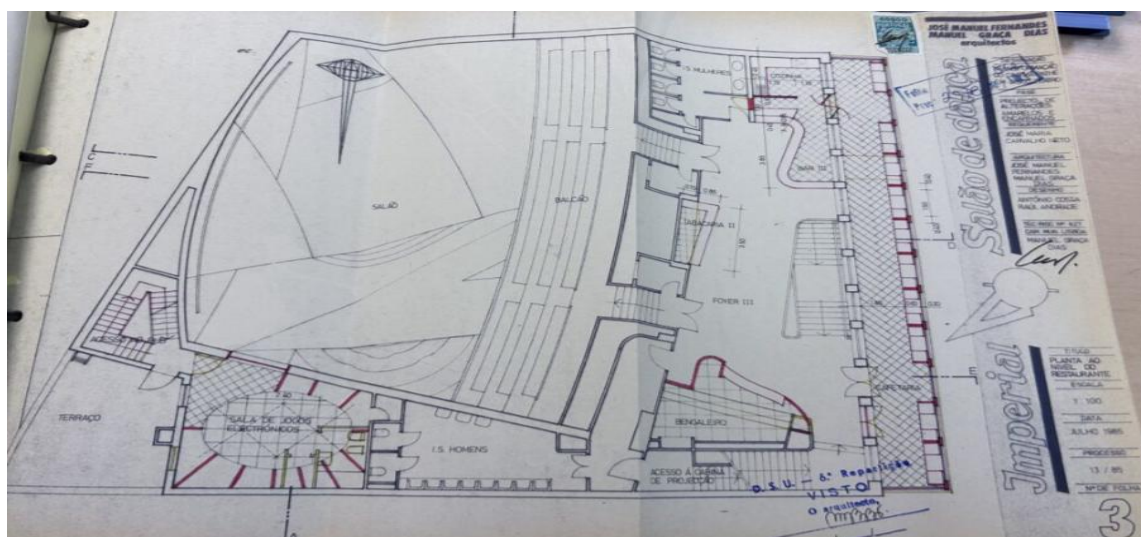


Figura 1.69: Planta do restaurante do Imperial – Salão de Dança (© AML - Proc.º Obra 30346, 1985)

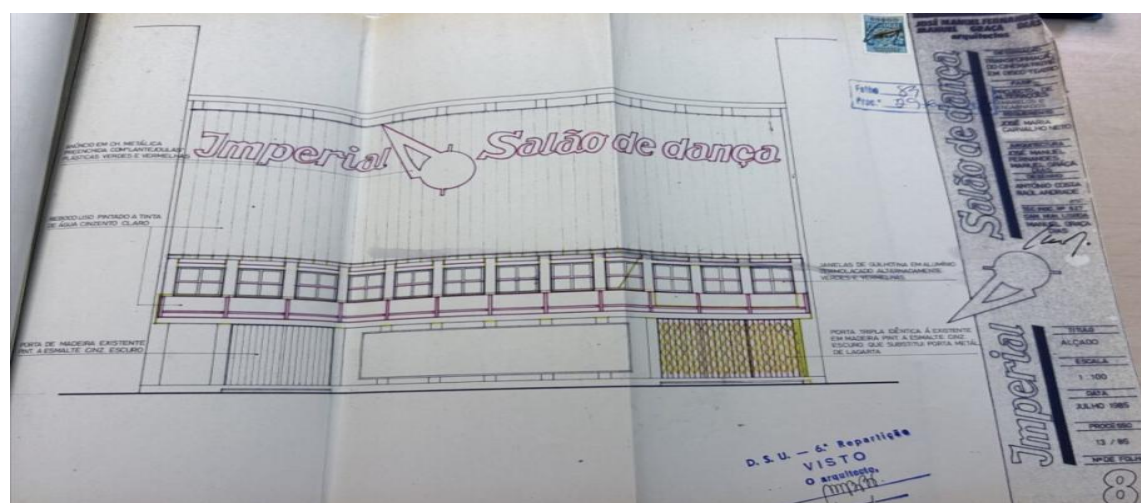


Figura 1.70: Planta do alçado do Imperial – Salão de Dança (© AML - Proc.º Obra 30346, 1985)



Figura 1.71: Interior da Discoteca Pathé (© Fernandes, J.M., 1995)



Figura 1.72: Bilhete da Discoteca Pathé (© Caria, C., 2025)



Figura 1.73: Fachada da Discoteca/Cinema Pathé (© AML - Proc.º Obra 30346, 1987)



Figura 1.74: Fachada do antigo Cinema Pathé (© Restos de Colecção, 2015)