



MIGRANTES Y RETIRANTES EN LA PINTURA BRASILEÑA, 1900-1950

MIGRANTS AND RETIRANTES IN THE BRAZILIAN PAINTING, 1900-1950

Carlos Javier Castro Brunetto*

Cómo citar este artículo/Citation: Castro Brunetto, C. J. (2020). Migrantes y retirantes en la pintura brasileña, 1900-1950. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2018), XXIII-035. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10430>

Resumen: Este trabajo estudia la figura del *retirante* nordestino del Brasil, que emigra preferentemente hacia São Paulo durante la primera mitad del siglo XX, tratado en la pintura de dos artistas brasileños: Cícero Dias y Cândido Portinari. Establecemos las conexiones de ambos pintores con artistas españoles como Pablo Picasso o Salvador Dalí, así como la influencia que el arte español pudo ejercer sobre ellos de forma directa o indirecta, visitando el Museo Nacional del Prado y específicamente la obra de Francisco de Goya. Esta amalgama de experiencias desembocaría en la creación de una iconografía particular del *retirante* a través del lenguaje simbólico creado por cada uno de los pintores. Completamos el estudio con la presencia del *retirante* en la literatura brasileña, que refuerza el cruce constante entre la imagen visual y la literaria.

Palabras clave: *Retirante*, Brasil, Arte, Migración, Iconografía, Cândido Portinari, Cícero Dias, Siglo XX.

Abstract: This work studies through art the figure of the Northeastern *retirante* of Brazil, emigrated preferably towards São Paulo during the first half of the twentieth century, who was treated in the painting of two Brazilian artists: Cicero Dias and Cândido Portinari. We establish the connections of both painters with Spanish artists such as Pablo Picasso or Salvador Dalí, as well as the influence that Spanish art could exert on them directly or indirectly, visiting the Spanish National Museum of El Prado and specifically the work of Francisco de Goya. This amalgam of experiences would lead to the creation of a particular iconography of the *retirante* through the symbolic language created by each one of the painters of this essay. We completed the study with the presence of the *retirante* in the Brazilian literature, which reinforces the constant crossing between visual arts and literature.

Keywords: *Retirante*, Brazil, Art, Migration, Iconography, Cândido Portinari. Cícero Dias. Twentieth century.

La migración en un caso tan concreto como el del Brasil, se convierte en una señal de identidad. Si pensamos en la época colonial, el viaje e instalación en la colonia contenía en sí mismo un cierto concepto de migración, aunque sus parámetros no sean comparables a los de la sociedad contemporánea. De hecho, la esclavitud, como sistema de organización económica, excluye por definición cualquier concepto migratorio (sí desde la perspectiva geográfica). Pero desde la independencia de 1822 y, sobre todo, desde el auge de la cultura del café en el sur de Minas Gerais, de São Paulo, oeste de Río de Janeiro, además de la progresiva intensificación de la producción ganadera del sur del Brasil, el fenómeno migratorio de origen europeo será una constante que se adentra con fuerza en el siglo XX¹, y que ha sido debatido ampliamente por la historiografía porque traspasa en fenómeno *nación* más convencional, para

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, Coordinador del Grupo de Investigación Arte, Moda e Identidad (a+m+d) de la Universidad de La Laguna. Facultad de Humanidades. Campus de Guajara. 38071. La Laguna. Tenerife. España. Teléfono: +34 922317786; correo electrónico: cbrunett@ull.edu.es

¹ Una obra de referencia básica para obtener una visión del conjunto del avance migratorio por el interior del Brasil es la obra de Vianna Moog titulado, *Bandeirantes e Pioneiros*. Este libro se ha convertido en una fuente para cualquier estudio sobre los desplazamientos de origen económico brasileño, en un fenómeno histórico que nace en el siglo XVII en São Paulo con el nombre de *bandeiras*.



incorporar todos los segmentos que armonizan las estructuras sociales y económicas que desembocan en la cultura brasileña, como sugiere Carlos Guilherme Mota².

En este sentido, la presencia de las migraciones en el arte y la literatura será frecuente en la cultura brasileña, de forma muy especial a partir de la década de 1920. Las razones que llevan a ese hecho son básicamente dos y convergen en la ciudad de São Paulo. La primera cuestión se relaciona con la industrialización. Por un lado, la ya mencionada producción cafetera que llevó consigo la fama de ese producto en el mundo entero creó un ciclo económico de bonanza desde las últimas décadas del siglo XIX que catapultó a São Paulo y al puerto de Santos a un primer nivel económico mundial, y como consecuencia de ello, a todo el Sudeste. En un segundo momento, claramente definido hacia 1925, y conforme al proceso de la industrialización generalizada, la instalación de grandes industrias químicas, de la construcción y todo el desarrollo de un feroz sistema capitalista, propició la llegada masiva de inmigrantes italianos, polacos, españoles, alemanes, escandinavos, japoneses y de otros orígenes, masivamente instalados en São Paulo y sur de Brasil, ganando una fuerza expresiva los estados de Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul, hasta entonces relegados por la historia a un puesto secundario³. Este desarrollo económico provocó, sobre todo en la capital paulista, un fenómeno de crecimiento urbano que en ocasiones era protagonizado por la arquitectura más moderna y vanguardista, pero en su mayoría adquiriría un matiz caótico, desordenado, que transformó una pequeña ciudad en megalópolis, incluso para los parámetros de la época⁴.

Consecuencia de ese proceso económico fue la eclosión de una nueva idea de cultura, que veía en el viaje antropológico al pretérito indígena, a la cultura afrobrasileña y al pasado colonial la única vía para adentrarse en la reflexión sobre la identidad nacional. La autenticidad de este movimiento cristalizó, como es bien conocido, en la *Semana de Arte Moderna* de 1922, organizada en el *Theatro Municipal* de São Paulo. Concurrieron poetas como Oswald y Mário de Andrade, Graça Aranha, el músico Héitor Villa-Lobos, los pintores Anita Malfatti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, el escultor Víctor Brecheret y otros muchos, animados por la idea de crear un arte sincero, integrador de una nueva visión donde el *viejo Brasil* se encontrase con el pensamiento de la vanguardia, sin duda, aprendida en París⁵. Como es natural, en esa *Semana*, interpretada más como una evidencia ideológica que como un hecho histórico, la dependencia de lo foráneo, es decir, incorporar lo que viene de fuera y a quien viene de fuera, como el lituano Lasar Segall o el italiano Víctor Brecheret, así como asimilar el mundo indígena o la experiencia afrobrasileña, fue una preocupación esencial, no una pose. Bajo esta perspectiva, entender los movimientos migratorios como un requisito para absorber las diversas culturas está en el ADN del movimiento modernista.

Esto conecta con la segunda cuestión, que es racial y cultural. El proceso de desarrollo industrial y urbano, así como agrario, conllevaba la imprescindible participación de mano de obra barata, y en el primer tercio del siglo XX se recurría no solo a los migrantes europeos, sino a al flujo migratorio mayoritariamente negro, puesto que con el desmantelamiento de los ciclos económicos sostenidos durante los periodos colonial e imperial, la caída de la producción del nordeste y norte del Brasil, unido a las intensas sequías, las corrientes migratorias de la miseria atraídas por la supervivencia en el sudeste y sur del Brasil propiciaron una triste y dura migración de los que conocemos simplemente como nordestinos, que llegaban medio muertos y con lo puesto en viajes agotadores en camiones, conocidos como *páu-de-arara*, desde Maranhão, Ceará, Pernambuco o Bahía, y desde aún más lejos, en un fenómeno migratorio conocido como

² MOTA (2002), pp. 22-51.

³ QUEIROZ (1992), pp. 159-239.

⁴ SEGAWA (2004), pp. 55-102.

⁵ Para conocer este periodo y su importancia en las artes, contamos con una amplísima bibliografía, pero debe siempre considerarse la obra de Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, pues esta historiadora y crítica de arte no solo ha sido estudiosa, sino confidente de muchos de los artistas.

retirantismo Una definición acertada del *retirante* la ofrece el obispo español Pedro Casaldáliga (1928) de la diócesis de São Félix do Araguaia (Mato Grosso), auspiciador de la *Teología de la Liberación*, que en una carta pastoral de 2011 define así este fenómeno:

A Maior parte do elemento humano é sertanejo: camponeses nordestinos, vindos diretamente do Maranhão, do Pará, do Ceará, do Piauí..., ou passando por Goiás. Desbravadores da região, «posseiros». Povo simples e duro, retirante como por destino numa forçada e desorientada migração anterior, com a rede de dormir nas costas, os muitos filhos, algum cavalo magro, e os quatro «trens» de cozinha carregados numa sacola.⁶ [La mayor parte del elemento humano es campesino: campesinos nordestinos venidos directamente de Maranhão, de Pará, de Ceará, del Piauí..., o pasando por Goiás. Exploradores de la región, «poseedores» de tierra yerma. Gente humilde y dura, emigrante como por destino en una forzada y desorientada migración interior, con la red para dormir sobre las espaldas, muchos hijos, algún caballo flaco y cuatro «cacharros» de cocina cargados en una bolsa.]

La carta se fecha de 2011, y ahora estamos escribiendo sobre la década de 1920, en realidad, refiriéndonos a los mismos comienzos del siglo XX. Es decir, que un siglo después, para muchos brasileños la situación no ha cambiado. El *retirante*⁷ es, por tanto, un individuo del *sertão*, tierra agreste del interior nordestino, que proviene de un pasado trágico en busca de un futuro incierto, donde la esperanza acompañada del desarraigo parece esperar tras la puerta. A pesar de ello, esa mezcla de incertidumbre y confianza se imagina como la única forma posible de redención. En la iconografía popular, el *retirante* avanza en grupo por territorios desérticos, con un caminar lento, cansado, vistiendo harapos, acompañado por algún animal famélico y siempre buscando algún trabajo de lo que sea, tanto los hombres como las mujeres: en realidad, es una prefiguración de la muerte, y en ocasiones comparado con un animal, al decir de muchos escritores que recogían tal comparación⁸.

La obra de João Guimarães Rosa (1908-1967), natural de Minas Gerais, titulada *Grande Sertão: Veredas*, publicada en 1956, es tenida por uno de los monumentos de la literatura brasileña, tanto por la compleja y rica prosa de sus páginas, como por aproximarnos a un mundo duro del interior del Brasil, en su tierra *mineira*, presidido por la rudeza y la sequía, donde una situación intemporal de abuso y dominación se impone a la justicia. Sin embargo, en este trabajo nos parece más cercano al medio artístico la obra del gran escritor alagoano Graciliano Ramos (1892-1953), que después de haber escrito varias novelas alusivas a la dura vida nordestina, en 1938 publicó la gran narración sobre el *retirante* y la dureza cotidiana del *sertão*: *Vidas Secas*, una obra de arte literaria que define el espíritu iniciado por el modernismo. En sus primeras líneas aclara:

En la planicie enrojecida, los juazeiros alargaban dos manchas verdes. Los desgraciados habían caminado el día entero, estaban cansados y hambrientos. Habitualmente caminaban poco, pero como habían descansado bastante en la arena del río seco, el viaje progresó bien tres leguas. Hacía horas que buscaban una sombra. La hojarasca de los juazeiros apareció lejos, entre las ramas peladas de la meseta agreste. Se arrastraron hacia allí despacio, seña Victoria con el hijo más

⁶ Recuperado de: <https://direitoshumanosmt.blogspot.com/2011/09/pedro-casaldaliga-carta-pastoral-28.html> [20 de septiembre de 2018]. Traducción de nuestra autoría.

⁷ *Retirante* es un sustantivo que significa, literalmente *sertanejo*, nordestino que, solo o más frecuentemente en grupo, emigra huyendo de la sequía; es decir, es un individuo del *sertão* que sufre ese destino.

⁸ CASTRO (2014), p. 4.

pequeño contra la cintura y el baúl de hojas sobre la cabeza. Fabiano, sombrío, patizambo, la mísera bolsa cruzada, la vasija de coco colgando de una correa atada al cinturón, la escopeta de pedertera en el hombro. El niño más viejo y la perra Baleia iban detrás⁹.

La descripción del hecho en sí y las sensaciones que transmite son tan plásticas que el texto genera un icono visual. El mismo concepto podemos apreciarlo en otro texto fundamental sobre esta cuestión social. Se trata del poema dramático *Morte e Vida Severina*, escrito por João Cabral de Melo Neto (1920-1999) y publicado en 1955, que relata el dramático éxodo de un *retirante* de nombre Severino, que proviene del *sertão* del interior de Pernambuco y busca llegar a Recife para encontrar en la ciudad lo que la tierra en la que ha nacido le niega. A través de varias ideas expuestas en el poema, una y otra vez, con lo único que se depara es con la idea de la muerte, que atraviesa todo el texto. En uno de los diálogos que entabla con una mujer, a las preguntas que ella le hace, Severino responde:

[...]
 — Com a vinda das usinas
 há poucos engenhos já
 nada mais o retirante
 aprendeu a fazer lá?
 — Ali ninguém aprendeu
 outro ofício, ou aprenderá
 mas o sol, de sol a sol,
 bem se aprende a suportar.
 — Mas isso então será tudo
 em que sabe trabalhar?
 vamos, diga, retirante,
 outras coisas saberá.
 — Deseja mesmo saber
 o que eu fazia por lá?
 comer quando havia o quê
 e, havendo ou não, trabalhar.
 [...]¹⁰.

El autor condensa en esos versos la crudeza de la vida que obliga a la emigración forzada por las duras condiciones de vida. Trazada la vida del *retirante* Severino, nos parece importante analizar la personalidad del autor. Para Adriana Araújo, Melo Neto presenta una realidad del *retirante* como una doble pérdida para la vida de quien emigra, asociándola a la muerte, puesto que:

La emigración esconde muchas formas de muerte y vida. Muere la vida que antes llevaba en su ciudad natal, y nunca retornará a ella, porque cuando el emigrante regresa a su tierra, nunca la ve como la veía antes, tan transformado por la

⁹ Recuperado de: http://www.portalentretextos.com.br/download/livros-online/vidas_secas.pdf [20 de septiembre de 2018]. Traducción de nuestra autoría.

¹⁰ Recuperado de: https://www.google.es/search?source=hp&ei=ZOujW6_UBarRrgTJ5JAw&q=morte+e+vida+severina&coq=mort+e+e+&gs_l=psy-ab.1.0.35i39k1j0j0i203k118.1481.2646.0.4937.10.9.0.0.0.192.1009.0j7.8.0....0...1c.1.64.psy-ab.2.8.1140.6..0i131k1.132.3q1X2kfG4ik [20 de septiembre de 2018].

experiencia de la vida que tuvo en la ciudad para la que emigró, en la mayoría de las ocasiones, una ciudad desarrollada. Así que para siempre será además de extranjero en la tierra de los demás, extranjero en la propia tierra¹¹.

Esta visión dura del hecho emigratorio, es lógica en la obra de João Cabral de Melo Neto, pues este poeta del *sertão* era pernambucano, como ya hemos señalado, aunque buena parte de su vida profesional se desarrolló en el ámbito diplomático, teniendo como destino casi constante, España. Ocupó puestos consulares en nuestro país entre 1947 y 1972, con varios periodos en Brasil, y entre sus logros más destacados se encuentra la creación, en su primera etapa, de la *Revista de Cultura Brasileña* entre 1962 y 1970, puesta bajo la dirección de su amigo, el también poeta Ángel Crespo¹². No cabe duda de que fue una importantísima herramienta de comunicación entre los dos países, espacio para conocer en España la literatura y todos los aspectos de la cultura brasileña, además de un punto de encuentro para los brasilianistas españoles. Pero lo que ahora nos ocupa es que Melo Neto entabló amistad con artistas como Joan Miró, Tapiès y otros miembros de la vanguardia de Barcelona, así como de Madrid. Pero si cruzamos la orilla, vemos que el cosmos literario de Melo Neto, el *sertão*, también interesó a la intelectualidad española, que en esos años duros del franquismo estableció conexiones con la plomiza realidad del campo andaluz o extremeño, siendo, como no, la relación entre Melo Neto y Ángel Crespo una conexión entre culturas, más allá de la relación personal y literaria¹³.

Pues bien, tanto la literatura de Graciliano Ramos (1938) como de Melo Neto (1955), hablan de realidades que fueron también pintadas por artistas con un idéntico objetivo de denuncia social para hacer visibles realidades como la del *retirante*, un migrante sin beneficios que es el eslabón último del fin de un proceso económico, reducto del sistema esclavista y certeza de los grupos inadaptados e inadaptables a la realidad industrializadora del Brasil «del futuro» que ya despuntaba en la era de gobierno de Getúlio Vargas, cuatro veces presidente de la República entre 1930 y 1954¹⁴, y que se concretaría a finales de la década de 1950 bajo el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961) con la creación de Brasilia.

En las artes plásticas analizamos el caso del pintor pernambucano Cícero Dias, nacido en Recife en 1907 y fallecido en París en 2003. La obra de este artista ha sido y continúa siendo un enigma, pues vivió la explosión modernista del eje São Paulo-Río de Janeiro, desde la lejanía de su Recife natal, a la que se adhirió de una forma notoria sin abandonar una búsqueda inocencia pictórica, que le conecta con Matisse, André Derain o Raoul Dufy. De alguna forma pudo conocer la pintura de estos maestros de la vanguardia francesa, pero solo desde la perspectiva argumental pues la cromática apenas pudo hacerlo tras su llegada a París en 1930. Antes de marchar, entre 1926 y 1929 aproximadamente, pintó un guache y técnica mixta sobre papel, pegado sobre lienzo, titulado *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, exhibido en la *Exposição Geral de Belas Artes* de 1931 en Río de Janeiro, llamado el «*Salão Revolucionário*» por ser el primero en el que se exponían obras modernistas. Esta pintura causó mucho escándalo para unos, para otros fue una grata sorpresa¹⁵. Hoy, esta magna obra (15 x 2 mts.) se conserva en la colección Luís Antônio de Almeida Braga, en Río de Janeiro, y

¹¹ ARAÚJO (2006), p. 6.

¹² DEL BARCO (2006), p. 59.

¹³ GÓMEZ DEDATE (2005), pp. 59-60.

¹⁴ Ejerció el mandato como presidente entre 1937 y 1945 tras un golpe de estado, conocido como *Estado Novo*.

¹⁵ FADEL (2006), p. 64.

está formada por un conglomerado de figuras en distinta escala, colocadas sin aparente orden, en el que se representan lugares comunes de la cultura nordestina, en general, y pernambucana, de forma específica. En ocasiones recuerda el arte infantil, primario o popular, que, sin escala, se expone ante el ojo del espectador de forma superpuesta para que sea la cultura individual quien organice a su antojo la iconografía. Dias parte de una visión absolutamente vanguardista, que Maria Cecília Lourenço denomina como pintura *populista* en el sentido de que una suerte de antropofagia cultural desembocó en soluciones sencillas e identificables con la cultura popular¹⁶.



Eu vi o mundo... Ele começava no Recife. Cícero Dias, 1926-1929. Técnica mixta sobre papel pegado sobre lienzo. Colección Luís Antônio de Almeida, Río de Janeiro. Fuente: Recuperado de: <https://www.google.es/search?q=eu+vi+o+mundo...+ele+come%C3%A7ava+no+recife&tbs=isz:lt,isl:2mp&tbm=isch&source=Int&sa=X&ved=0ahUKEwi94u27mI3eAhVMtYsKHQcABvYQpwUIHQ&biw=1920&bih=938&dpr=1#imgrc=F4h4oTzDa445ZM>: [17 de octubre de 2018].

El lienzo de Dias representa en varias ocasiones personajes femeninos, llevando en el regazo un niño pequeño a lomos de animales, arrastrando una *charrete* o pequeño carro pecuario; en principio, parece una escena sin trascendencia, rural. Este conjunto alterna en la composición casas de campo humildes, *roças*, con edificios urbanos, por lo que es fácil asimilar el cuadro con un alegato sobre la emigración, y su principal protagonista, el *retirante*. No es que pinte a *retirantes*, es que nuestro ojo e intelecto lee, con claridad, en la pintura, una metáfora del *retirantismo* que podemos rastrear desde la poesía modernista. Esa migración del campo a la ciudad ya fue cantada, pocos años antes de Cícero Dias crear este enorme lienzo, por el poeta del modernismo Oswald de Andrade (1890-1954), cuando en su poemario-manifiesto *Pau-Brasil* publicado en 1925, dedica en los versos *Capital da República*, la siguiente reflexión claramente dedicada a los emigrantes llegados a Río de Janeiro:

Temperatura de bolina
 O orgulho de ser branco
 Na terra morena e conquistada
 E a saída para as praias calçadas
 Arborizadas
 A Avenida se abana com as folhas miúdas
 Do Pau Brasil
 Políticos dormem ao calor do Norte
 Mulheres se desconjuntam
 Bocas lindas
 Sujeitos de olheiras brancas
 O Pão de Açúcar artificial¹⁷.

Es evidente que esos «Políticos dormem ao calor do Norte» es una metáfora de la construcción de una civilización industrial sobre la mano de obra emigrante, un concepto

¹⁶ LOURENÇO (2007), pp. 33-34.

¹⁷ ANDRADE (2003), p. 148.

ampliamente desarrollado tras sus construcciones simplistas pero cargadas de crítica social en un proceso cultural alargado a partir de años 30, en plena era de Vargas, conducente, como no, a la publicación, entre otros textos, de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Al introducir este enlace en nuestro trabajo lo que queremos reivindicar es que paralelo al desarrollo literario de la figura del *retirante*, ya las artes plásticas, por mano de Cícero Dias, habían desarrollado esa idea, de tal manera que no existe una influencia de una sobre otra, sino que las tesis abordadas por Dias son evidencias de los vasos comunicantes pintura/literatura. A mediados de los años 30, el artista marcha a París, y es bien conocido que entonces traba amistad con Pablo Picasso y otros creadores de vanguardia, que se trasluce en el desarrollo de una plástica geometrizada, pero al igual que en el caso del Picasso de esa época, sin abandonar el figurativismo y la idea de emplear la pintura como denuncia social (muchas veces se han establecido conexiones entre *Eu vi o mundo...* y el *Guernica*, pintado en 1937, diez años después).

Su pintura posterior se remite una y otra vez a ese mundo poblado por *charretes* y *jamelgos* que nos transportan a una idea constante de marcha o viaje, reconocible como una manifestación de la migración, como ha estudiado María Izabel Ribeiro¹⁸. En *Chegada de Muratori*, técnica mixta sobre papel de 1927, propiedad del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo, Cícero Dias plantea la llegada del migrante a la capital, Río de Janeiro, representada por los conocidos *Arcos da Lapa*, ya sea por barco, tren o animal; también introduce la figura de la mujer como prostituta, un destino tan certero como siniestro para la mujer pobre y emigrante. La crítica social, aparece como una constante en toda su obra ya en estos momentos tempranos.

El tema migratorio es el motivo de la conocida acuarela sobre papel de 1928, titulada *Viagem de charrete*, y aunque no protagonice la ilustración de la primera edición de *Casa Grande e Senzala* (1933), monumental obra literaria e histórica de Gilberto Freyre, la idea del *retirante*, identificada con el hombre nordestino en sí mismo, la apreciamos en lienzos como *Pai e Filho*, perteneciente al acervo del Museu de Arte Contemporânea (MAC) de la Universidade de São Paulo, o la *Família*, una pintura bajo la evidente influencia de la vanguardia parisina, a donde había llegado en 1937, debido a los problemas políticos que tuvo con la justicia en ese momento de la era Vargas. Aunque hacia finales de la década de 1940 pasase un tiempo bajo la pujanza de la abstracción, retornó al mundo figurativo fomentando una cierta iconografía nordestina que persistió hasta los años finales de su producción, participando en algunas bienales de Venecia y concluyendo con la instalación de los paneles en homenaje al *Padre Cícero, o Padim*, en la Casa da Cultura de Recife en 1980, o con la gran retrospectiva celebrada en São Paulo en 1981.

El migrante, concretamente, el *retirante*, encontró un artista que asumió el legado intelectual que representaba la defensa de ese grupo de olvidados, marginales, que vagaban por el interior del Brasil rumbo a algún lugar indeterminado, y que funcionaban como una metáfora de la desestructuración y falta de amparo de una buena parte de la población brasileña, libre teóricamente de la esclavitud desde 1888, pero atada a una cultura que no le permitía siquiera tener una consciencia lejana de ciudadanía brasileña. En definitiva, una patria madre poco afectuosa para muchos de sus hijos. Otro de los poetas visuales, además de Cícero Dias, fue Cândido Portinari (Brodósqui, 1903-Río de Janeiro, 1962), creador de un discurso sobre los *retirantes* a través de varios dibujos y telas pintadas en 1944. Portinari va más allá del concepto de *modernidad* experimentado por sus amigos y artistas que protagonizaron la *Semana de Arte Moderna* de 1922. Fue tan sensible a la temática social como a las nuevas formas de vanguardia, antes de su viaje a París, a donde llegó en 1928 y donde estuvo hasta 1930. Annateresa Fabris, autora de una de las monografías más

¹⁸ RIBEIRO (2004), pp. 25-26.

importantes realizadas sobre el pintor paulista de Brodósqui, señala que su arte cambió al conocer la fase cubista de Picasso, con quien llegó a tener amistad, pero también en la pintura más reciente del malagueño, donde recuperaba el alegato de la figuración para emplearla en una disertación visual cada vez más interesada por cuestiones sociales, básicamente porque consideraba que el artista debía estar abierto a todas las experiencias y que, en realidad, todos los relatos creativos eran contemporáneos¹⁹. En 1930 estuvo en España, un viaje que luego mencionaremos y que sin duda, fue esencial en su vida.

Al regresar al Brasil, y tras afiliarse al Partido Comunista, tanto su vida como su obra adoptó un tono profundamente social, realista, como señala la propia Fabris, creando una «iconografía nacional basada en tres temas fundamentales: figuras populares, trabajadores y evocaciones de la infancia en Brodósqui»²⁰. De esta corriente pictórica de los años treinta nace un lienzo conservado en el Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro titulado *Café*, pintado en 1935. Según María Cecília Lourenço, fue elaborado como una respuesta a la crisis de la industria del café, consecuencia del crac de 1929. En este lienzo, los trabajadores exteriorizan fuerza física y virilidad, además de un trabajo bien hecho, que parece contrastar con cualquier síntoma de debilidad²¹. En realidad, Portinari emplea un lenguaje artístico renovador, en el que deforma con propósito los pies y las manos, las extremidades que más se comprometen con el trabajo físico, para ofrecer una respuesta vanguardista a la cuestión social²², algo común en la producción de otros muchos artistas de vanguardia en los mismos años, conectando, sin duda, con los muralistas mexicanos. Es decir, que a lo largo de esos años, la reivindicación del trabajo físico del trabajador del campo, del obrero y de todo lo que comportase una idea socialista, era, en realidad, primordial y las formas artísticas de vanguardia valían esencialmente como un medio de comunicación de un credo basado en las experiencias renovadoras en las artes; dicho de otra manera, que el arte es considerado en la pintura del artista como un medio de expresión ideológica.

Mário Pedrosa ya había alertado en 1942 sobre esta función netamente social del arte en sus estudios críticos, y ante todo en las conexiones que pueden establecerse entre Portinari y los muralistas mexicanos, mucho más allá de lo plástico, por el cometido político de la pintura²³; si advertimos la fecha en que redactó su crítica, lo hizo en un periodo en que todavía Portinari no había pintado muchos de los lienzos que serían paradigmas de la pintura social de la modernidad brasileña.

Todas estas referencias nos preparan para una serie de obras que pintó en 1944, convertidas en el primer gran apelo plástico a la figura del emigrante nordestino. En realidad no se trata de una serie, sino de diferentes lienzos y dibujos que se agrupan bajo el nombre de «*Retirantes*», grupos fantasmagóricos de migrantes nordestinos que provienen de paisajes aterradores, dominados por un sol sin misericordia atravesando páramos pelados, cuyos únicos habitantes son aves depredadoras, aunque solo esbozadas en los lienzos o dibujos. El anuncio de la muerte está presente en todos los rostros, cuando no la insinuación de calaveras; tanto los trazos como la construcción figurativa es dura, seca, como secas son las vidas que retrata Portinari en estas obras.

¹⁹ FABRIS (1996), pp. 26-27.

²⁰ FABRIS (2000), p. 48

²¹ LOURENÇO (2007), p. 115.

²² FABRIS (1996), p. 70.

²³ PEDROSA (1981), p. 12.



Retirantes. Cândido Portinari, 1944. Óleo sobre lienzo. Museu de Arte de São Paulo. Fuente: Recuperado de: https://www.google.es/search?biw=1920&bih=889&tbs=isz%3Alt%2Cist%3A4mp&tbm=isch&sa=1&ei=swT HW_28HMzqrgSHgJiwDw&q=retirantes+candido+portinari&oq=retirantes+can&gs_l=img.1.0.0i30i19k1j0i5i3 0i19k1.5179.31062.0.33614.52.28.0.0.0.140.2603.3j20.23.0...0...1c.1.64.img..37.15.1706...0j0i8i30k1j0i67k1j 0i30k1j0i5i30k1j0i8i30i19k1.0.5H0-hTyxatI#imgrc=W-bl0Pmp01yVwM: [17 de octubre de 2018].

Annateresa Fabris, sobre estas obras, señala lo siguiente:

Los *retirantes*, que provocan miedo en el niño de Brodóski con sus entierros con redes o sábanas, se convierten para el adulto en símbolo de una sociedad injusta en una humanidad desgarrada por la guerra. Construidas por pinceladas largas y con un recurso estructural unitario –la composición piramidal–, las telas de la serie *Retirantes*, presentan una paleta dominada por los tonos terrosos y grises, que resaltan el carácter dramático de la representación²⁴.

A esta apreciación responde el lienzo que se pintó en Petrópolis en 1944 y que forma parte del acervo del Museu de Arte de São Paulo (MASP). Los fondos grises, la presencia de buitres (*urubús*) en varios planos del cuadro, la aparición famélica, cadavérica, del grupo de nueve figuras humanas, el bebé en brazos de su madre, casi un esqueleto, sugiriendo que podría estar muerto, así como los ojos abiertos y sin vida, parece ser una trasposición de la primera escena de la referida *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, publicada solo seis años antes. Las formas cúbicas, sin duda relacionadas con Picasso, se ven reforzadas por el sentido del paisaje surrealista, cuyo cromatismo y cargas simbólicas no podemos separar de la obra de Salvador Dalí, cuya influencia era indiscutible en el París de las vanguardias entre 1928/1930,

²⁴ FABRIS (1996), p. 114. Traducción de nuestra autoría.

años de estancia de Portinari en la capital francesa; al fin y al cabo, *Espantalhos*, una de las obras firmadas en 1940, solo unos años antes de *Retirantes*, ya asume la influencia de Dalí, e incluso podríamos indicar que la presencia de esos espantapájaros y las extrañas aves que pueblan el paisaje árido y yermo son una antesala del *sertão* como escenografía. Como indica Paulo Venâncio Filho «Portinari se convirtió en el gran artista moderno brasileño. Su épica social, su modernismo convencional, establecieron una medida, un determinado parámetro para nuestra pintura moderna»²⁵.

Así pues, es factible rastrear, sin dificultad, los conceptos artísticos de estos pintores españoles contemporáneos en el lienzo que estudiamos. Sin embargo, queremos aportar otra fuente de inspiración que, sin duda, debió ejercer una influencia extraordinaria no solo en la selección de los temas, sino también en las cuestiones formales, más allá de los ejercicios vanguardistas que le rodeaban. Nos referimos a la obra de Francisco de Goya (1746-1828), concretamente a las *pinturas negras*, llamadas así por los tonos oscuros que se corresponden con el fondo dramático e inquietante, que presidieron su residencia *La Quinta del Sordo*, en la ribera del Manzanares, Madrid, y pintadas hacia 1820-1823 en técnica mixta al óleo, sobre muro, trasladadas al Museo Nacional del Prado. Son obras muy bien conocidas y estudiadas por la historiografía del arte; y como meros ejemplos recordamos aquí trabajos científicos y divulgativos escritos por Manuela Mena, conservadora del Museo Nacional del Prado²⁶. Ahora bien, mencionar a Goya en los estudios sobre Portinari nos parece tan importante como hacerlo con relación a Picasso o Dalí, puesto que en su viaje al Museo Nacional del Prado, citado por Fabris, y aunque no queden testimonios directos del aprecio que pudo hacer de las *pinturas negras* de Goya, éstas debieron ser impactantes tanto por la crudeza de los temas que aborda como por el lenguaje formal. *El Aquelarre* o *La romería de San Isidro* debieron infundir en el artista una profunda huella, pues la muerte, lo cadavérico, el horror, el miedo, la inquietud, lo grotesco, en fin, son el trasfondo de estos óleos. Federico Torralba y Antonio Fortún advertían hace algunos años sobre el significado de estas pinturas de Goya, que para él son una contrapartida a la tradicional lectura de la pintura como un elemento de luz y equilibrio heredada del clasicismo:



El Aquelarre, o El Gran Cabrón. Francisco de Goya, 1820-1823. Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo. Museo Nacional del Prado. Fuente: Recuperado de:

[https://www.google.es/search?q=el+gran+cabron+goya&tbs=isz:lt,isl:2mp&tbm=isch&source=ln&sa=X&ved=0ahUKEwjJ44nnpnY3eAhWDtYsKHZlxDhkQpwUIHQ&biw=1920&bih=889&dpr=1#imgrc=KfMgmb8GJiFBuM: \[17 de octubre de 2018\].](https://www.google.es/search?q=el+gran+cabron+goya&tbs=isz:lt,isl:2mp&tbm=isch&source=ln&sa=X&ved=0ahUKEwjJ44nnpnY3eAhWDtYsKHZlxDhkQpwUIHQ&biw=1920&bih=889&dpr=1#imgrc=KfMgmb8GJiFBuM: [17 de octubre de 2018].)

²⁵ VENÂNCIO FILHO (1994), p. 21.

²⁶ MENA (2010), pp. 337-376 y (2012), pp. 131-157.

[...] Y también en contrapartida de aquella interpretación cromática [se refiere a los cartones para tapices] de los temas mitológicos y populares, para desmitificarlos con su trasposición al mundo de la fealdad y de los bellos colores ideales a lo sombrío y agrio del nuevo estilo goyesco²⁷.

En realidad, las *pinturas negras* de Goya, anunciadas, por ejemplo, en *El entierro de la Sardina*, de 1812-1814 (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid) o *Casa de locos*, del mismo periodo y en el mismo museo, proclaman la actitud romántica. Así pues, la serie *Retirantes* de Portinari, esconde un homenaje a los seres humanos que sufren la más absoluta miseria; en la forma de expresarlo no resta un ápice del oscuro dramatismo que nace de la pintura de Goya, tanto en el espíritu general del cuadro y concepto del paisaje, como en las formas artísticas, de tal manera que tenemos que afirmar que el pintor de Brodósqui se manifiesta no solo como un continuador de la estética vanguardista y la ideología socialista, sino como un eco tardío del pensamiento romántico. De este cuadro se guardan otros dibujos, con alguna variante, como la presencia de un sol abrasador, anuncio de la muerte.

En ese año de 1944 realizó otros lienzos, componiendo una serie con el mismo tema, como *Criança Morta* en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, que va un paso más allá, pues el niño muerto es resultado de la emigración y la consecuencia última de la sequía; como últimas gotas, manan copiosas lágrimas de su familia, mientras una calabaza de agua, probablemente seca a los ojos del espectador, refuerza el sentido dramático de la composición. *Enterro na rede*, igualmente en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, es el último de los grandes lienzos de esta serie, como los anteriores, firmado «Portinari 944». En este caso, las referencias iconográficas remiten a cualquier *piedad* desde el *quattrocento*, pues la figura desgarrada de una mujer llora con los brazos abiertos el entierro de un hombre, trasladado en una red o hamaca, con el significado que esto tiene en una sociedad tan miserable como patriarcal. Sin duda, Portinari parte de la propia historia del arte, pero el sentido simbólico del tamaño de pies y manos que expresan el drama como forma del compromiso social, es una idea presente en el arte de la vanguardia, que se aproximaba cada vez más al mundo figurativo filtrado por la revolución de las formas, acompañando el mismo camino que por aquellos años seguía Pablo Picasso.

Podemos concluir que tanto Cícero Dias como Cândido Portinari se revelan esencialmente como pintores del pueblo y la emigración del *retirante*, un torrente por el que durante el segundo cuarto del siglo se desangraba el cuerpo brasileño. Literatura y arte, como siempre, son dos caras de una misma moneda. En ese contexto, la experiencia española de escritores y pintores fue crucial, pues pudieron confrontar fórmulas creativas con experiencias artísticas de largo recorrido en España y desde España. Graciliano Ramos, Cícero Dias, João Cabral de Melo Neto, Cândido Portinari, Pablo Picasso, Salvador Dalí y una larga lista, compondrían un sinfín de creadores que hicieron del sufrimiento ajeno una reivindicación social y política. La figura del *retirante* nordestino se confunde así con *Las Hurdes, tierra sin pan*, el cortometraje de Luis Buñuel (1932), y con otras tantas experiencias artísticas que tienen en los desheredados, españoles o brasileños, a sus verdaderos protagonistas. De esta forma, la emigración no solo es un tema encarado por los artistas brasileños; es, ante todo, una fuente de inspiración, desgraciada sí, pero inspiración, al fin, para intentar dar un arraigo, al menos en las telas de las pinturas, a quienes buscaban en un futuro prometedor lo que la tierra natal le negaba, sin que por ello, dejaran de padecer unas *vidas secas*.

²⁷ TORRALBA (1984), p. 174.



Criança Morta. Cândido Portinari, 1944. Óleo sobre lienzo. Museu de Arte de São Paulo. Fuente: Recuperado de: [## BIBLIOGRAFÍA](https://www.google.es/search?biw=1920&bih=889&tbs=isz%3Alt%2Cisl%3A4mp&tbm=isch&sa=1&ei=swT HW_28HMzqrgSHgJiwDw&q=retirantes+candido+portinari&oq=retirantes+can&gs_l=img.1.0.0i30i19k1j0i5i3 0i19k1.5179.31062.0.33614.52.28.0.0.0.140.2603.3j20.23.0...0...1c.1.64.img..37.15.1706...0j0i8i30k1j0i67k1j 0i30k1j0i5i30k1j0i8i30i19k1.0.5H0-hTyatI#imgrc=fV-OUBU9W1e8ZM: [17 de octubre de 2018].</p>
</div>
<div data-bbox=)

- AMARAL, A. (1988). *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Brasil: Editora 34, 5º ed.
- ANDRADE, O. de (2003). *Pau-Brasil*. São Paulo, Brasil: Globo.
- ARAÚJO, A. de F.B. (2006). «A oposição sertão/cidade do ponto de vista do retirante de *Morte e vida Severina*». *Revista Garrafa*, nº 9, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7507/6035> [2 de octubre de 2018].
- BARCO, P. del (2006). «La poesía española de Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto (dos miradas sobre España)». *Revista de Cultura Brasileira* nº4 (nueva serie), pp. 51-69.
- CASTRO, L. de (2014). «Migrantes, retirantes, trabalhadores: memórias, histórias e as representações dos *cassacos*». *I Encontro Estadual de ANPUH-AP. I Jornada Internacional de Estudos da Amazônia «Diásporas, migrações e territorialidades na Pan-Amazônia*». Recuperado de http://www.snh2011.anpuh.org/resources/download/1426082525_ARQUIVO_LaradeCastro.pdf [2 de octubre de 2018].
- FABRIS, A. (1996). *Cândido Portinari*. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo, (Artistas Brasileiros, 4).
- FABRIS, A. (2000). «Figuras de lo Moderno (Posible)». En CASANOVA, M. y MENOR, V. (coord.), *Brasil, de la Antropofagia a Brasília: 1920-1950*. Valencia, España: IVAM, pp. 41-51.
- FADEL, S. (2006). *Arte Moderna no Brasil. O olhar do colecionador*. Rio de Janeiro, Brasil: Instituto Cultural Sérgio Fadel.

- GÓMEZ BEDATE Bedate, P. (2005). «El ‘poeta-artesano’: nota sobre la poética española de posguerra y la relación entre Ángel Crespo y João Cabral de Melo Neto». *Revista de Cultura Brasileira* nº3 (nueva serie), pp. 159-166.
- LOURENÇO, M.C.F. (2007). «Modernidade defende causas», Gonçalves, Lisbeth Rebollo (org). *Arte Brasileira do século XX*. São Paulo, Brasil: Imprensa Oficial, pp. 101-136.
- MENA MARQUES, M. (2010). «Goya: el viaje interior», en *El arte del Siglo de las Luces*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, pp. 337-376.
- MENA MARQUES, M. (2012). «Goya hacia el Romanticismo», en *El arte de la era romántica*. Madrid, España: Galaxia Gutenberg, pp. 131-157.
- MOTA, C.G. (2002). *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasil: Editora Ática.
- MOOG, V. (1985). *Bandeirantes e Pioneiros*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- PEDROSA, M. (1981). «Portinari: de Brodósqui aos murais de Washington», em AMARAL, A. Mário Pedrosa, *dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, pp. 7-25.
- QUEIROZ, S.R. de (1992). *São Paulo*. Madrid, España: Editorial Mapfre.
- RIBEIRO, M.I.B. (2004). *Cícero Dias: década de 20 e 30*. Lisboa, Portugal: Fundação Armando Alvares Penteado.
- SEGAWA, H. (2004). *Prelúdio da Metrópole: Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo, Brasil: Atelié Editorial.
- TORRALBA SORIANO F. y FORTÚN PAESA, A. (1984). *Grandes artistas: Goya*. Estella, España: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- VENÂNCIO FILHO, P. (1994). *Arte Moderna Brasileira: uma seleção da Coleção Roberto Marinho*. Rio de Janeiro, Brasil: Coleção Roberto Marinho.