

## AGENCIAMENTO ESTÉTICO EM DIÁLOGO INTERCULTURAL: MODESTO BROCOS (1852-1936) E O IMPRESSIONISMO À BRASILEIRA

AESTHETIC AGENCY IN AN INTERCULTURAL DIALOGUE: MODESTO BROCOS Y GOMES (1852-1936) AND BRAZILIAN IMPRESSIONISM

Heloisa Selma Fernandes Capel\*  
hcapel@gmail.com

**RESUMO:** A partir da compreensão do diálogo intercultural ocorrido na relação entre as correntes artísticas europeias e o contexto brasileiro, o texto investiga a atuação do pintor compostelano, Modesto Brocos y Gomes (1852-1936). Por meio de sua obra pictórica e literária, avalia o posicionamento artístico e profissional de Modesto Brocos no início do século XX, sua relação com a cultura pictórica europeia e as tensões, em seu pensamento, entre a ortodoxia e a experimentação. Examina alguns preceitos presentes no pensamento do artista e que se encontram na gênese da vanguarda como o respeito à singularidade e temperamento do artista, a defesa da liberdade e subjetividade, bem como traços formais que envolvem pinceladas mais soltas, cenários mais sugeridos e disformes. Como um artista imigrante que se agencia em um espaço intervalar, a atuação de Brocos se expressa a partir de negociações culturais, contribuindo, por meio de sua obra, para a criação de um impressionismo à brasileira: movimento que se aproxima das vanguardas, mas que guarda características próprias e contraditórias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modesto Brocos, Impressionismo, Diálogo intercultural.

**ABSTRACT:** Grounded on an understanding of the intercultural dialogue established between European art movements and the Brazilian milieu, this paper examines the role of Compostela-born painter Modesto Brocos y Gomes (1852-1936) in such a process. By focusing on his pictorial and literary oeuvre, it analyses his artistic and professional stance at the beginning of the twentieth century, his relationship with the European painting scene, and the tensions he nurtured regarding orthodoxy and experimentation. Moreover, it delves into some of the principles he endorsed and that lie at the heart of avant-garde movements, such as respect for an artist's uniqueness and temperament, defense of freedom and subjectivity, and formal traits that include looser brush strokes as well as more suggestive and misshapen landscapes. As an immigrant artist whose agency takes place in between spaces, Brocos y Gomes plays a role that comes forth through cultural negotiations, hence promoting through his work the creation of a Brazilian form of impressionism – a movement that resembles avant-garde trends but retains its own contradictory features.

**KEYWORDS:** Modesto Brocos, Impressionis; Intercultural dialogue.

### *Sobre o Diálogo Intercultural: aproximações*

Inspirado na discussão advinda do grupo modernidade/colonialidade e que envolve o debate de diversos teóricos desde E. Dussel (2016) e outros (CASTRO-GOMES, 2005; MIGNOLO, 2005), o conceito de interculturalidade é aqui considerado em seu sentido lato e envolve diálogos. Parte da compreensão que há evidentes negociações culturais no agenciamento artístico do pintor europeu Modesto Brocos (1852-1936) e sua atuação no Brasil. Brocos não chega a defender populações subalternas ou realizar críticas à colonialidade

---

\* Doutora em Educação pela Universidade Júlio de Mesquita. Professora da Universidade Federal de Goiás.

artística como será requerido em uma postura decolonial contemporânea, mas se coloca como um autor europeu que, inegavelmente, agencia sua produção sob a influência das intersecções culturais que realiza. Para além de uma apropriação como artista do século XIX que teria “defendido o branqueamento”<sup>1</sup>, sua obra só se legitima a partir dos elementos que o pintor recolhe e ressignifica em sua relação com o Brasil.

Brocos foi um artista espanhol que se deslocou para o Brasil ao final do século XIX. Sendo os espanhóis a terceira força migratória no Brasil, galegos, como Brocos, foram a maioria e isso pode ser explicado por diversas razões que vão desde motivações pessoais, a conjuntura brasileira de estímulo à imigração, ou mesmo ao contexto galego de similaridade linguística e proximidade aos portos de embarque portugueses. Brocos se naturaliza brasileiro em 1890 e sua ligação com a Europa sempre foi constante, motivada pelas exposições artísticas que o informavam sobre os movimentos que ali ocorriam.

Em performance intervalar (BHABHA, 1999) entre os dois mundos da qual fazia parte, o artista experimenta novas tendências na pintura e as materializa de maneira singular, driblando regras acadêmicas rígidas e rejeitando as tendências europeias do período sem filtros. Considerado um pintor de costumes, o professor da Escola Nacional de Belas Artes se apresenta como adepto do realismo, mas como imigrante europeu, não desconhece as tendências do entresséculo promovidas pela vanguarda artística de seu local de origem. Sua vivência no Brasil o estimula a realizar ao menos duas negociações: com as regras rígidas da Escola Nacional de Belas Artes que dificultavam a experimentação, e, ao mesmo tempo, com as tendências europeias que poderiam ser recepcionadas como rompimento com o que até então era realizado no Brasil. Brocos dribla as duas tendências e se apresenta com uma espécie de impressionismo à brasileira: uma figuração com pinceladas mais soltas, a valorização da pintura ao ar livre, do subjetivismo e da individualidade do artista em um hibridismo estético que se movimenta entre estilos. É o que vamos investigar neste artigo.

---

<sup>1</sup> Parte-se do princípio de que a apropriação de M. Brocos como um defensor do branqueamento a partir da análise de apenas uma de suas obras, *Redenção de Cã* (1895), é uma simplificação de seu pensamento artístico que desconsidera o conjunto de sua produção pictórica e literária. Para maiores detalhes, ver a discussão em *Modesto Brocos, primeiras impressões* (CAPEL, 2022).

*Modesto Brocos e suas inspirações impressionistas*

No dia 25 de novembro de 2019 compareci ao velório de D. Ariclés, falecida após longo período de doença e internação em um hospital de Goiânia. D. Ariclés Brocos era neta de Modesto Brocos (1852-1936) e uma das descendentes do artista que mais se interessou pela obra do avô e preservação de sua memória. Embora eu não a tivesse conhecido a tempo para uma entrevista, seu falecimento representou para mim o estreitamento do contato com sua família, disposta, por meio de seu filho, o médico e bisneto do artista Adriano Brocos, a me auxiliar na reparação de lacunas em sua biografia e obter dados para alimentar as discussões acerca do pensamento de sua obra. D. Ariclés foi uma das pessoas que guardou parte do acervo e alguns arquivos do pintor, incluindo desenhos preparatórios e algumas dezenas de telas que generosamente me foram apresentadas. Após o ocorrido, estive no apartamento prestes a ser desmontado para efeito de inventário e tive a oportunidade de fotografar o material disposto na sala. É desse conjunto de obras guardadas por D. Ariclés que destaco a tela **Cruzeiro do Sul** (Figura 1), obra exibida no Salão Nacional de Belas Artes de 1901 (EXPOSIÇÃO, 1952).



**Figura 1.** Modesto Brocos. Cruzeiro do Sul. 1901. Óleo sobre Tela 158cm x 104cm. Proprietário: Adriano Brocos. Foto Leiram Alves

**Cruzeiro do Sul** (1901) mostra um Brocos pós-Redenção de Cã (1895), depois do auge de sua atuação na Escola Nacional de Belas Artes, em período pouco explorado de sua trajetória. Ele apresenta a tela depois de sua renúncia ao cargo de professor para realizar

viagem à Europa. Assim, sua volta ao Brasil, em 1900, parece fazer com que surja um novo artista: além de preocupado com a sobrevivência com foco nas encomendas de retratos, há uma clara tentativa de ingressar no ramo da escultura e abrir caminho para a decoração de prédios públicos<sup>2</sup>. Qual seria, então, o papel da obra em tal contexto?

Ao primeiro olhar, a tela me remeteu à atmosfera etérea das obras de Eliseu Visconti e o complexo executado em obras públicas do período, como as pinturas da Biblioteca Nacional, inaugurada em 1910 e as do Teatro Municipal, realizadas poucos anos depois. Para a decoração da Biblioteca Nacional, Brocos integrou a equipe de artistas convocados, dentre eles, os Bernardelli, Rodolpho Amoedo e o próprio Visconti<sup>3</sup> e além de realizar pinturas em seu interior, executou o frontão de entrada do edifício. Cruzeiro do Sul me pareceu um Brocos incomum, mais próximo da experiência pictórica de Eliseu Visconti naquele período, do que do antigo artista voltado às cenas de costume.

Por outro lado, a pesquisadora Ana Cavalcanti, em análise sobre os Cadernos de Visconti, enfatizou a diferença de perspectiva entre os dois pintores, especialmente porque, segundo ela, Brocos valorizou a “primazia do desenho”, em detrimento de Visconti, que professou uma arte mais “original” e livre<sup>4</sup> (CAVALCANTI, 2005, p. 73). Brocos aqui, como na crítica de Gonçalo Alves que foi publicada em 1912, já não passaria de um “medalhão enferrujado” no início do século<sup>5</sup>. Assim, instigada por tais reflexões, pergunto: Brocos esteve, dessa forma, tão avesso às experimentações artísticas e sua obra e perspectivas de ensino foram de tal modo, tão ortodoxas? Detenhamo-nos, primeiramente sobre a tela de 1901.

A obra faz uma alusão à Constelação do Cruzeiro do Sul. Nela, em pinceladas que compõem contornos suaves e com atmosfera etérea, a cena mitológica se une a uma

<sup>2</sup> Motivo, inclusive, de seu rompimento com o velho amigo Rodolfo Bernardelli, como o próprio autor explica no livro *A Questão do Ensino de Belas Artes* (1915).

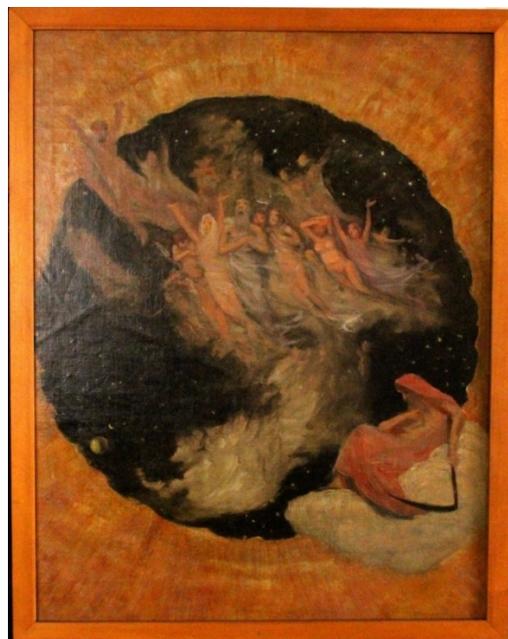
<sup>3</sup> Ao final da década que iniciou em 1900, Visconti foi chamado para participar da decoração do suntuoso prédio público da Biblioteca Nacional, ao lado de Henrique e Rodolpho Bernardelli, Modesto Brocos, Correia Lima e Rodolpho Amoedo. Informação disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p729/>. Acesso: 24 mar. 2020.

<sup>4</sup> Após citar trechos de um caderno de notas de Visconti e do livro *Retórica dos Pintores* de Brocos, a pesquisadora conclui: “Como são contrastantes esses dois trechos. Se o primeiro afirma não se preocupar com o juízo que possam fazer de sua arte, o segundo, ao contrário, explica como uma obra pode impor-se à ‘admiração do espectador’ e resistir à ‘análise do crítico’. O primeiro valoriza a arte original, o artista que não quer ser copista de ninguém (...). Já o segundo autor declara que a única qualidade imprescindível de uma obra é estar ‘bem desenhada’. (...) Ora, essa primazia do desenho não é uma doutrina ou sistema?” (CAVALCANTI, 2005. v. 1. p. 72-83)

<sup>5</sup> “Esse retrato [referindo-se a um retrato realizado por Angelina Agostini], do modo como foi executado, põe numa bagagem de algumas milhas a obra de fancaria dos medalhões enferrujados como Aurélio de Figueiredo e Modesto Brocos”. (ALVES, 6 set. 1912, p. 1)

perspectiva religiosa. Todas as personagens se voltam para o centro do quadro no qual se pode ver um Jesus crucificado. Brocos pensou o tema a partir das Néfeles ou nuvens, ninfas oceânides nascidas de Oceano e de Tétis. Em Aristófanes, as nuvens eram nascidas de Hemera ou da união com o céu superior. Desde o oceano, as Néfeles ascendiam aos céus para devolver as águas e alimentar os rios. As mesmas ninfas utilizadas pelo compositor Jean Sibelius (1865-1957), poucos anos depois, para apresentar sua sinfonia impressionista *Oceânides*<sup>6</sup>. Nela, havia poucos acentos e contornos, mas um esforço para transmitir um sentimento, uma atmosfera, como aqui, nessa apresentação das ninfas em movimento quase musical na tela de Brocos.

A referência ao Cruzeiro do Sul parece nos remeter, também, à República nascente. No Brasil, o Cruzeiro do Sul é a mais conhecida das constelações e sua formação está presente no escudo republicano e na Ordem Militar do Cruzeiro. A obra pode ter sido executada no contexto de estudos para realização de painéis, pois é análoga a outra, também pertencente ao acervo de D. Ariclés: *As Nuvens*. A pintura foi realizada em óleo sobre tela o contém uma anotação no seu verso: “Estudo para painel” (Figura 2).



**Figura 2** – Modesto Brocos. Estudo para Painel (As Nuvens). Óleo sobre Tela. 80cm x 50cm. Proprietário: Adriano Brocos. Foto Leoiram Alves

---

<sup>6</sup> Jean Sibelius (1865-1957) foi um compositor popular no final do século XIX. *As Oceânides* é um poema único para orquestra escrito em 1913. É considerada uma das maiores evocações do mar feitas no período. Na obra há pouca utilização de escalas e há uma prioridade à ação e estrutura sobre fundos atmosféricos e efêmeros, o que a relacionaria ao movimento impressionista.

Voltemos à questão do desenho. Brocos, de fato, defendeu o desenho em seu livro *Retórica dos Pintores* (1933) para explicar os elementos da retórica em um quadro, mas argumenta que, a rigor, isso não eximiria o pintor de se importar com os outros elementos retóricos de uma obra: a cor, a composição e a invenção. Há no livro uma defesa apaixonada da interpretação, até para executar um retrato. Ele escreveu: “devemos reconhecer a diferença que há entre um retrato, que não exprime mais do que os traços individuais de uma pessoa e uma paixão, ou seja, a característica da alma do indivíduo” (BROCOS, 1933, p. 26). Escreveu ainda: “se não há interpretação não pode haver arte, pois a arte é a manifestação do que o artista vê através de seu temperamento” (BROCOS, 1933, p. 26). O livro é, também, uma exaltação da luz e da cor, há um capítulo específico para tratar do assunto. Nele, Brocos realiza um esforço para explicar o impressionismo, segundo o texto, ensinado a ele por Georges Seurat (1859-1891), companheiro de Brocos da Escola de Belas Artes de Paris<sup>7</sup>.

Anos antes, Brocos ainda escreveu sobre o desenho em seu livro *A Questão do Ensino de Belas Artes* (1915), mas seu objetivo era claro: defender as artes aplicadas, as artes para diversos ramos da indústria. O artista esteve em um período difícil nos primeiros anos do século, havia voltado da Europa e reivindicava a Cadeira de Desenho Figurado na Escola Nacional de Belas Artes (BROCOS, 1915, p. 104), emprego que em um primeiro momento lhe foi negado por Rodolfo Bernardelli. No livro, o autor destaca que o estudo do desenho permitiria inúmeras aplicações que beneficiaria entalhadores, marmoristas, ourives, marceneiros e até oleiros em um curso livre de desenho no período noturno (BROCOS, 1915, p. 20-21). Percebe-se que sua defesa do desenho estava aqui muito mais ligada às inovações que defendia para o ensino de artes do período,<sup>8</sup> além de suas motivações como professor.

Ao lado dessa ênfase no desenho em situação, especialmente no início do século XX, Brocos também defendeu a **liberdade do artista**, evocando Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1870), considerado como precursor da arquitetura moderna: “disse Viollet-Le-Duc que sem independência e liberdade não há arte nem artistas” (BROCOS, 1933, p. 29). Essa liberdade estaria acima de qualquer dogma religioso ou mesmo das determinações de alguma corporação, como enfatizou: “que nenhuma corporação oficial se considerasse como

---

<sup>7</sup> “Esta é a maneira de pintar dos impressionistas e meu companheiro da Escola de Belas Artes de Paris, Seurat, um dos chefes da escola impressionista, foi quem me iniciou no impressionismo” (BROCOS, 1933, p. 104).

<sup>8</sup> Sobre o assunto, ver CAPEL, 2016.

investida da ditadura artística e como responsável pelo gosto que pudesse tomar a nação” (BROCOS, 1933, p. 29).

Embora considerado um artista da velha guarda no momento em que Cruzeiro do Sul (1909) foi exibida, Brocos não ignorava os movimentos artísticos europeus e suas tentativas de romper com os cânones. Vejamos a maneira como se posiciona como artista e professor diante do impressionismo. Em seu livro de 1915, explica que viajou à Europa no início do século deixando esposa e um filho pequeno, lá visitou a Exposição Universal e percebeu que o quadro de gênero ficou de lado. Foi nessa ocasião que ele elaborou o Tríptico que representava as tradições de Santiago na Galícia. Ele afirma que se esforçou para empregar o impressionismo nos céus:

Alli demorei-me trinta mezes trabalhando n’um tríptico religioso que representava as tradições de Santiago na Galiza, por mim sonhado antes de ser pintor. Empreguei o impressionismo nos céus e na portada doirados. Pintei no centro a “invenção”, em estylo symbolico e, aos lados, a “Predica” e a “Chegada do corpo”, em estylo realista. (BROCOS, 1915, p.100)

O autor explica que embora tenha feito essa combinação, não foi feliz, o painel não foi bem aceito em Paris e em Madrid e ficou na Catedral de Compostela, onde se encontra até hoje. As inspirações impressionistas de Brocos não param por aí. Em seu livro e manual didático *Retórica dos Pintores* publicado em 1933, Brocos cita o impressionismo diretamente ao menos dez vezes em três capítulos: no que trata da luz e da cor, como o Capítulo VI, e no Capítulo VII quando lida com o Desenvolvimento e Evolução da Pintura e, ainda, no Capítulo XI, nos Conselhos Práticos para Pintar a Óleo. No primeiro, explica que há possibilidade de fazer casamento de cor à distância usando a base do impressionismo para dar vibração às cores:

Sobre o fenômeno do contraste simultaneo poderemos vêr efeitos variados, por exemplo: uma fazenda amarela, constelada de pontos morados, ou sobre um tecido azul, constelada de pontos alaranjados.

Estas combinações são produzidas pelo *melange* óptico, ou seja, o casamento das cores à distância, que vem a ser a base do impressionismo e a única maneira de fazer vibrar as cores. (BROCOS, 1933, p. 64)

No conjunto dessas referências, Brocos localiza o impressionismo na história da pintura (Brocos, 1933, p. 73; 76) e relaciona o pleinerismo ao impressionismo (BROCOS, 1933, p. 77; 78), considerando-o como movimento revolucionário, que foge dos convencionalismos. Faz ainda, uma clara referência ao uso da técnica impressionista para resolver problemas pictóricos. É o exemplo do acerto no tom do cordeiro da tela *A Defesa de Lugo*, que data de

1883. Em 1887, conta Brocos, Aman Jean<sup>9</sup>, indo ao estúdio para ver o quadro, depois de examiná-lo atentamente, disse: “de todos os tons que tem teu quadro, só acho justo o cordeiro” (BROCOS, 1933, p. 75). Brocos então, explica em uma nota, que executou o cordeiro utilizando o que havia aprendido do impressionismo:

Preciso explicar para esclarecer o leitor: quando pintava o quadro não acertava com o tom do cordeiro: sempre me saía sujo. Decidi aplicar o que sabia do impressionismo. Havia dois tons, um terroso e outro gris: fui colocando-os ao lado um do outro sem os misturar, e assim pude ir formando a lã, que no arranque da pele é terrosa e nas extremidades gris. Deste modo pude terminar a pintura do cordeiro. (BROCOS, 1933, p.75, nota 2).

Tais inspirações estariam, ainda, em outro quadro apresentado na mesma ocasião de Cruzeiro do Sul (1901). No Salão Nacional de Belas Artes de 1901, Brocos também apresentaria *A Peneirar Café* (Figura 3), obra distante do artista que havia ganhado a medalha de ouro em 1895.



**Figura 3** – Modesto Brocos. *A Peneirar Café* (1901). Óleo sobre tela 31x52cm. Catálogo das Artes.

O quadro parece valorizar o que Brocos recomendava na vibração das cores, elementos que só podem se realizar visualmente se vistos em conjunto para que a cor provoque, em suas palavras, “sentimento”, do mesmo modo que o movimento associado à luz. O restante das obras apresentadas ao Salão de Belas Artes de 1901 foram retratos. Cruzeiro do Sul e a *Peneirar Café* foram as únicas obras a óleo disponibilizadas no Salão.

---

<sup>9</sup> Ele se refere aqui ao pintor, gravador e crítico de arte francês Edmond-François Aman-Jean (1858-1936). Pintor simbolista que co-fundou o salão des *Tuileries* em 1923.

Após a contenda com Rodolfo Bernardelli, Brocos retoma as aulas na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) e vamos encontrar algumas referências aos seus ímpetus por renovação. No Prefácio ao livro sobre Belmiro de Almeida, Quirino Campofiorito destaca que ele e Reis Júnior tiveram o mesmo combativo mestre do desenho, Modesto Brocos. Além de referências ao livro de Brocos de 1915, o autor destaca que a adesão do professor ao impressionismo havia lhe custado a cadeira de pintura (CAMPOFIORITO, 1984, p. 13).

Há, ainda, uma referência ao incentivo à experimentação no trabalho de Cristina Meneghello sobre Eugênio de Proença Sigaud (1899 -1979). Segundo a pesquisadora, Brocos é a chave para compreender o artista, pois na sala de curso livre regida por Brocos na década de 1920 havia um grupo rebelde que estava em luta pela “arte moderna”, um grupo rebelde “à velha tradição do acadêmico” (MENEGHELLO, 2014, p. 32-33). Do grupo participavam Quirino Campofiorito, Reis Júnior, Alberto Dezon e Oswaldo Goeldi. Frente à opção pela arte social de Sigaud, o pintor bradava que ainda havia gente que pintava e pensava como em 1800, Brocos era a exceção (SIGAUD apud MENEGHELLO, 2014, p. 33).

Assim, a obra *Cruzeiro do Sul* (1901) pode se abrir como um sintoma de um Brocos em nova etapa, um artista/professor antenado com as mudanças do seu tempo que almejava reformas no ensino e nas técnicas de pintura. Nela, o artista homenageia a República nascente ao mesmo tempo em que dá mostras de experimentar um tema no qual a religiosidade e mitologia não são dissociadas. Ao reassumir as aulas na Escola Nacional de Belas Artes Brocos estimulará técnicas de experimentação. Isso estará expresso nas poucas obras em que teve a oportunidade de trabalhar no período, em seus livros sobre ensino da arte e na recepção de seus alunos, precursores de uma atmosfera que já se autoproclamava moderna. A partir deste indício, vamos, então, refletir sobre seu pensamento acerca da objetividade na pintura e a maneira como se agenciou, como artista europeu, na experimentação das novas tendências a partir do contexto brasileiro.

#### *Muito além da objetividade: impressionismo à brasileira?*

No livro recém-lançado sobre arte no século XIX no Brasil, é possível ler a seguinte afirmação sobre o artista: Modesto foi um “pintor considerado acadêmico, por fugir das correntes simbolistas e impressionistas que caracterizaram o modernismo nas décadas de 1910 e 1920” (CONDURU & CHILLÓN, 2020, p. 64). A afirmação se baseia na apreciação exposta por outro livro, que, ao realizar uma rápida análise da tela *Redenção de Cã* (1895),

afirma não haver rastro de nenhuma dessas correntes na obra do artista (CARDOSO, 2008, p. 103). Segundo tais interpretações, Brocos seria um pintor acadêmico, compreendendo, o termo aqui como vinculado às regras estabelecidas na academia e, portanto, desvinculadas de qualquer sentido do que fosse moderno na perspectiva dos gêneros. Seria mesmo Modesto Brocos um pintor acadêmico que fugiu das correntes simbolistas e impressionistas? Qual sua postura diante dos impulsos de experimentação vivenciados no entresséculo e sua relação com a sociedade brasileira?

A princípio, é preciso apontar que, a rigor, o tema deveria passar por uma série de ressalvas conceituais, que iriam desde o sentido atribuído à palavra acadêmico, e sua evolução ao longo do tempo no diálogo com diversas conjunturas desde a implantação da Academia Imperial de Belas Artes<sup>10</sup>, ao que compreendemos como moderno, conceito plural, complexo, e cheio de relativizações possíveis no contexto brasileiro. Além disso, seria possível colocar aspas na considerada perspectiva dos gêneros como marca de identidade artística, postura restritiva e que por uma série de razões, limita a compreensão do pensamento artístico<sup>11</sup>. Não será possível discutir isso aqui em função do tempo que dispomos. Faremos, entretanto, alguns destaques sobre o pensamento de Brocos, tendo como eixo o entendimento convencional do que teria sido acadêmico e, ainda, seu interesse nas ideias e práticas experimentais que vicejavam no entresséculo. Faremos isso por duas vias: explorando o pensamento artístico expresso em seus livros sobre a pintura e o ensino, e, ao final, apresentando um pouco dessas ideias recepcionadas por seus alunos e materializadas em algumas de suas obras.

Quando trata da Retórica em uma pintura, Brocos lida com o tema da beleza e da verdade em sua obra de 1933 (BROCOS, 1933, p. 21 e seguintes). O pintor reconhece que o tema é polêmico e que alguns indicam que para haver beleza, deveria haver uma “imitação servil da natureza”. E complementa “estas ideias, na verdade, imperavam quando estava em voga o realismo e o naturalismo” (BROCOS, 1933, p. 21) e que há uma maneira de ver a beleza

---

<sup>10</sup> “Os códigos do sistema acadêmico foram contestados e renovados seguidas vezes, fazendo com que o sistema e, por consequência, o próprio sentido do termo acadêmico fossem bastante diferentes em 1825, 1855, 1890 e 1920”. (CONDURU & CHILLÓN, 2020, p. 65)

<sup>11</sup> “Dadas a variedade de opções artísticas e escolhas individuais, era cada vez mais difícil definir univocamente a arte praticada no Brasil. A maior diversidade artística impedia a imposição de rótulos estilísticos claros, ainda que, como acontecia na Europa, termos como o romantismo, naturalismo, realismo, impressionismo, simbolismo e pós-impressionismo aparecessem frequentemente no âmbito artístico, muitas vezes misturados”. (CONDURU & CHILLÓN, 2020, p. 53)

e a verdade, pela própria verdade e beleza da arte. O autor também demonstra entusiasmo pelo simbolismo quando argumenta: há, ainda, a fórmula dos idealistas, que consiste em representar as ideias em estilo simbólico: estes, no meu entender, são os que enveredam pelo caminho mais certo” (BROCOS, 1933, p. 22). Com a defesa de uma ideia de verdade que considera relativa, o pintor explica que na obra de arte há dois tipos de beleza, a objetiva, inseparável do assunto em questão, mas há também, uma **beleza invisível, subjetiva**, “que se refere unicamente às sensações que produz a obra no espectador” (BROCOS, 1933, p. 22). O primeiro tipo de beleza é aparente e exterior, enquanto a beleza subjetiva “pertence ao nosso foro íntimo, o que nosso juízo deduz da obra em presença” (BROCOS, 1933, p. 23). A arte, para o artista, é uma necessidade quase espiritual, o limite mais próximo da perfeição que pode ser definido como sendo aquilo que causa satisfação à nossa inteligência, aos nossos sentimentos e à nossa vontade” (BROCOS, 1933, p. 23). Seria o belo na pintura, um resultado do real? Pergunta o artista.

Embora alguns pensem que a beleza consistiria em transladar para a tela tudo o que o artista vê em uma **perspectiva realista**, esse realismo é generalizante e homogeneizador para o autor (BROCOS, 1933, p. 24). O belo tampouco seria, como **pensam os idealistas**, a captura seletiva da realidade ou mesmo, seu oposto, em perspectiva racional, aquilo que de fato se pode captar da realidade (BROCOS, 1933, p. 24). Para Brocos, a beleza de uma pintura é algo em um entrelugar: “o belo é uma aspiração da nossa alma para um fim indefinido e absoluto, o que não nos dá proveito, mas que nos proporciona um gozo íntimo, só comparável com as coisas divinas”( BROCOS, 1933, p. 25)<sup>12</sup>.

É dever do artista comunicar a beleza e isso só pode ser realizado, na concepção do autor, pela comunicação entre artista e espectador, em um diálogo que vai além da cópia (“que agrada ao vulgo”), mas que está plena de **interpretação**<sup>13</sup>. Nesse sentido, a pintura é bastante eloquente, pois permite a interpretação. Aqui, portanto, o pintor destaca outra defesa, a de que há algo além da cópia, um jeito próprio de apresentar a realidade e que está

---

<sup>12</sup> E, aqui, fiel às perspectivas científicas afinadas com um certo sentido de modernidade, Brocos complementa que na ciência da verdade, para além da arte, existe beleza naquilo que não tem forma, como um grande descobrimento científico, como a vacina, o rádio ou a navegação (BROCOS, 1933, p. 25).

<sup>13</sup> Nesse sentido, a pintura seria mais eloquente que a própria fotografia: “a imitação pode agradar ao vulgo, porém aos espíritos refinados a simples manifestação fotográfica não pode satisfazer, somente nas obras onde se sinta a interpretação do artista, através de sua visão, porquanto, se fossemos fazer a imitação do que vemos sem meter dentro a nossa visão particular, a fotografia, seria, por si só, o cúmulo da arte: - falo com relação à pintura. (BROCOS, 1933, p. 26).

vinculada ao temperamento do artista: “se não há interpretação não pode haver arte, pois que a arte é a manifestação do que o artista vê através do seu temperamento” (BROCOS, 1933, p. 26). Mesmo ao realizar um retrato, a interpretação é fundamental para o artista<sup>14</sup>, neles deve haver traços individuais de uma pessoa, “característica da alma do indivíduo” (BROCOS, 1933, p. 26). E arremata: “o artista, queira ou não quando se encontra diante do natural, precisa interpretar, e, por muito realista que seja, essa interpretação consitui a obra de arte”, local onde deve expressar seu “caráter pessoal” (BROCOS, 1933, p. 27). Portanto, verdade e sinceridade estão intimamente relacionadas ao temperamento do artista.

Feito isso, o pintor dá um especial destaque às **sensibilidades do artista**, sua “emoção interna e sua maneira de sentir no momento de produzir a obra”. Essa emoção deveria ser a ponte entre o artista e o espectador.<sup>15</sup> O autor não nega que o artista recebe influência do seu meio moral e intelectual, mas que é fundamental que tenha **liberdade** e que nenhum dogma religioso ou imposição institucional se façam impor, criando o que chama de “ditadura artística” (BROCOS, 1933, p. 29):

Nos tempos de Péricles, como de Leão X, como na Holanda do século XVII, os artistas puderam trabalhar à vontade, sem que nenhum dogma religioso se impuzesse e sem que nenhuma corporação oficial se considerasse como investida da ditadura artística e como responsável do gosto que pudesse tomar a nação (BROCOS, 1933, p. 29).

E assim, defendendo tais ideias, o artista conclui que o pintor pode compreender seus trabalhos na medida que suas faculdades pessoais lhes permitam: “um pode dar para as concepções abstratas, outro para as cenas campestres, outros para as cenas de sociedade e

<sup>14</sup> Ele dá como exemplo a obra de Franz Seraph Lenbach (Schrobenhausen, Alemanha, 1836 – Munique, Alemanha, 1904) que viu na Exposição Universal de 1900, artista conhecido pelo próprio estilo de retrato, que enfatizava os aspectos pessoais da pessoa retratada e não o seu *status* social.

<sup>15</sup> Ao destacar os pintores importantes do período que considera importante, Brocos cita os pintores espanhóis Sorolla (1863-1923) e Zuloaga (1870-1945). Esses dois pintores possuíram visões antagônicas no uso da luminosidade. Sorolla teria sido colega de Brocos em Paris, é o pintor que possuía barcos e investiga a luminosidade, Zuloaga prefere a paleta sóbria, mas tem um desenho que Brocos valoriza e que o coloca no mesmo patamar de Velazquez e o colorido de Goya (BROCOS, 1933, p. 79). Em que pesem diversas recepções de sua obra, Sorolla é considerado um pintor moderno por ter uma perspectiva única de transposição do real, que envolve a emoção e a cor, como afirma CRARY, 2008: “[...] *este sentido Sorolla es un pintor moderno: no lleva a cabo una transposición mimética de la realidad al lienzo sino pintura pura y simple, y es muy consciente. Lo hace sirviéndose del color desde un punto de vista expresivo y autónomo. La emoción, casi en sentido romántico, es el puente entre la mirada y su mano, surgiendo tanto de lo que observaba como del instante de la producción. Esta apreciación lleva a las reflexiones de Jonathan Crary en su concepción de la modernidad: la superación de la visión clásica aporta una percepción formada como experiencia temporal que funde lo visto con las sensaciones y emociones nacidas de los estímulos visuales; aquéllas convierten al artífice en tamiz, lo que denomina densidad carnal de la visión, reubicando por empatía al espectador*” (CRARY, 2008, p. 194). Esta, também é a perspectiva de Brocos defendida em Retórica dos Pintores (BROCOS, 1933).

outros para representar a natureza” (BROCOS, 1933, p. 29). E tudo bem quanto a essa variedade de escolhas. Aliada a essa ideia, reconhece o poder da imaginação no fazer artístico, e confere a ela a possibilidade de se manifestar como uma espécie de inspiração, “vinda da impressionabilidade dos objetos que o rodeiam” (BROCOS, 1933, p. 37). É uma expressão que o aproxima das concepções impressionistas, gênero que Brocos cita mais de uma dezena de vezes em seu livro. Ele se fundamenta no mestre dos impressionistas e pós-impressionistas Eugène Chevreul<sup>16</sup> para defender o uso das cores e mostrar como realizar um *melange* óptico, como já demonstramos. Chevreul é um dos inspiradores de Paul Signac, amante de barcos e novas luminosidades, como Brocos parece ser no período.

A perspectiva de uma beleza subjetiva, a crítica às concepções duras de realismo e idealismo, a defesa das sensibilidades do artista em sua interpretação e sua liberdade acima de regras impostas pelas religiões e pelas instituições, além de seu encantamento pelo impressionismo, parecem, de alguma maneira, favorecer uma atitude iconoclasta e alguns voos de experimentação em sua prática artística e de ensino de artes. Suas críticas à academia estão expostas em seu livro *A Questão do Ensino de Bellas Artes* (1915). Nele, Brocos propõe mudanças para atender às artes decorativas ou mesmo as escolas de artes e ofícios e ensino noturno, o que considerava ultrapassado em termos do que vinha sendo praticado. Em um dos momentos conclui, após visitar as exposições universais,<sup>17</sup> que o quadro de gênero já não mais se fazia presente na Europa (BROCOS, 1915, p. 100). Evidencia, também, suas tentativas, em obras que reuniam diversos estilos em uma só, seu esforço de usar técnicas aprendidas do impressionismo. No cordeiro de *A Defesa de Lugo* (1887) e na portada e no céu do *Triptico de Santiago* (1897), o pintor relata utilizar estratégias do simbolismo e do impressionismo para chegar a um resultado satisfatório (BROCOS, 1933, p. 100). A perspectiva simbólica de apresentar uma estética próxima do onírico e do espiritual está na obra, *Cruzeiro do Sul*, de 1901, como já apresentamos no início do artigo.

---

<sup>16</sup> **Michel Eugène Chevreul** (1786-1889). Químico francês. Em 1813, Chevreul foi nomeado professor de química no Lycée Charlemagne e, posteriormente, assumiu a direção da tapeçaria de Gobelins, onde realizou pesquisas sobre contrastes de cores. Em 1839, publicou os resultados da sua investigação sob o título *De la loi du contraste simultané des couleurs*; Foi traduzido para inglês e publicado em 1854 com o título *Os princípios de harmonia e contraste de cores*. Influenciou muito a pintura impressionista, especialmente o pontilhismo em George Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935), expoentes do gênero. Interessante observar que Signac era um apaixonado por barcos e, em suas viagens, registrou várias formas de luminosidade. Esse é um período que Brocos também se interessa por barcos e marinhas.

<sup>17</sup> Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979).

Para além dessa autoimpressão, é possível observar sua defesa e apoio à experimentação na recepção de seus alunos. Sigaud (1899-1979), Quirino Campofiorito (1902-1993) e Reis Júnior (1903-1985) são os mais explícitos nesse sentido. O primeiro vai destacar, em uma entrevista, que o Professor Brocos “incentivava a experimentação em um ambiente acadêmico hostil” (SIGAUD apud MENEGUELLO, 2014, p. 33)<sup>18</sup>. Quirino Campofiorito, por sua vez, vai considerar as contendas entre mestres e alunos na escola, expondo a discussão entre Rodolfo Amoedo e seu aluno Reis Júnior (o que resultou no abandono do aluno das aulas de Amoedo) quando, então, completa que Brocos chegou a propor a regência da cadeira de pintura para ensinar o impressionismo, gerando um grande estranhamento na Escola:

Tivemos, Reis Júnior e eu, o mesmo mestre do desenho, o velho e combativo pintor Modesto Brocos. Já vai nisso uma iniciação comum que identifica as afinidades de dois jovens, o que vai demonstrar-se com legitimidade eloquente nos grupos que a partir dos anos 30 irão atuar nos centros mais ativos, dentre os quais se destacarão o Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro, e em seguida, o Grupo Santa Helena em São Paulo. A referência ao professor Modesto Brocos não pode ficar sem o oportuno destaque de sua acirrada campanha contra as deficiências do ensino artístico no exemplo oferecido pela própria Escola de Belas Artes. Brocos pede a regência do ensino de pintura como consequência de suas aulas (1915) sobre a técnica dos Impressionistas, logo considerada pelos professores como uma heresia. O mestre condenava a quietude monótona de ambientações interiores e comprometia-se com uma visão realista dos fenômenos atmosféricos, que não comportava coloridos ternos e terrosos (Quirino Campofiorito apud REIS JÚNIOR, 1984, p. 12-13).

É seu discípulo José Maria de Reis Júnior (REIS JÚNIOR, 1952, p. 1-3) que vai expor, de maneira mais entusiasta, essa característica do Professor Brocos. Colega de Sigaud e Campofiorito nas aulas do artista, vai contrapor o que compreendia ser a concepção clássica acadêmica e os impulsos inovadores de Brocos, um professor que, segundo ele, possuía espírito curioso e era inteligente bastante para não conceituar as artes em regras acadêmicas rígidas e adotar ideias mais atualizadas para o período. Dentre as diversas qualidades do professor, Reis Júnior destaca o ensino do desenho:

Também era inteligente e avançada, muito construtiva, a indicação que dava para a marcação do desenho – decompor o motivo em formas geométricas simples como quadrados, retângulos, cilindros e dentro delas inscrever o arabesco das linhas e o jogo dos planos. Não estou fantasiando esses

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida à Norma Couri em 06 de maio de 1977 no Jornal do Brasil (MENEGUELLO, 1933, p. 48). Segundo Meneguello, Brocos defende o muralismo, um dos meios de expressão de Sigaud, possivelmente despertado pela palestra do muralista Siqueiros no Clube dos Muralistas Modernos em 1933 (MENEGUELLO, 2014, p. 38).

preceitos de inspiração cubista no ensinamento de Modesto Brocos. Também não posso afiançar que Brocos tivesse haurido nas teorias cubistas calcadas na frase célebre de Cézanne. O fato é que esses preceitos constituíam o fundamento básico de seu processo de ensino (REIS JÚNIOR, 1952, p. 2).

É possível, a partir de tal constatação, considerar que o professor pintor Modesto Brocos não estivesse alheio aos novos movimentos e pudesse experimentar algo dessas novas técnicas em sua própria obra. E esse é um processo que parece ter se iniciado antes da vinda de Brocos para o Brasil em 1890. Em trabalhos realizados dez anos antes, o pintor já ensaiava novas formas de apresentar a combinação de cores, ou técnicas diferentes em partes da mesma obra. Na exposição *Impressionistas Galegos*, realizada pelo Conselho de La Coruña, em 1984, houve a exposição de duas obras de Brocos: *Lavadeira* (1880)<sup>19</sup> e *Marinheiro* (1883). Sobre a segunda, *Marinheiro* (1883), o catálogo do Museu de Belas Artes inclui os motivos de escolha da obra:

Nesta pintura de paisagem de pequeno formato, Brocos aproxima-nos de uma paisagem costeira que exala grande realismo graças ao foco daquela cena marítima cotidiana que ele apresenta em muito destaque, definida pela cesta e centrada por uma figura que, mesmo em escorço, transmite uma pose de grande naturalidade. Essa atitude também é explicitada por Brocos no aspecto natural e casual emitido pela rugosidade e dobras das roupas, construídas a partir de contrastes tonais das cores e que conferem ao conjunto uma grande luminosidade e frescor. Brocos consegue todos esses efeitos graças ao seu conhecimento das tendências modernas forjadas na Europa pelos italianos Macchiaioli<sup>20</sup> ou pelos impressionistas franceses com sua maneira de usar a cor e refletir sua luminosidade.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *“Escena de interior con dúas mulleres, unha nun primeiro plano sentada de costas vestida con finas roupaxes, e outra de pé ataviada con touca vermella e roupas de lavadeira apoiada sobre unha táboa de lavar que está dentro dun gran barcal. Á esquerda, por unha ampla ventá acristalada entra a luz e ao fondo vese outra estancia.”* A obra esteve na exposição *Impressionistas Galegos* Ano: 1984. Lugar: A Coruña. *Lavandera*. Quiosco Alfonso, 15 Xuño- 5 Julio. *Impresionistas galegos*. Concello da Coruña. Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> acesso em 05/09/2022.

<sup>20</sup> Os Macchiaioli eram um grupo de pintores italianos ativos na Toscana na segunda metade do século XIX, que, rompendo com as convenções das academias italianas de arte, fizeram grande parte de suas pinturas ao ar livre em para capturar natural, sombra e cor naturais. A ideia comum desse grupo de artistas é, de fato, que uma pintura que queira atingir o realismo, ao contrário da acadêmica, deve reproduzir o efeito da luz sobre objetos e elementos naturais, sem filtros. Essa prática relaciona os macchiaioli aos impressionistas franceses que chegaram à proeminência alguns anos depois, embora os macchiaioli tenham tido objetivos um pouco diferentes. Segundo Cesarano (2014), os Macchiaolis foram eclipsados pelo impressionismo e tratados de maneira secundária por historiadores da arte, como Giulio C. Argan, mas foram muito importantes para estabelecer as bases de um novo movimento. (CESARANO, 2014, p. 20).

<sup>21</sup> *“Neste cadro de pequeno formato e apaisado Brocos achéganos a unha paisaxe costeira que desprende gran realismo grazas ao retrinco desa escena cotiá mariñeira que presenta nun primerísimo plano, definida polo canastro e centrada por unha figura que, aínda en escorzo, nos transmite unha pose de gran naturalidade. Actitude esta que Brocos explicita igualmente no aspecto natural e casual que emiten as rugosidades e pregues*

Esse tratamento diferenciado da cor em suas novas combinações e efeitos, algo defendido por Brocos em seu livro, também se expressaram em outras obras, a partir das quais é possível perceber sua preocupação com novas maneiras de capturar a luz e a cor. É o que se pode observar com obras disponíveis em sites de leilão, ou mesmo em seu interesse em cenas marítimas.

Brocos ainda expressa uma concepção diferenciada da pintura de história e experimenta técnicas novas na pintura de paisagem. A pintura de história, em seu livro *Retórica dos Pintores*, é algo que para ele vivia uma adaptação aos novos tempos, “com o espírito de revolta em que caiu a nova geração de pintores” (BROCOS, 1933, p. 123). A pintura de história teria dado lugar à pintura de atualidades. O quadro de atualidades, em sua concepção, deveria ter um cunho além do fotográfico e apresentar características que valorizassem a interpretação individual do artista, “o mais alto degrau a ser alcançado na arte”. (BROCOS, 1933, p. 124-125). Como um cronista visual, Brocos se preocupou em registrar os movimentos da cidade, como a Tombada do Monte Castelo, obra possivelmente da década de 1920, que se encontra em restauração no Museu Nacional de Belas Artes e que trata de um tema que causou muita polêmica à época. Era um movimento da atualidade do artista e que merecia um registro. Uma família do alto observa os sinais de uma cidade em progresso, mesmo que isso significasse abrir uma fenda na paisagem. Ele também dá especial destaque à um monumento natural, a Pedra de Itapuca no quadro *Praia de Icaraí* (1906). Obra que, segundo alguns estudos, inaugura uma nova forma de representar a paisagem, mais próxima da fotografia e, ainda, com destaque à monumentalidade em um detalhe (GARCEZ, 2022). São, às vezes, inovações presentes com mais força nas ideias do que na forma, obras que atravessam a tradição, mas, ao mesmo tempo, dialogam com novas tendências, demonstrando que o processo de representação pictórica foi um processo dinâmico e marcado por contradições.

Brocos rejeitou as correntes simbolistas e impressionistas do entresséculo? Não me parece uma afirmação que possa ser feita a partir da compreensão da complexidade de

---

*da indumentaria, construídos a base de contrastes tonais das cores e que outorgan ao conxunto unha gran luminosidade e frescura. Todos estes efectos Brocos lógraos grazas ao seu coñecemento das tendencias modernas que fraguan en Europa os macchiaoli italianos ou os impresionistas franceses coa súa maneira de usar a cor e reflectir a súa luminosidade.”* Modesto Brocos. *Marinero*. Ficha Técnica. Disponível em: <https://museobelasartescoruna.xunta.gal/gl/coleccion/obras/marinero>. Acesso em: 5 set. 2022.

variáveis que envolviam seu pensamento e a recepção e diálogo com a conjuntura na qual se inseriu como artista europeu em agenciamento no Brasil. Brocos estava atento às mudanças, conhecia técnicas inovadoras e as utilizou em sua obra. Quando se rebelou contra a escola, não se furtou em estimular a experimentação, e sua perspectiva certamente causou impactos. Para tornar mais consistente essa ideia, é necessário realizar um levantamento mais substancial de sua obra, perseguir os teóricos que deram base ao seu pensamento, investigar sua relação com a academia e com os novos movimentos, sua filiação a um novo tipo de realismo, mais livre e subjetivo. O que não podemos é ignorar a elaboração de seu pensamento sem as contradições do entresséculo, sua atuação em novos tratamentos da paisagem, das figuras, tentativas de experimentar novas técnicas para o uso da cor e da luz em uma espécie de impressionismo à brasileira. Brocos era combativo, tinha um gosto especial por temas polêmicos. Sob um diálogo intercultural e em agenciamento intervalar, contribuiu, portanto, de alguma maneira, para as transformações em curso.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Gonçalo. Notas do "Salon" – Angelina Agostini. *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 set. 1912.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- BROCOS, Modesto. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro, T'yp da Indústria do Livro, 1933.
- BROCOS, Modesto. *A Questão do Ensino de Bellas Artes*. Seguido da Crítica sobre a Direção de Bernardelli. Rio de Janeiro, 1915.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Prefácio. In REIS JÚNIOR, José Maria dos Reis. *Belmiro de Almeida*. 1858-1935. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1984, p.11-15.
- CAPEL, Heloisa. *Modesto Brocos: primeiras impressões*. Goiânia: Ed. Cegraf/UFG, 2022.
- CAPEL, Heloisa S. F. Modesto Brocos (1852-1936) e a Questão do Ensino na Escola Nacional de Belas Artes. *Anais do VI Seminário do Museu Dom João VI - IV Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, 2016.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro. In: LANDER, E. (Org.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- CAVALCANTI, A. M. T. O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro entre os séculos XIX e XX - uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944). *I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, 2005, Campinas. Revisão Historiográfica: o Estado da Questão, 2005.
- CESARANO, Ana Irene. *Il Risorgimento dei Macchiaioli*. Sociologia di un movimento artistico ottocentesco. Bologna: Ed. Youcanprint, 2014.

CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo xix*, Murcia: CENDEAC, 2008.

CONDURU, Roberto; CHILLÓN, Alberto Martín. *Arte no Brasil no Século XIX*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2020.

DUSSEL, E. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 51-73, jan./abr. 2016.

EXPOSIÇÃO MODESTO BROCOS (Retrospectiva). *Catálogo*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Saúde. Museu Nacional de Belas Artes, fevereiro, 1952.

GARCEZ, Isabela Meneses. *Modesto Brocos e a pintura de paisagem: O caso da Praia de Icarai (1906)* Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte). Guarulhos, SP: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2022.

MENEGHELLO, Cristina. Sigaud. Operário da Pintura. *Revista História* (São Paulo). v. 33, n. 1, p. 27-49, jan-jun. 2014.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 71-103.

MODESTO BROCOS. Marinero. Ficha Técnica. *Museu de Belas Artes da Coruña*. Disponível em: <https://museobelasartescoruna.xunta.gal/gl/coleccion/obras/marinero>. Acesso: em 5 set. 2022.

MODESTO BROCOS. Lavandera. Ficha Técnica. Quiosco Alfonso, 15 Xuño- 5 Julio. 'Impresionistas galegos'. Concello da Coruña. *Museu de Belas Artes da Coruña*. Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. Acesso em: 5 set. 2022.