

A ARENA CULTURAL PAULISTANA: UM OLHAR SOBRE AS CONDIÇÕES DE IMPLEMENTAÇÃO
DO MODERNISMO NA SÃO PAULO DO INÍCIO DO SÉCULO XX | Marcos Antonio dos Santos

Arquiteto e urbanista
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo
EESC-USP
marcosdosantos@gmail.com

A ARENA CULTURAL PAULISTANA: UM OLHAR SOBRE AS CONDIÇÕES DE IMPLEMENTAÇÃO DO MODERNISMO NA SÃO PAULO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Este trabalho tem o objetivo de circunstanciar os fatos históricos ocorridos no Brasil no início do século XX, na tentativa de melhor entender as condições históricas que favoreceram a eclosão do modernismo brasileiro. O entendimento das condições dadas pela sociedade paulista, em destaque na sua relação com o resto do Brasil, é fundamental para a compreensão da transposição e o abasileiramento dos conceitos contidos nas teorias das vanguardas europeias.

De maneira direta ou implícita, os fatos históricos do período de desenvolvimento do modernismo na cidade de São Paulo serão confrontados com a leitura da modernidade feita por Simmel em dois ensaios – “Filosofia do dinheiro” (1978) e “Metrópole e a vida mental” (1976).

Do primeiro ensaio – “Filosofia do dinheiro” –, o diálogo com Simmel terá como ponto central a sua visão do dinheiro tanto como o vilão da sociedade moderna, como frequentemente é visto, quanto um fator de liberdade. Para Simmel, a monetarização da vida moderna foi a decorrência natural da necessidade da substituição dos vínculos de sangue e de parentesco por algo impessoal, “inodoro”, prático e universal como o dinheiro. Uma das razões seria o declínio, na sociedade moderna, da dominação tradicional na idade medieval, que fazia com que o homem – fosse ele servo ou criado doméstico – tivesse sua vida disposta pelo seu suserano. Não que a dominação tenha desaparecido, apenas que no mundo moderno ela se limita, por um certo tempo, a funções específicas

e num lugar particular. O funcionamento do capitalismo seria impensável com base em valores e códigos associados aos idos pré-modernos, época na qual os acordos ainda podiam ser firmados com um fio de barba. O dinheiro tornou-se a mais eficaz expressão da impessoalidade, a mais adequada de todas para estabelecer um convívio harmônico e um relacionamento social que envolvesse não uma centena ou um milhar de pessoas, mas milhões delas.

Numa linha de raciocínio muito próxima, será tomada do segundo ensaio – “Metrópole e a vida mental” – a conceituação de Simmel quanto às mudanças necessárias à racionalidade do indivíduo metropolitano, principalmente daqueles que migraram do campo para a cidade em busca das esperanças que o ambiente urbano moderno oferecia. Esse indivíduo, diante das esmagadoras forças sociais da vida moderna, se obriga a um exercício diário de resistência que tem como objetivo, ao menos, tentar preservar sua autonomia. Sua luta diária é contra a nivelção e uniformização produzidas por um mecanismo sociotecnológico. O indivíduo metropolitano, submetido a um meio onde reina a racionalidade lógica quantificável e impessoal – onde até mesmo o tempo é impessoal – necessita de um mecanismo de defesa que, para Simmel, seria uma postura intelectual em substituição à postura emocional da comunidade pré-moderna. Algo como uma reserva em relação ao outro, reserva essa que caminha para se tornar mesmo uma aversão. Essa postura de aparente indiferença, de certa maneira, acaba por preservar o indivíduo do excesso de estímulos vivenciados na metrópole.

Outra questão nesse segundo ensaio que pode nos auxiliar no entendimento dos fatos ocorridos na São Paulo em plena onda modernista do início do século XX, seria a da amplitude das relações sociais possíveis de serem vivenciadas pelo indivíduo. Na vida comunitária na época pré-moderna, a mobilidade entre os círculos em que um indivíduo vivia era mínima. A abrangência das relações sociais ficava limitada por se efetivarem em espaços pautados por uma hierarquia rígida, não se ampliando muito além da capela e da vila. Na cidade moderna a configuração era outra. A dominação do patrão sobre o operário ficava restrita ao período que esse permanecia na fábrica, e, ao contrário da vida na comunidade pré-moderna, o operário podia cultivar outros círculos sociais nos quais poderia assumir outras posições que, de certa forma, compensariam a subordinação exigida dele.

Com base nessa discussão, o presente artigo pretende retomar uma questão bastante intrigante formulada por Richard M. Morse em seu artigo “As cidades ‘periféricas’ como arena cultural” (Morse, 2006). Ou seja, como cidades fora de um contexto de forte industrialização e urbanização, elas puderam, já antes mesmo da década de 1920, participar da discussão estética do Modernismo de maneira tão forte como foi o caso de São Paulo.

Evidentemente que São Paulo, apesar de seu contexto econômico agrário exportador (baseado na produção cafeeira), estava às voltas, mesmo antes do início do século XX, com um sensível processo de urbanização e industrialização. Processo que culminará na

onda desenvolvimentista das décadas de 1940 e 1950. Mas não podemos perder de vista o fato de esse processo ser recente se comparado com as cidades europeias, lá a metropolização baseada na combinação de industrialização e urbanização acelerada já contava, em alguns casos, mais de um século.

A despeito de uma situação de desenvolvimento econômico e urbano ainda em seu início, a cidade de São Paulo protagonizou a entrada do modernismo no Brasil. Esse fato nos coloca questões interessantes de serem respondidas para o melhor entendimento desse fenômeno – questões que este artigo não pretende esgotar.

Um marco decisivo para o desenvolvimento do modernismo no Brasil foi a Semana de Arte Moderna de 1922, que teve como palco o Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922.

Nela pôde-se ver e ouvir um tipo de arte que tinha como ponto de partida uma inquietação por parte de artistas e intelectuais em relação ao academicismo que imperava no cenário artístico brasileiro. A Semana acabou por se tornar um marco da discussão cultural no Brasil não só por ter lançado, em um clima sensacionalista, uma série de novidades estéticas, mas também porque introduziu uma série de novidades através de um grupo de representantes de várias artes, no próprio templo cultural da burguesia paulistana. Não há como não identificá-la como um marco importante na discussão da modernização da cultura brasileira, o problema é que a sua sacralização como “o acontecimento” da moderna cultura brasileira acaba por encobrir fatos importantes ocorridos na própria Semana, após ela e mesmo fatos que a antecederam.

No plano das condições históricas dadas pela cidade de São Paulo é interessante notar que houve fatos que corroboraram uma fé no futuro da metrópole industrializada. São Paulo em 1919 se livrara daquilo que ficou conhecido como o flagelo dos “cinco gês”: a gripe, a geada, os gafanhotos, as greves e a guerra. Nicolau Sevcenko, em seu livro *Orfeu extático na Metrópole* (1998), comenta que a virada de ano de 1918 para 1919 foi marcada por uma alegria e uma euforia em relação ao ano que se anunciava; 1919 foi um ano de fortes expectativas para os paulistanos devido à superação dos problemas vividos na década de 1910.

Apesar de considerada um flagelo, a Primeira Guerra Mundial de certa maneira favoreceu o processo de industrialização paulista devido à substituição de importações, uma vez que os centros produtores europeus tinham sua atenção voltada para o conflito armado. A industrialização se acelera após 1914 durante a Primeira Grande Guerra, mas o aumento da população e das riquezas é acompanhado pela degradação das condições de vida dos operários, que sofrem com salários baixos, jornadas de trabalho longas e doenças – só a gripe espanhola, um dos cinco “gês”, dizimou 8 mil pessoas em quatro dias.

A São Paulo da década de 1910 contava com uma população em torno dos 500 mil habitantes, com um grande contingente de mão de obra formado por imigrantes europeus, empregados, em grande parte, na crescente indústria paulista.

A influência estrangeira não se fez sentir apenas nas indústrias. Nas artes pode-se notar sua importante participação na construção do movimento modernista dos anos 20 em diante.

Lasar Segall migra definitivamente da Rússia para o Brasil, especificamente para a cidade de São Paulo, em 1920. Em 1913 já havia estado na capital paulista e em Campinas para expor trabalhos com uma visível influência do expressionismo alemão.

Victor Brecheret, imigrante italiano de origem humilde, aluno do Liceu de Artes e Ofícios na cidade de São Paulo, é mandado a Roma pelos tios em 1913, regressando de lá em 1920 e despertando, com suas esculturas, interesse nos jovens modernistas.

Filha de imigrantes, pai italiano e mãe americana, Anita Malfatti irá escandalizar a sociedade paulistana em 1917, quando realiza sua segunda exposição, com 53 trabalhos considerados pela crítica da época como “excessivamente arrojados”. Monteiro Lobato comparou o trabalho de Anita aos desenhos dos internos dos manicômios. A partir desse fato aglutinam-se em torno da defesa de seu trabalho um grupo de intelectuais e artistas inconformados com o academicismo de então. Esse movimento de artistas e intelectuais progressistas culminará na eclosão da Semana de Arte Moderna de 1922, quando Anita voltará a escandalizar.

Evidentemente, não se quer diminuir a participação dos outros artistas, imigrantes ou não, que tomaram parte da discussão sobre a modernização da cultura na São Paulo dos anos 20. Oswald e Mario de Andrade, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Vicente do Rego Monteiro, e até mesmo outros imigrantes frequentemente esquecidos quando se trata da história da Semana de 22, como o pintor suíço John Graz¹ e os arquitetos Georg Przyrembel e Antonio Garcia Moya, polonês e espanhol, respectivamente.

Com base nessa mescla de nomes, é interessante lembrar que nem tudo o que foi exposto no Teatro Municipal de São Paulo em 1922 pode hoje ser caracterizado como exemplo de arte moderna. Pois se na pintura e na música já se via a visível influência do expressionismo alemão, do impressionismo francês² e das vanguardas europeias de maneira geral, na arquitetura as coisas se deram de maneira diferente.

A moderna arquitetura brasileira foi representada, na Semana de 22, pelos arquitetos Georg Przyrembel e Antonio Garcia Moya. Przyrembel participou com a maquete do projeto da “Taperinha da Praia Grande”, acompanhada de plantas e cortes. Esse projeto era, na verdade, residência de veraneio de sua família na Baixada Santista, projetado e construído em estilo claramente neocolonial. Já o espanhol Moya apresentou esboços fantasiosos – chamados de “Templo”, “Túmulo”, “Residência”, “Fonte”, “Cariátide” etc. –, de aspecto geometrizar, que evocavam monumentos pré-colombianos e que nunca chegaram a ser construídos, mais se aproximavam de exercícios volumétricos e ornamentais do que propriamente de projetos de arquitetura.

Essa tendência neocolonial não se limitou apenas a esses exemplos apresentados na Semana de 22. Até os anos 1930, arquitetos como Lúcio Costa encontravam

no estilo neocolonial o exemplo de arquitetura moderna tipicamente brasileira. E é exatamente nesse ponto que entra outra característica marcante do modernismo brasileiro, o nacionalismo.

O modernismo brasileiro, diferentemente do correlato europeu, irá procurar nas artes em geral um elemento nacional, uma raiz cultural. Na música, Heitor Villa-Lobos resgatará o elemento indígena e africano, o mesmo acontecendo na literatura e na pintura. Na arquitetura a preocupação com o elemento nacional estará presente desde a fase pioneira do modernismo arquitetônico brasileiro até sua consolidação, após os anos 30, com a construção do edifício do MES (Ministério da Educação e Saúde) no Rio de Janeiro e, mais especificamente, na construção de Brasília em 1957.

Apesar de a intenção de resgatar o elemento nacional ser a mesma nas duas fases do modernismo brasileiro, muda-se a maneira pela qual se tentará alcançá-lo, pois, se na fase inicial a arquitetura brasileira identificará o neocolonial como moderno nacional, na fase da consolidação, o modernismo arquitetônico brasileiro irá trabalhar com o estilo internacional, evidentemente, com o seu devido abraileiramento.

Não que haja uma atitude antimoderna nesse resgate do passado, pois, para o próprio Simmel, olhar para o passado, questionando as mudanças advindas com a vida metropolitana, tal qual um Camillo Sitte ou um Ruskin, pode ser visto como uma atitude tipicamente moderna.

O que é interessante de se notar na formação do modernismo brasileiro reside no fato de que em boa parte do tempo em que ele se desenvolveu, a cidade de São Paulo convivia com o moderno e o arcaico simultaneamente. Ao indivíduo que morasse na capital paulista era dado o direito de ora se sentir numa cidade com características metropolitanas ora num ambiente onde ainda era possível notarem-se hábitos e comportamentos típicos da vida pré-moderna. Nicolau Sevcenko nos mostra isso quando se refere ao carnaval de 1919 em sua descrição do palco dos quatro dias de festejo, a avenida Paulista. Após uma descrição do caráter emocional da festa popular, beirando a irracionalidade, como atestam os excessos confessados por alguns participantes, Sevcenko parte para a descrição da manhã de terça-feira, em que as reminiscências de uma vida comunitária se desvanecem quase que por completo. Tomando o lugar dessas outras relações sociais que mais se assemelhavam àquelas descritas por Simmel em sua análise da vida do homem metropolitano.

Essa simultaneidade do moderno e do arcaico, em São Paulo, será apontada pelo próprio Sevcenko no final da sua descrição do carnaval de 1919.

A excepcionalidade desse momento e desse local põe em relevo a estranha conjugação observada entre simultaneidade de relações desconexas, incomunicabilidade de grupos, fragmentação das percepções, descontinuidade dos fluxos de trânsito pela área pública. O mostruário ilustre da Avenida Paulista exhibe a substância bizarra da vocação metropolitana de São Paulo. (Sevcenko, 1998, p.21.)

Para a presente exposição, é justamente essa *simultaneidade* observada na cidade de São Paulo, um ponto central para ajudar no entendimento do período de formação do movimento modernista. É interessante notar que, apesar de adentrando na modernidade de forma irreversível, na São Paulo do início do século XX, conviviam traços de relações sociais pré-modernas e modernas. O bonde elétrico, meio de transporte típico da vida metropolitana de então e que passava abarrotado de operários pelas ruas, estava bastante sujeito a topar em alguma esquina com um tálburi ou uma caleça,³ herança do período pré-moderno, demonstrando a simultaneidade na excepcionalidade desse momento de transição na São Paulo em franco processo de metropolização.

Uma cidade onde ainda eram visíveis os sinais deixados por um passado escravista, acentuados pela chegada dos imigrantes de origem europeia, como um estigma a mais a recair sobre a população negra e mestiça.

O passado escravista, ainda recente, palpitava nos tratos sociais e na atitude discriminatória, peremptória, brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz. (Sevcenko, 1998, p.31.)

Portanto, o espanto tanto de Sevcenko quanto de Morse parece não se desvanecer quase um século após o modernismo se enraizar definitivamente em terras brasileiras. Em questão de vinte anos, a cidade de São Paulo, arcaica e moderna, metropolitana e comunitária, rural e urbana, e ainda assim centro das discussões do modernismo brasileiro das três primeiras décadas do século XX irá abandonar, ao menos no campo das artes, resquícios estéticos da era pré-moderna.

Se é justa a hipótese segundo a qual, na história, os problemas são formulados tão só quando há condições objetivas para fazê-lo, a eclosão do modernismo em São Paulo no início do século XX nos coloca exatamente essas condições como questão. Se em São Paulo as condições de metropolização, urbanização e industrialização que suscitaram na Europa a onda modernista estavam ainda em desenvolvimento, cabe então procurar outras condições dadas pela capital paulista para o florescimento de uma arte tipicamente moderna e urbana. Sevcenko aponta para a possibilidade de cosmopolitismo na cidade de São Paulo.

Afinal, qual era a identidade de São Paulo?

Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado. (Sevcenko, 1998, p.31.)

Num ambiente cercado de relações contraditórias, a urbanização acelerada e a velocidade tecnológica conjugavam-se com símbolos regressivos e arcaicos, próprios de uma geração que não *tinha mais passado*, e partia numa busca sôfrega pelas raízes tradicionais paulistas de bandeirantes, sertanejos e “caipiras estilizados”, forjando todo um imaginário de mitos.

Uma busca por raízes que se fazia também de modo contraditório, como seria de se esperar num ambiente tão complexo como o Brasil e a São Paulo do início do século XX. Pois é possível ver o movimento Pau-Brasil⁴ tendo como resposta, com a diferença de um ano, o verde-amarelismo;⁵ e o Manifesto Antropofágico,⁶ que via na modernização da cultura brasileira a proposta de “devorar” as influências estrangeiras, aproveitando suas inovações artísticas, mas imprimindo a identidade cultural brasileira à arte e à literatura. O movimento regionalista de 1926,⁷ que pregava o elemento regional como fator de união do Nordeste, buscando seu desenvolvimento nos novos moldes modernistas. É notável o alinhamento político de cada um deles: o movimento Pau-Brasil e o Manifesto Antropofágico, portadores de um nacionalismo crítico, consciente, de denúncia da realidade, identificado politicamente com as esquerdas; e o verde-amarelismo, de um nacionalismo ufanista, utópico, exagerado, identificado com as correntes de extrema direita.⁸

Essa breve exposição sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, termina com o socorro das palavras do professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, músico e compositor José Miguel Wisnik:

Mas o problema é que a fetichização da Semana como o acontecimento da “moderna cultura brasileira” percebido como “moderno” apenas enquanto contrasta com o pano de fundo do próprio cenário vetusto em que se deu (frisas, veludos e bustos em relevo do teatro acadêmico beletrístico e pianolátrico), tende a impedir a discussão do real, do atual e secciona a relação viva da Semana com o resto, o que não é ela e o que veio depois dela. Sim, porque depois de ter feito a bagunça na sala de visitas do bigodudo papai parnasiano, os modernistas tiveram que começar a se haver com o tamanho do Brasil, que era um pouco maior do que o salão da sua fada madrinha, a elite paulistana ilustrada. (Wisnik, 1982, aspas do autor.)

Ciente de que uma questão como a do modernismo brasileiro jamais poderia ser esgotada em um modesto artigo com as dimensões deste, cabe ainda uma consideração.

As circunstâncias históricas em que se desenvolveu a modernização da cultura brasileira no início do século XX, especificamente as condições do centro urbano brasileiro que mais se desenvolvia no que se refere ao processo de industrialização e metropolização – a cidade de São Paulo – não conseguem esclarecer de forma cabal como uma cidade periférica pôde se tornar uma arena cultural. Diante de tantas contradições, a questão formulada por Morse acaba por se tornar apenas mais um elemento contraditório na formação do modernismo brasileiro. É visível que existiam mudanças, e é também visível que certas condições

de vida pré-moderna conviviam com outras tipicamente metropolitanas. Precisar qual ou mesmo quais os motivos que determinaram esse processo surpreendente de modernização cultural seria errar de antemão, já que novas informações são acrescentadas a cada leitura, novos pontos de vista se insinuam e novos questionamentos acabam por serem formulados.

NOTAS

1. A partir de 1923, em parceria com Gregori Warchavchik, realizará intenso trabalho como decorador.
2. A música de Heitor Villa-Lobos apresenta, entre outras influências, a do impressionismo francês de Debussy. Um exemplo disso pode ser notado em suas obras apresentadas na Semana de 22, em que o modalismo e a escala de tons inteiros, tão caros aos compositores franceses de fins do século XIX, se farão presentes.
3. Meios de transporte movidos por tração animal, diferindo apenas quanto ao luxo e ao número de passageiros transportados.
4. Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924-1925) escrito por Oswald e publicado inicialmente no *Correio da Manhã*. Em 1925, é publicado como abertura do livro de poesias *Pau-Brasil* de Oswald. Apresenta uma proposta de literatura vinculada à realidade brasileira, a partir de uma redescoberta do Brasil.
5. Verde-amarelismo (1926-1929). É uma resposta ao nacionalismo do Pau-Brasil, grupo formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo. Criticavam o “nacionalismo afrancesado” de Oswald e sua proposta era de um nacionalismo primitivista, ufanista, identificado com o fascismo, evoluindo para o integralismo de Plínio Salgado (década de 1930). Idolatram o tupi e elegem a anta como símbolo nacional. Em maio de 1929, o grupo verde-amarelista publica o manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo – Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta”.
6. A revista *Antropofagia* (1928-1929) contou com duas fases (dentições): a primeira com 10 números (1928 e 1929) e direção de Antônio Alcântara Machado e gerência de Raul Bopp; a segunda foi publicada semanalmente em 16 números no jornal *Diário de São Paulo* (1929) e seu “açougueiro” (secretário) era Geraldo Ferraz. É uma nova etapa do nacionalismo Pau-Brasil e uma resposta ao grupo verde-amarelista. A origem do nome do movimento está na tela “Abaporu” de Tarsila do Amaral. A primeira fase inicia-se com o polêmico manifesto de Oswald e conta com Alcântara Machado, Mario de Andrade (o 2º número publicou um capítulo de *Macumáima*), Carlos Drummond (o 3º número publicou a poesia “No meio do caminho”); além de desenhos de Tarsila, artigos em favor da língua tupi de Plínio Salgado e poesias de Guilherme de Almeida. A segunda fase, mais definida ideologicamente pela ruptura entre Oswald e Mario de Andrade. Estão nessa segunda fase Oswald, Bopp, Geraldo Ferraz, Oswaldo Costa, Tarsila, Patrícia Galvão (Pagu). Os alvos das críticas (mordidas) são Mário de Andrade, Alcântara Machado, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Plínio Salgado.
7. Manifesto regionalista de 1925, 1926 e 1930. Marcado pela difusão do modernismo pelos estados brasileiros. Nesse sentido, o Centro Regionalista do Nordeste (Recife) busca desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste nos novos moldes modernistas. Propõem trabalhar em favor dos interesses da região, além de promover conferências, exposições de arte, congressos etc. Para tanto, editaram uma revista. Vale ressaltar que o regionalismo nordestino conta com Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e João Cabral – na segunda fase modernista.
8. Nesta discussão, é interessante como a questão nacional no modernismo brasileiro irá – a partir da mesma nascença, A Semana de Arte Moderna de 1922 – desenvolver-se em direções tão opostas. Pois se na Antropofagia de Oswald de Andrade era possível notar a presença de sua militância política comunista, o verde-amarelismo de Plínio Salgado flertará com o fascismo e evoluirá para o integralismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, L. *Registro de uma vivência*. Brasília: Editora da UnB & Empresa das Artes, 1995.
- MORSE, R. M. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. Rio de Janeiro, *Estudos Históricos*, v.8, n.16, p.205-25, 1995. Disponível em www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/174.pdf, acessado em 08/07/2006.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1976. p.11-25.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- WISNIK, J. M. 1922: O piano de Villa-Lobos. In: Villa-Lobos, H. *O piano de Villa-Lobos na Semana de 22*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1982. (LP, 33 1/3 rpm, 12 pol.).

RESUMO

O presente artigo pretende discutir o Modernismo brasileiro no início do século XX, buscando as condições históricas de sua eclosão. O entendimento das condições dadas pela sociedade paulista é fundamental para a compreensão da transposição e o abraileiramento dos conceitos contidos nas teorias das vanguardas europeias. Os fatos históricos do período de desenvolvimento do Modernismo em São Paulo serão confrontados com a leitura da modernidade feita por Simmel em dois ensaios – “Filosofia do dinheiro” e “Metrópole e a vida mental”. Em “Filosofia do dinheiro”, o diálogo com Simmel terá como ponto central sua visão do dinheiro não somente como vilão da sociedade moderna, mas também como um fator de liberdade, e em “Metrópole e a vida mental”, as mudanças necessárias à racionalidade do indivíduo metropolitano. Tentar-se-á evidenciar as simultaneidades entre fatores modernos e pré-modernos na São Paulo de 1920.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura, modernismo, modernidade, arte, urbanismo.

THE ORIGIN OF THE MODERNISM IN SÃO PAULO: THE CONDITIONS OF IMPLEMENTATION OF THE MODERNISM IN THE SÃO PAULO FROM THE BEGINNING OF XXTH CENTURY

ABSTRACT

The present paper intends leads the Brazilian Modernism in the beginning of XXth century, developing the conditions historical of its origin. The agreement of the conditions given for the São Paulo society is basic for the understanding the transposition of the concepts contained in the theories of the European Vanguardas. The historical facts of the period of development of the Modernism in São Paulo will be compare with the reading of the Modernity made for Simmel in two essays – ‘Philosophy of the Money’ and ‘Metropolis and the mental life’. In Philosophy of the Money, the dialogue with Simmel will have as central point its vision of the money as not only villain of the Modern society, but also as a factor of freedom, and in ‘Metropolis and the mental life’, to necessary changes to the rationality of the metropolitan individual. It will be evidenced the coincidences between modern factors and premodern in the São Paulo of 1920.

KEYWORDS: architecture, Modernism, modernity, art, urbanism.