



HISTÓRIA E CIDADANIA

XIX Simpósio Nacional
de História-ANPUH

Organizadores
Ismênia de Lima Martins
Rodrigo Patto Sá Motta
Zilda Gricoli Iokoi

HISTÓRIA E CIDADANIA

XIX Simpósio Nacional da ANPUH
Belo Horizonte - MG - julho de 1997

vol. II

ANPUH
Humanitas
PUBLICAÇÕES
#FLCH/USP

1998

O cinema, tecnologias de comunicação de massa e representações da São Paulo moderna

Maria Inez Machado Borges Pinto
Universidade de São Paulo

A abrangência e presença constante dos grandes meios de comunicação dentro dos espaços urbanos e das expectativas de seus habitantes é questão fundamental, na medida em que se percebe a relevância da participação desses meios na reorientação de sensibilidades e divulgação de valores culturais.

A análise do cinema, num determinado momento, pode nos desvendar as matrizes de uma época, os modos de percepção, sensibilidade, vontades, gostos e os valores morais.

Nos anos 20, a difusão da cultura cinematográfica é tal que qualquer cidadão dificilmente pensa sobre uma cidade sem articular ao pensamento algumas imagens de natureza cinematográfica. Antes do cinema, no século passado, a cidade imaginável dependia predominantemente da experiência de vida, dos lugares já visitados pessoalmente ou descritos em conversas. Além disso, em círculos de alcance menor, a cidade podia ser imaginada a partir de outros meios, como a literatura e a imprensa escrita, por um lado, e, por outro, a progressiva difusão de gravuras e fotografias. Mas será a linguagem do cinema, já por suas características e pelo modo como articula espaço e tempo, a que mais se aproxima da vivência moderna do espaço arquitetônico e urbano¹.

Do fim do século passado até a Primeira Guerra Mundial é inventado o cinema e, na estréia da eletrificação das grandes cidades, vai surgindo um circuito consumidor internacional. De um modo ou de outro, é o cinema industrial que vai inundar com suas fantásticas provocações de celulóide os mais longínquos centros do mundo. Cidades do futuro, cidades do passado ou cidades contemporâneas, construídas por cineastas, encerram intensas experiências de viver para multidões de espectadores, que vêem assim balizadas as suas noções de urbanidade e de “civilidade” (palavra cuja raiz, *civis* – em latim cidadão – é a mesma de cidade).

Se, antes do cinema, sentir-se um cidadão do mundo, um cosmopolita, era um ato do espírito partilhado especialmente por pessoas ilustradas, estava dada agora uma base concreta de experiência para um sentimento análogo, só que em versão massiva, de um maior alcance social. Além de substrato de um cosmopolitismo mais sensível na sociedade, o cinema vem redimensionar nela a noção contemporânea de cidadania.

356

No entanto, se desde o início do século XX os cinemas dos centros urbanos dedicaram-se, quase que exclusivamente, à apresentação de filmes americanos, é a partir dos anos 20 que o cinema americano insere-se na sociedade brasileira como um referencial cultural determinante. Um investimento maciço na moda, nos costumes, é viabilizado pelo cinema em sincronia com a publicidade de massa, instâncias que fortemente irão influenciar na formação da sensibilidade urbana das populações. A ampliação do público espectador e da influência do cinema e da propaganda em suas vidas conjuga-se aquela estabelecida pelas outras formas de expressão cultural, como o rádio e as revistas.

Citando um observador europeu, Gilberto Freyre descreve a urbe paulista como “centro de americanização – não de ianquização ou norte-americanização, note-se bem, mas de pura americanização – da vida brasileira, no sentido de ser a área do País onde maior se apresenta a natural predominância psicológica da esperança no futuro sobre a tradição de um breve passado(...)”. A

concentração industrial ao lado da imigração – inclusive a imigração de brasileiros do Norte, atraídos por uma São Paulo messiânica –, definiria em traços decisivos essa predominância, cada dia maior em São Paulo, da “esperança no futuro” sobre a “tradição de um breve passado”. Mas, assevera Freyre, tal esperança não implica “repúdio completo à tradição regional como ‘vitalidade’ já ordenada por um espírito de nítida civilidade”².

Por outro lado, a copiosa correspondência endereçada ao cronista-poeta Guilherme de Almeida, tratada em secção especial diariamente da coluna “Cinematógraphos” do jornal *O Estado de São Paulo*, a partir de certo momento funciona como verdadeiro termômetro das demandas culturais e da receptividade com que a população paulistana consome a produção cinematográfica oriunda, já nesse momento, predominantemente de Hollywood, além de fornecer farto material concernente aos novos costumes inaugurados pelo hábito de comparecer às salas de cinema para mergulhar no mundo imagético-onírico da “cena muda”.

A crônica cinematográfica de Guilherme de Almeida apresenta-nos uma reflexão extremamente lúcida acerca da modernidade contraditória da cidade de São Paulo, de modo tal que o poeta defende, intransigentemente, o cinema enquanto veículo civilizador por excelência dos hábitos e costumes paulistanos.

A concepção modernista de Guilherme de Almeida insere o cinema, arte da cena em movimento, no centro de um projeto estético artístico que, mais consentâneo com as mudanças que a nova sociedade industrial provocara no ritmo de vida cotidiana da cidade de São Paulo, privilegia a velocidade, a ação, a juventude e a puerilidade, a esportividade, a aventura, o bom-humor e o divertimento, enfim, o “novo” em contraposição àquilo que se afigura genericamente “velho”, estático, moroso, triste, reflexivo e, acima de tudo, intelectualizado³.

A função estética modernista que Guilherme de Almeida atribui ao cinema também contempla certa veneração declarada e tipicamente futurista ao maquinismo e uma certa euforia com

relação ao progresso material visível no processo de urbanização tumultuária da metrópole paulista, o qual já enceta a aparecer como ambientação fotográfica de certos filmes.

É fatal. Hoje, por exemplo, vinte e cinco anos depois de lançado o pensamento herético de Papinini, já não há quem ponha em dúvida a beleza da máquina(...). Quem ainda constituir uma cômica exceção, quem duvidar disto (e, portanto, descrever também do cinema), deve ir ao Sant'Ana e ao Royal ver 'O Homem de Aço' (...) O filme merece ser visto pelo que há de moderna beleza nos cenários mecânicos. Há nesse filme tudo que pode haver de belo na brutal magnificência de uma enorme usina de aço. Com cenários reais, onde a vida moderna, útil e prática é ritmada pelo bravejar poderoso das escavadoras, pelo disparo reto das carretas, pelo gesto lento dos guindastes, pela voracidade rubra dos alto-fornos, pela cadência pesada dos martelos-pilões; com essa paisagem brusca, simétrica e matemática vida de trabalho, acomoda-se, harmoniza-se um romance impetuoso(...). Se uma pessoa desse século mecânico e desta cidade industrial não conseguir compreender e não puder sentir a beleza brutal de 'O Homem de Aço', deve, imediatamente trocar o seu telefone, a sua máquina de escrever, a sua vitrola e o seu automóvel por uma cama-de-gato, uma caixa de música e um tîlburi.⁴

358

O predomínio de uma São Paulo humana sobre a física nos filmes do ciclo regional paulista, parece ceder, anos adentro, atenção maior, aqui e ali, para a cidade que se construía freneticamente, vivia um intenso processo de remodelação urbana, aburguesamento, e a instituição de uma “nova ordem urbana” segundo padrões funcionais e estéticos internacionais.

Faz parte deste movimento de resgatar os símbolos do crescimento e dos melhoramentos materiais da cidade de São Paulo e do estado, a orientação dos cinejornais conduzida com o espírito de cavação. Não simplesmente o desenvolvimento da lucrativa modalidade da propaganda travestida em notícia que, entre outras soluções, acompanhava através da câmara cinematográfica, pelas ruas do centro, o movimento da burguesia, dos grupos recém chegados à distinção social, dos setores médios emergentes, desfrutando dos benefícios da reurbanização de São Paulo, usufruindo

do seu melhoramento material, de toda rede de produção e reprodução cultural, desde os luxuosos magazines, os agradáveis cafés e confeitarias do centro às óperas e peças teatrais de companhias estrangeiras, cinemas, tudo, enfim, que expressasse uma rotina de hábitos elegantes e a europeização dos costumes para uma sociedade ansiosa por civilizar-se e sedenta de modelos de prestígio. Mas principalmente um faro publicista incensador que sabia ter nas autoridades locais a clientela mais promissora⁵.

Deve ter sido merecedor de inveja entre os “cavadores”, o trunfo conseguido por Gilberto Rossi ao obter apoio do então governador do estado de São Paulo, Washington Luis, que veio a garantir a regularidade e o vigor incomparáveis do *Rossi Actualidades* (1921-1933). O *Rossi Actualidades* nº 1 é projetado no programa de inauguração do importante Cine República em 1921, com cenas das “nossas estradas de rodagem” e aparição do governador em solenidades locais, além dos habituais panoramas de “nossas belezas naturais”, com vistas do litoral. Foi também a Rossi Film quem recebeu da prefeitura a encomenda de uma série de filmes documentando as suas obras entre 1926 e 1929, emblema da pujança e dinamismo da urbanização de São Paulo, que podem hoje ser vistos reunidos sob o título *Administração Pires do Rio*, mas que foram certamente exibidos em partes, como cinejornal. Este filme, provavelmente, acompanhado por engenheiros, possui traços narrativos diferenciados, demorando-se em planos descritivos dos processos técnicos de construção, caracterizando um olhar interessado nas proezas da engenharia na representação ordenada. Nisto não destoia, por exemplo, dos intermináveis e menos criativos planos de máquinas funcionando que podemos ver em *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* ou dos trabalhos de construção dos monumentos do Ipiranga (1922), ambos da Independência Film de Armando Pamplona⁶.

Nada melhor, para nos introduzir ao espírito de celebração do progresso material na representação do espaço urbano de São Paulo, de alguns segmentos da intelectualidade paulista, nos anos

vinte, a acolhida que teve o filme *São Paulo, uma sinfonia da metrópole* de Kemeny e Lustig e a análise do artigo esufiante com o dinamismo vertiginoso da “cosmópolis”, que lhe dedicou o crítico de *O Estado de São Paulo*, Guilherme de Almeida, quando do seu lançamento em circuito⁷.

Anteontem à noite, na grande sala do Paramount – enquanto pela tela passava o primeiro *film* nacional que conseguiu não nos envergonhar, e pelo contrário, envaidecer-nos – estive imaginando que aquele teatro não estivesse em São Paulo, mas em qualquer grande capital estrangeira, e que aquela gente que o enchia não fosse brasileira, mas de qualquer outra importante nacionalidade(...). E, imaginando isso, fui me dizendo com sinceridade e convicção: – Que esplêndida propaganda para nós!

Em *Sinfonia da metrópole*, há uma outra verticalidade presente, cujo caráter resulta de dados formais na composição do quadro, em planos das mais variadas temáticas, quase que independentemente do dado de realidade, se pensarmos na ainda pouco verticalizada paisagem paulistana. Talvez com isso possamos supor uma aspiração à verticalidade no espaço urbano, dando-se importância a todos os seus indícios mais que a observância empírica do espaço físico da cidade⁸. Kemeny filmou um plano dos edifícios do centro, próximo ao Prédio Martinelli, no cruzamento da rua São Bento com a São João, e que não foi colocado na *Sinfonia* mas foi usado em *São Paulo em 24 horas* (1933), um curta-metragem sonoro que condensava o longa. Este plano sobe e desce de uma maneira eufórica, quase frenética pelas fachadas dos edifícios postados ao redor da câmera. É um plano bastante sintomático deste anseio de verticalidade. Sentimos no espaço paulistano algo frontal e solene. A verticalidade assim disposta caracteriza a visualidade do espaço monumental, que dispõe suas linhas para serem observadas com maior rigor, implicando numa atitude cerimoniosa¹¹.

São Paulo, uma sinfonia da metrópole também pode ser caracterizado como documentário convencional. No começo ele tem, como vimos, um estilo que se aproxima da montagem “sin-

fônica”. Mas depois ele vai caindo num ritmo de documentário convencional, com planos mais longos e o mesmo procedimento banal do gênero, sendo provavelmente nessa parte que os cineastas mais aproveitam o material filmado profissionalmente nas “caçações”. Nas seqüências institucionais fica mais clara a noção de progresso que o filme tem, que não é composto de contradições, não é determinado a partir de nenhum tipo de jogo ou conflito. Em *São Paulo*, a penitenciária é mostrada oferecendo uma vida social sadia e dando chances ao preso. Ele é visto fazendo exercícios, ginástica em conjunto, aprendendo ofícios, tendo aulas, tudo dentro de uma filosofia que realmente o recuperaria. A Escola é mostrada como entidade exemplar que educa para a vida urbana. Com toda essa ideologia das instituições elas aparecem sem nenhum deslocamento, sem nenhum tipo de contraponto.

Existe um movimento no interior de cada uma dessas seqüências “exemplares” a respeito das instituições, que pretende colocar de modo inequívoco que o movimento social da cidade é o movimento da produtividade, do trabalho. A São Paulo que dominava o filme de Kemeny era uma cidade dinâmica, com as ruas formigando de trânsito. A sociedade é posta a produzir – tanto na dinâmica vertiginosa como na dinâmica exemplar das seqüências mais longas, e aí o filme assume uma função educativa e propagandística de demonstrar que a maneira pela qual a cidade produz e a maneira pela qual a cidade vive são uma mesma coisa, se identificam absolutamente; a ordem que condiciona o trabalho é a dinâmica da metrópole. E assim, a vida urbana se reduz no filme a este quadro de trabalho e ordem.

Em *São Paulo* simplesmente não há vida noturna que mereça um plano sequer. Há só uma filmografia do Anhangabaú à noite, no fim do filme, com fochos luminosos e aeronaves em animação, lembrando alguns efeitos de *Metrópolis*. A vida social tem um sentido de compulsão ao trabalho. A finalidade dessa vida civilizada é a produção, o progresso. Temos aí um lição de moral que corresponde a tantos discursos políticos moralistas, escritos

ou falados *ad nauseam* a respeito da cidade. Vimos que Guilherme de Almeida escreveu a propósito que o filme era um excelente substituto destas discursivas de autoridades, vendo aliás nisto um mérito auspicioso. Coloca a “modernização” acima de qualquer discussão objetiva do que de fato estaria sendo dito pelo novo discurso, para o qual chega a utilizar as adjetivações de “inteligente e verdadeiro”.

Também o filme de Ruttman acaba expondo as grandezas de Berlim, mesmo não se propondo ao caráter publicístico que orientou a *Sinfonia* paulista.

Se não localizamos ambigüidade, ou muita margem para movimentos contraditórios no interior do filme, talvez pudéssemos achar outros filmes que pudessem ser contrapostos a estes como visão de São Paulo. Mas não: os outros documentários que podemos encontrar no período, antes complementam e reforçam esta ótica da *Sinfonia*, do que propriamente provocam contrastes, expõem discrepâncias ou deslocamentos de perspectiva que construam outra visão. Vejamos o que ocorre no campo do filme ficcional.

Trens, bondes e ônibus eram, em realidade, os fatores determinantes do desenho da cidade àquela altura, referido pelos estudiosos com o formato de uma grande mão, ou de uma aranha. Os vazios entre os prolongamentos ocupados do solo urbano, mantidos por mecanismos de especulação imobiliária, ajudam a explicar o fato de não terem Kemey e Lustig nos honrado com planos aéreos da capital, nada difíceis tecnicamente para eles. E nos dão uma indicação do drible que os cinegrafistas paulistanos de uma forma geral deviam dar naqueles terrenos baldios e aspectos mais bucólicos imediatamente adjuntos aos setores mais soberbamente edificadas daquela São Paulo. A natureza é banida da São Paulo cinematográfica no que toca à presença cênica da vegetação, só disponível na disciplina de jardins bem tratados – critério extensivo a quintais, chácaras e sedes de fazenda.

As periferias paulistanas são mostradas em obras, necessariamente; como um eco do lema de Washington Luís – “governar é

abrir estradas” – a *Sinfonia* num raro momento desurbanizado exhibe rodovias. O domínio da natureza é impecavelmente ostentado, até na farta exibição de mostradores de relógios públicos, e diversos privados sendo acertados por seus donos, indicando um paulistano mais cioso que o berlinense no controle do ciclo diário do sol. A natureza é perfeitamente civilizada ou mitificada quando se isola, por exemplo, na reprodução da cena da Proclamação da Independência, calcada no célebre quadro *Grito de Ipiranga*¹⁰.

A figura humana evocativa de um contato mais estreito com a natureza, que seria o caipira, é banida da paisagem urbana e só aparece na silhueta de um camponês que contempla da seara um pôr-do-sol estilizado sobre a cidade. Há pouca concessão às forças semi-arcaicas de vida urbana: comadres conversando na janela depois de uma rápida seqüência da feira-livre, e um ou dois protagonistas dos “ruídos da rua”, como o paneleiro ou o afiador de faca, não se pode dizer que fossem então ocorrências rareadas¹¹.

A mesma severidade rígida que doma a natureza nas representações paulistanas apagando os seus traços mais revoltos, pela seletividade empregada pelos cinegrafistas e cineastas, opera também no âmbito da vida popular da cidade. Praticamente só há imagens de cortiços e malocas¹² em documentários dos anos 40. E a pulsação da gente humilde ou do operário é filmada com um cuidado emudecedor. Nisto opõe-se *Somente as horas* e tantos outros filmes-da-metrópole que se possam recordar. Imagens de miséria, da violência urbana, dos movimentos sociais e da mais banal agressividade da vida nervosa da cidade grande sucumbem numa ótica de positividade que só quer enxergar o progresso numa ordem do “trabalho”.

Um dos aspectos que salientamos da expressão enérgica dessa “ordem” consiste no vincar vertical estabelecido na representação visual da cena urbana. Achamos que do diálogo de formas preferenciais com que se degladiam os cinegrafistas na composição da São Paulo ficcional resulta o uso enfático de um elenco de vibrações privilegiando dados de verticalidade¹³. Supusemos que

tal sintaxe da verticalidade era posta a serviço dos conteúdos de uma severidade cívica em curso na cultura urbana vivida sobretudo em círculos próximos às esferas oficiais. Os vincos verticais enquanto esgar da paisagem cidadina remeteriam deste modo à evocação da lei que deve ordená-la, à semelhança do que pretende a espada em riste do brasão paulista, adotado naqueles dias estremeçados da Revolução Constitucionalista da 1932¹⁴. A esse respeito, proclama Martins Fontes em versos que “ser paulista em brasão e em pergaminho é ser traído e pelejar sozinho, é ser vencido mas cair de pé (...)”¹⁵.

No período entre-guerras em civismo paulista, inflamado pelas convulsões sociais que puseram em cheque as suas formas de liderança no cenário nacional, parece deste modo mais próximo da ótica apresentada pelos filmes do que por exemplo o refinamento da literatura modernista. Faz talvez mais sentido aproximar a produção fílmica justamente da “discurseira” inútil dos políticos a que aludia Guilherme de Almeida, do que à produção “cult” que já nos habituamos a utilizar como prisma para enxergar a paulicéia dos loucos anos 20. As atas das sessões públicas dos mandatários e os “sermões encomendados” das cerimônias oficiais, um documento subscrito pelo empresariado ou o Plano de Avenidas de Prestes Maia, na interpretação daquela São Paulo cinematográfica, talvez rendesse paralelos mais profícuos que, digamos, um cotejamento com as *Novelas paulistanas* de Alcântara Machado, escritas de 1924 a 1930.

O modernista Antônio de Alcântara Machado, num artigo de jornal em que deplora e caçoa da paisagem paulistana instilando depurada ironia e desabrido sarcasmo para com os seus executores, aponta a

preocupação das linhas retas, dos ângulos retos, das ruas bem direitinhas, das praças quadradas. Nem uma linha curva amenizando um pouco a monotonia do xadrez urbano. Nada de avenidas circulares. Não. Tudo tem que ser posto em esquadria. Do contrário fica feio.

Não se traça a cidade obedecendo à configuração natural de seus terrenos. Esta é que se tem de adaptar ao traçado daquela. Para conseguir isso desmanda-se a paisagem, escangalha-se com o pitoresco. Não faz mal. Quanto mais arranjadinho melhor.

E é preciso que tudo pareça bem novo e bem limpo. O pórtico do cemitério da Consolação por exemplo não consegue envelhecer sossegado. Quando a pedra começa a ficar assim meio acinzentada os homenzinhos da Prefeitura aparecem e põem de novo bem branquinha para os estrangeiros não pensarem que a governança da cidade é relaxada.

Com as árvores acontece a mesma coisa. Mal principiam a criar copa sofrem uma poda de mestre. Tudo quanto é ramo folhado, vem abaixo. Ficam nuazinhas. E de coco raspado. Passam de árvores a cabides (...) E assim por diante.

É por isso que nesta época de ciclones a gente fica assim com vontade de encomendar um para São Paulo também.¹⁶

O artigo é de 1926. Observe-se a diferença entre a visão de Alcântara Machado e a de Menotti del Picchia, escrita poucos anos depois:

Onde se levantavam as tabas de Caiubi e de João Ramalho, o reducto dos arranha-céus rimava, entre as paralelas das ruas, o bizarro poema de cimento armado das grandes metrópoles modernas^{2 1}.

365

Paulo Emílio, numa conferência em São Paulo, descreve a seqüência final de *Cousas nossas* (1931) de Wallace Downey, fotografado por Lustig e Kemeny, um musical que se perdeu, produzido pelo cavador americano que queria reeditar em São Paulo o sucesso recente do gênero em seu país. Depois de uma sucessão de números aproveitando êxitos do rádio, os cinegrafistas também dão o seu *show* num

epílogo em estilo de *grand finale* cinematográfico mostrando a grandeza e o dinamismo de São Paulo. As imagens dos edifícios maiores que existiam na época eram sobrepostas umas às outras a fim de dar a impressão de arranha-céus novaiorquinos. E a montagem rápida de cenas com transeuntes e automóveis – que eram projetadas aliás em ritmo acelerado – procuravam sugerir um trânsito informal(...) Em suma, na São Paulo ainda pacata do início da década de 30, essa conclusão de *Cousas nossas* é um bom exemplo da aspiração paulista por isso que está aí.¹⁸

Precisamos ter em mente as diferenças de identidade cultural entre as várias São Paulo imaginadas. Há aqui um ambiente de aspiração cosmopolita em geral e, em particular, uma busca de espelhamento nas metrópoles americanas e europeias. Um anseio que, ao expressar-se, muitas vezes não consegue esconder seu profundo traço provinciano. E um provincianismo algo estreito, moralista, sem ambigüidade na linguagem.

NOTAS

- ¹ Veja-se a respeito ZEVI, Bruno, "Architettura per il cinema e cinema per l'architettura". In *Bianco e Nero*. ano XI, nº 8/9, 1950. ARGAN, G.C. *Storia dell'arte como storia della città*. Roma, 1984, especialmente p. 248.
- ² Também Gilberto Freyre aponta concomitâncias culturais autóctones enriquecidas em face de valores cosmopolitas em São Paulo. Cf. "Prefácio 13". In BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. vol. I, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1954, p. XVII
- ³ *O Estado de S. Paulo* 09/08/1927.
- ⁴ *O Estado de São Paulo* 23/07/1927.
- ⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira Republica. São Paulo, Brasileira, 1983, pp. 25-68.
- ⁶ Sobre o mercado cinematográfico no período, ver GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: 1975. Machado, Rubens. "O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste". In RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 106-7.
- ⁷ *O Estado de São Paulo*, 08/09/1929, pp. 3-4.
- ⁸ Ver descrição de BERNARDET, Jean Claude. *São Paulo, uma sinfonia da metrópole*. Datilografado, Cinemateca Brasileira, p. 32.
- ⁹ *Idem*, p. 34.
- ¹⁰ MACHADO, Rubens. *São Paulo em movimento. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 1989, p. 01.
- ¹¹ PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e Sobrevivência. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914)*. São Paulo, EDUSP/ FAPESP, 1984.
- ¹² Sobre bairros populares, cf. BRUNO, E. S. *História e tradições da cidade de São Paulo*, p. 132.
- ¹³ Gilberto Freire fala em "formas arquitetônicas verticalmente urbanas, com os *skycrapers* masculinóides noaiorquinos", e discutindo o nomadismo do bandeirante paulista glorificado, posteriormente por oligarquias fixadas sedentariamente, adota para estes últimos a expressão "verticalidade" complementar à dinâmica "horizontal" dos primeiros. Cf. "Modos de homem e modos de mulher". pp. 159-160; 176.

O cinema, tecnologias de comunicação de massa e representações da São Paulo moderna

- ¹⁴ Jorge Americano confunde os escudos paulista e paulistano. *São Paulo nesse tempo (1915-1930)*. São Paulo, 1962, p. 277. Ver AMARAL, Antônio B. do. *Dicionário de história de São Paulo*. São Paulo, 1980, pp. 88-89.
- ¹⁵ Cf. *Sonetos de Martins Fontes*. São Paulo, 1987, p. 70
- ¹⁶ “Estética Suburbana”. In *Jornal do Comércio*. São Paulo, 15/09/1926. Publicado em MACHADO, A. *Obras*. Rio de Janeiro, vol. 01, 1983, pp. 169-174.
- ¹⁷ *O Despertar de São Paulo*. Rio, 1933, pp. 198-9. Para uma visão de conjunto da cidade de São Paulo vista pelos modernistas, consultar Fabris, Annateresa: “O Ecletismo à luz do modernismo”. In *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, 1987, pp. 280-296.
- ¹⁸ Ver GOMES, P.E.S. “O cinema brasileiro na década de 30”. In CASTILHO, A. e PRETI, D. (org.) *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*. São Paulo, 1986, p. 102.