



Vista da exposição.

Foto: Rui Cepeda

INTERNACIONAL

“BRASIL! BRASIL! THE BIRTH OF MODERNISM” REÚNE 130 OBRAS DE ARTISTAS BRASILEIROS NA ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES

RUI GONÇALVES CEPEDA – AICA/UK

RESUMO: “Brasil! Brasil! The Birth of Modernism” reuniu 130 obras de artistas do Modernismo brasileiro na Royal Academy of Arts, de 28 de janeiro a 21 de abril de 2025. Entre os artistas: Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Vicente do Rego Monteiro, Lazar Segall, Djanira da Motta e Silva, Rubem Valentim e Geraldo de Barros. A mostra explora como o Modernismo brasileiro se desenvolveu a partir do início do século XX, desvinculando-se do colonialismo europeu e buscando uma identidade própria.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo brasileiro; Royal Academy of Arts; Anita Malfatti; Tarsila do Amaral; Cândido Portinari.

ABSTRACT: The exhibition “Brazil! Brazil! The Birth of Modernism” brought together 130 works by Brazilian modernist artists at the Royal Academy of Arts, from January 28 to April 21, 2025. Among the artists featured were Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Vicente do Rego Monteiro, Lazar Segall, Djanira da Motta e Silva, Rubem Valentim, and Geraldo de Barros. The exhibition explored the development of Brazilian Modernism from the beginning of the 20th century, breaking with European colonialism and seeking its own identity.

KEYWORDS: Brazilian Modernism; Royal Academy of Arts; Anita Malfatti; Tarsila do Amaral; Cândido Portinari.

“Brazil! Brazil! The Birth of Modernism” (Brasil! Brasil! O Nascimento do Modernismo), presente na Royal Academy of Arts (RAA), em Londres, entre janeiro e abril de 2025, procurou apresentar uma visão abrangente da arte moderna brasileira. Compreendendo mais de uma centena de obras - incluindo pinturas, esculturas e fotografias - distribuídas pelas galerias neoclássicas da instituição, a exposição propunha-se a narrar o legado modernista do Brasil. Contudo, sob o seu tom celebratório, revelava-se uma problemática dependência na visão ocidentalizada do mundo. A abordagem curatorial reinscreveu hierarquias coloniais, ao apresentar o modernismo brasileiro como um derivado da arte ocidental, em vez de o reconhecer como um movimento dotado de epistemologias próprias, memória e lógica cultural específicas.

Em vez de descentralizar o olhar ocidental, a exposição o reforçou. O que se revelou foi menos uma mostra da autonomia artística brasileira, e mais uma continuação estetizante de narrativas coloniais.

A arte foi enquadrada não como uma expressão dinâmica da modernidade brasileira, mas como vestígios culturalmente subordinados da influência ocidental. A exposição acabou por refletir a contradição persistente na Europa pós-colonial: disposta a reconhecer a injustiça histórica, mas relutante em abdicar do poder simbólico que sustenta a sua dominação cultural.

As obras, paisagens e retratos saturados de cor intensa, pareciam posicionadas como extensões do Impressionismo francês, oferecidas ao público como algo simultaneamente exótico e familiar. A exposição abria com um aceno sugestivo à inclusão, talvez em resposta à ideia de que “somos todos estrangeiros”. No entanto, a sua organização formal - estruturada por um corredor neoclássico rígido (Imagem 1, acima) - evocava a diplomacia cerimonial do Barroco, distanciando o visitante das reais tensões sociopolíticas em jogo. Artistas brasileiros que há muito confrontavam os legados do colonialismo foram reduzidos a notas de rodapé na

narrativa ocidentalizante, com a sua resistência suavizada pela conveniência curatorial.

O desenho expositivo pretendia oferecer múltiplas perspectivas. Contudo, estas estavam enquadradas por um percurso singular e linear (tanto fisicamente como conceptualmente) definido pelas galerias - artista após artista, sala após sala -, raramente a permitir um diálogo cruzado ou uma justaposição crítica. Os visitantes entravam pelo Centro Hall (Salão Central), onde as obras de figuras canônicas como Lasar Segall (1880-1957), Tarsila do Amaral (1886-1973), Candido Portinari (1903-1962) e o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) eram apresentadas em conjunto. O simbolismo de apresentar esses artistas no mesmo espaço utilizado na exposição de 1944 era literal, reforçando arquétipos institucionais em vez de os questionar. Mais uma vez, a identidade cultural do Brasil era apresentada através de uma lente concebida e curada pela visão das antigas potências colonizadoras.



Roberto Burle Marx, *Lapa*, 1942 (grafite e tinta sobre papel). Foto: Rui Cepeda, 2025



Tarsila do Amaral,
O Lago, 1928.
 Foto: Divulgação

“DO SALÃO CENTRAL, OS VISITANTES PERCORRIAM UMA SÉRIE DE GALERIAS DEDICADAS AOS CHAMADOS PILARES DO MODERNISMO BRASILEIRO...”

Em termos formais, a exposição perdeu oportunidades fundamentais para explorar os entrelaçamentos culturais que moldam a modernidade híbrida do Brasil. Houve pouca tentativa de provocar conflito visual ou temático, ou de refletir a complexidade da sociedade multicultural brasileira, nascida da fragmentação colonial e das aspirações modernistas. Em vez de interrogar a herança intercultural intrincada do país, a disposição expositiva reafirmou categorias ordenadas, simplificando as dinâmicas de raça, migração e identidade.

Do Salão Central, os visitantes percorriam uma série de galerias dedicadas aos chamados *pilares do Modernismo* brasileiro. As galerias 3, 4 e 6 eram dedicadas, respectivamente, a Segall, Do Amaral e Portinari. A galeria 5 centrou-se em Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e nas suas

representações estilizadas da cultura indígena amazônica. Na galeria 3, o objetivo curatorial foi o de encenar um diálogo entre Anita Malfatti (1898-1964) e Segall, particularmente em torno de temas partilhados, como o deslocamento e a migração. As galerias posteriores apresentaram os retratos psicológicos de Flávio de Carvalho (1899-1973), as representações da vida rural e urbana de Djanira da Motta e Silva (1914-1979) e os blocos cromáticos de Alfredo Volpi (1896-1988), que insinuavam a ascensão do *Concretismo*. O espaço final - a *Lecture Room* (Sala de Conferências) - reuniu as fotografias experimentais de Geraldo de Barros (1923-1998) e as esculturas de Rubem Valentim (1922-1991), enraizadas na espiritualidade afro-brasileira, especificamente no *Candomblé*.

“NAS PINTURAS, A FORÇA DA COR PULSAVA COM A AMBIÇÃO DE CAPTAR UMA VISÃO POLÍTICA DE PROGRESSO SOCIAL, DE INFRAESTRUTURAS MODERNAS E IDENTIDADE NACIONAL”

Apesar dessa amplitude, a exposição falhou em permitir que

o Modernismo brasileiro falasse nos seus próprios termos. As obras expostas transmitiam um desejo inequívoco por uma estética nacional distinta - aquilo a que se poderia chamar de um “Modernismo feito no Brasil”. Nas pinturas, a força da cor pulsava com a ambição de captar uma visão política de progresso social, de infraestruturas modernas e identidade nacional. Enquadradas por um realismo social, os retratos de indivíduos e famílias, representações de favelas e paisagens rurais, cenas musicais e iconografia religiosa ilustravam a diversidade do tecido cultural brasileiro. Contudo, o enquadramento curatorial tratou essas cenas mais como registros etnográficos do que como atos de soberania criativa, aproximando-as de um realismo socialista soviético. Ao fazê-lo, reforçou os mesmos estereótipos coloniais que os artistas procuravam contestar.

No início do século XX, o Modernismo não foi um movimento monolítico, mas um espaço de redefinição global. Enquanto a Europa era marcada por duas devastadoras



Ruben Valentim,
Objeto Emblemático 1,
1969 (óleo sobre
madeira).
Foto: Rui Cepeda,
2025

guerras mundiais e por uma profunda crise identitária, a América Latina procurava reinventar-se nos seus próprios termos. No México, a tradição muralista - liderada por Rivera, Orozco e Siqueiros, os quais foram influenciados pelas gravuras satíricas de Posada, de cenas da vida cotidiana com as figuras esqueléticas - refletia o conceito de “Raça Cósmica” de José Vasconcelos, fundindo idealismo político com identidade indígena. No Brasil, o Movimento Antropofágico, teorizado por Oswald de Andrade e, em certa medida, desenvolvido através da obra de Tarsila do Amaral, propôs uma canibalização radical das influências europeias. Ainda assim, mesmo este movimento não esteve imune a pontos cegos coloniais. Apesar das suas ambições revolucionárias e críticas, serviu frequentemente a objetivos nacionalistas enraizados no olhar branco e elitista.

A exposição, contudo, ofereceu pouco envolvimento com esta história. A abordagem curatorial posicionou a arte brasileira como uma extensão aculturada de estilos europeus. A

antropofagia cultural - o próprio ato de digerir e transformar a influência colonial - foi apenas superficialmente reconhecida. A identidade afro-brasileira, em particular, esteve largamente ausente. Em vez de criar novos espaços relacionais entre objetos e público, a exposição reduziu as obras a sequências digeríveis e descontextualizadas, ignorando questões mais profundas de ancestralidade, memória e raça.

Notavelmente ausentes estiveram as pinturas de mulheres racializadas, como as *Mulatas* de Di Cavalcanti (1897-1976), que trouxeram para primeiro plano o corpo feminino afro-brasileiro; ou as ousadas obras figurativas-abstratas do artista nipo-brasileiro Manabu Mabe (1924-1997), conhecidas pela sua vibrante singularidade cromática e emocional. Estas omissões não são meros lapsos curatoriais; apontam para exclusões mais profundas enraizadas na prática institucional.

De igual modo, foi dada pouca atenção crítica a obras que problematizam a questão racial. A *Chinesa* (A Mulher

Chinesa), de Malfatti, apresenta um retrato racialmente estilizado que, embora representativo das suas tentativas de captar a diversidade brasileira, reflete os estereótipos coloniais masculinos da época. Hoje, tais representações exigem reflexão crítica, especialmente quando exibidas internacionalmente. Sem essa reflexão, a imagem corre o risco de ser vista como elogio exotizante ou mimetismo acrítico, particularmente por públicos asiáticos.

Isto levanta questões fundamentais: podem as contradições socioculturais do Modernismo brasileiro ser devidamente expressas através de um modelo expositivo que privilegia a harmonia visual em detrimento da tensão ideológica? Essas obras reverberam nos seus próprios termos ou tornam-se legíveis apenas pela sua semelhança com estéticas ocidentais, europeias e norte-americanas? A identidade moderna do Brasil foi moldada por vastas vagas de imigração - da Itália, Japão, Alemanha, mas também da Síria e do Líbano. Onde está, então, a história visual que reflete esta hibridez?

O que “Brasil! Brasil!” acaba por revelar é uma forma de correção curatorial - uma neutralidade, um silêncio institucional que encobre complicitades mais profundas. A lógica da exposição aproxima-se mais de uma canonização soviética de uma cultura nacional, ou de uma ideologia imperialista, do que dos ideais pluralistas europeus que afirma defender. Embora a seleção de obras possa ter sido moldada por acordos diplomáticos e parcerias institucionais, a sua forma final oferece uma história linear e politicamente segura. Evita os desafios curatoriais mais urgentes do nosso tempo: inclusão, crítica pós-colonial, hibridez cultural e justiça epistêmica.

Em vez de provocar, a exposição tranquiliza. Em vez de questionar, afirma. “Brasil! Brasil!” seguiu uma progressão organizada, sala a sala, mais interessada numa narrativa palatável do que nas complexidades da história e da identidade. O resultado é um relato modernista simultaneamente regressivo e bucólico, uma visão reconfortante da arte brasileira

que se encaixa perfeitamente nos enquadramentos históricos europeus de inteligibilidade.

Chegamos, assim, a uma questão final: poderá o Modernismo brasileiro, moldado por influências indígenas, africanas, asiáticas e européias, ser verdadeiramente compreendido quando filtrado através da lógica curatorial ocidentalizante? A relutância da exposição em explorar narrativas alternativas, destacar vozes dissidentes ou abrir espaço à ambivalência é sintomática de um fracasso institucional mais amplo. Em vez de interrogar os legados do império e as complexidades da identidade, “Brasil! Brasil!” refugia-se numa nostalgia estética. É, em última análise, uma exposição que reconhece o global, mas permanece cega ao plural.

Londres, agosto de 2025



Tropical, 1917, Anita Malfatti, óleo sobre tela, c.i.e., 77,00 cm x 102,00 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini

RUI GONÇALVES CEPEDA

Português, vive e trabalha no Reino Unido, em Londres. Atua como crítico de arte, curador, pesquisador e produtor/gestor de arte há mais de duas décadas. Sua experiência abrange os campos da gestão e produção cultural, o mercado e a teoria da arte contemporânea (especificamente fotografia), bem como a crítica, a participação social e o epicurismo. Como empreendedor artístico e cultural, fundou o festival intercultural Trienal, que reúne todos esses interesses, e, de 2013 a 2017, coordenou uma programação de exposições online. Como crítico de arte e curador, escreveu e curou obras de Per Barclay, Wang Ningde, Rosângela Rennó, Jane & Louise Wilson, Kimono Yoshida, entre outros, e colaborou na encomenda e organização de exposições de Robert Frank, Hermann Pitz, entre outros. Os escritos pertinentes, singulares e analíticos de Cepeda sobre arte foram publicados nacional e internacionalmente em revistas e jornais de arte. Também contribuiu para livros sobre arte, participação e democracia.