

MIGUEL COVARRUBIAS E ANDRÉS GUEVARA: A INFLUÊNCIA DO CUBISMO NA ILUSTRAÇÃO EDITORIAL DO INÍCIO DO SÉCULO XX

*Daniel Bueno**

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo dedica-se à análise das contribuições do Cubismo para a ilustração editorial do começo do século XX. Para tanto, optou por um momento específico representado pelo começo de carreira do ilustrador e caricaturista mexicano Miguel Covarrubias no mercado editorial americano no início dos anos 1920, e pelo início da obra do ilustrador e caricaturista paraguaio Andrés Guevara no Brasil na mesma época. O texto pretende abordar a questão das influências e conexões entre as vanguardas artísticas modernas do começo do século passado e a arte comercial - feita sob encomenda para veículos do mercado editorial - da caricatura e ilustração: qual a amplitude dessa troca de informações gráficas; quais são as contribuições para o contexto da ilustração; e quais são as diferenças entre a produção das vanguardas e os trabalhos de ilustração influenciados por elas. Busca, também, refletir sobre as peculiaridades do desenho para o mercado editorial, pautado - muitas vezes - pelo caráter híbrido de interesses do artista e do cliente.

Palavras-chave: Desenho. Ilustração. Modernismo. Cubismo.

Introdução

A edição de estréia da revista nova-iorquina *The New Yorker*¹, lançada em 21 de fevereiro de 1925, trazia ilustrações de importantes artistas como Rea Irvin - informalmente o primeiro editor de arte da publicação e responsável pela famosa capa com o retrato do personagem "Eustace Tilley" -, Ralph Barton, Al Frueh e outros. Na página nove desse primeiro número uma caricatura de Giulio Gatti-Casazza, de tamanho médio e inserida no meio do texto da seção "Profiles", expunha um dos primeiros trabalhos do mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957) nos Estados Unidos. Em Nova York desde julho de 1923, até novembro ele já havia publicado seus trabalhos no *Herald*, *World*, *Times*, *Tribune*, *Screenland*, vindo a estreiar na revista *Vanity Fair* em janeiro de 1924. Chegou aos Estados



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU/USP. Autor da dissertação de mestrado *O Desenho Moderno de Saul Steinberg - obra e contexto*, concluída em 2007, sob orientação do prof. dr. Luiz Americo Munari. Contato: bu_eno@yahoo.com.br

¹ THE COMPLETE NEW YORKER. New York: Random House, 2005.

Unidos com um trabalho maduro e de qualidade: no desenho de Gatti-Casazza, um diretor de ópera italiano, já é possível constatar o apego do artista à síntese, a contornos depurados e com certa geometria. Essa caricatura de traços vigorosos e seguros feitos com caneta tem a volumetria sugerida por manchas compactas de tinta que acompanham alguns contornos, e que transitam para as áreas claras através de hachuras – técnica bastante empregada pelo mexicano nesses tempos de *New Yorker*. A inclinação do chapéu, a ênfase nos olhos grandes e caídos, e o modo sutil com que o rosto é deformado verticalmente de modo a culminar no bigode e barba do italiano evidenciam a maestria de Covarrubias não apenas como desenhista capaz de explorar formas expressivas, mas também como exímio caricaturista, sábio na escolha dos recursos gráficos mais adequados para a ênfase nas peculiaridades do retratado.

De qualquer modo, chama a atenção, já nesses trabalhos de início de carreira do artista, o aspecto formal de seu trabalho, caracterizado pela afinidade com as vanguardas e o Cubismo. A ilustração editorial americana e de outras partes do mundo já vinha, há tempos, assimilando características formais modernas dos movimentos de vanguarda do começo do século passado, mas os desenhos de Miguel Covarrubias logo se destacam dentre aqueles pertencentes à incipiente vertente cubista. A geometria encorpada, com contornos sintéticos e sem grandes malabarismos que viria a desenvolver lembra, também, as formas do muralismo mexicano, cujo repertório era baseado nas antigas culturas maias e asteca, a arte popular e o folclore mexicano do período colonial, aliados às contribuições das modernas correntes artísticas européias.

O trabalho de Covarrubias apresentava um novo repertório gráfico na ilustração². A primeira edição da *New Yorker*, por exemplo, apresentava uma certa variedade de estilos de ilustração, alguns deles modernos como o traço cartunesco solto e depurado de Al Frueh; a síntese elegante de Rea Irvin; o *Art Nouveau* influenciado por Beardsley com toques – àquela altura – levemente macabros de Ralph Barton; mas nenhum destes trabalhos tinha significativa proximidade com o de Covarrubias. Ao mesmo tempo, em contraste com as habituais imagens feitas com carvão granuloso, tão freqüentemente vistas na imprensa da época, os retratos de Covarrubias pulavam para fora da página, destacados com sofisticação. O desenho moderno dos anos 1920, especialmente da primeira metade daquela década, era mais leve, elegante, influenciado pelo *Art Nouveau*. Os contornos secos e angulosos do cubismo e futurismo começariam a se fazer mais presentes aos poucos, em algumas publicações, como nas capas de H.O. Hofman e Julian de Miskey criadas para a *The New Yorker* a partir de 1925. Ainda

² As ilustrações analisadas estão disponíveis no [Documento Suplementar](#) desta publicação.

assim, ninguém decompunha uma figura em formas geométricas com tamanho contundência, empregando a elas uma volumetria carregada - através de um expressivo contraste de luz e sombra - como o caricaturista mexicano. Podemos, portanto, pela força de seu trabalho e pelo modo precoce com que apresentou determinadas características do cubismo, considerar Miguel Covarrubias um pioneiro.

Papel semelhante foi desempenhado por Andrés Guevara no Brasil. No mesmo ano em que o mexicano Covarrubias ia para Nova York, o caricaturista paraguaio Guevara, com 19 anos, chegava ao Rio de Janeiro. Nessa primeira passagem pelo país, ficou sete anos, tendo uma das participações mais brilhantes e influentes na imprensa ilustrada dos anos 1920. Com seus trabalhos para *A Maçã*, *O Paiz*, *A Manhã*, *O Globo*, *Papagaio*, *O Malho*, *Crítica*, *Para Todos...*, *Ilustração Brasileira*, *O Cruzeiro* e outras, introduziu na caricatura do país a decomposição e geometrização de formas que caracteriza o Cubismo (LOREDANO, 1988, p. 16). Exerceu grande impacto com caricaturas que empregavam arte geométrica e volumes acentuados por meios-tons. E influenciou com seu desenho moderno o trabalho de contemporâneos e jovens desenhistas. Se o trabalho sintético de Covarrubias foi importante para seu amigo e reconhecido mestre da linha, o americano Al Hirschfeld (1903-2003), é possível observar paralelo semelhante com Guevara no Brasil: inicialmente influenciado, de modo breve, pelo genial ilustrador brasileiro J. Carlos (1884-1950), depois chegou a ser uma referência para o próprio nas suas charges políticas e na caracterização dos traços de alguns personagens da época (LAGO, 1999, p. 116).

Deste modo podemos afirmar que Estados Unidos e Brasil, no mesmo ano de 1923, receberam caricaturistas estrangeiros – um mexicano e outro paraguaio -, ambos importantes por disseminar a caricatura e ilustração com influência cubista nos seus respectivos novos mercados editoriais. Uma ilustração “cubística”, vale dizer, meramente informada pelo Cubismo, como comenta o ilustrador Cássio Loredano sobre o trabalho de Guevara: para ele, o artista paraguaio só se utiliza da linguagem, nunca da idéia de Picasso e Braque, ignorando a busca por objetos representados “como se fossem contemplados simultaneamente por todos os lados” (LOREDANO, 1988, p. 16). E acima de tudo, Guevara não assume uma preocupação com a essência da problemática cubista, expressa na contradição figura-fundo, de questionar a linguagem da pintura e a própria possibilidade de pintar. Podemos facilmente estender esse ponto de vista ao trabalho de Covarrubias. Tanto ele como Guevara, evidentemente, desenvolveram seus trabalhos levando em conta as particularidades do meio em que atuavam – do cartum, da caricatura, das artes gráficas voltadas à imprensa. Fica,

portanto, a questão: tendo em vista a ausência de certo tipo de conteúdo do Cubismo em seus trabalhos, onde é possível enxergar contribuições para as artes nesse tipo de abordagem? Se, de modo geral, a incorporação do repertório das artes plásticas para a ilustração e caricatura costumam ser acompanhados da perda dos conteúdos originais, quais são os “ganhos”, ou seja, as particularidades enriquecedoras e culturalmente relevantes presentes nessas vertentes e ausentes nas outras?

Cubismo, estilo “cubístico” e Art Déco

Além da coincidência, a data da chegada desses dois caricaturistas “cubísticos” a outro país vizinho - para ali desenvolverem suas obras pioneiras e influentes - sugere que o repertório do Cubismo já começava a ser absorvido de modo significativo por outros campos criativos no começo dos anos 1920. É importante notar, também, como o trabalho de ambos, naquela altura, já se mostrava razoavelmente maduro, com a presença das características e peculiaridades gráficas fundamentais que viriam a marcar suas obras. No caso de Guevara é possível, inclusive, considerar que sua fase inicial é graficamente mais significativa, com exploração contundente e expressiva dos elementos gráficos do Cubismo, que uma fase posterior. Ao compararmos os trabalhos desses dois artistas fica visível, também, que a arte de Guevara destaca com ênfase a decomposição de formas geométricas, reforçada por meio-tons carregados, capaz de gerar figuras agressivas e grotescas, se relacionando, portanto, de modo mais direto com a investigação formal de Picasso e Braque. Na obra de Covarrubias há também uma composição com elementos geométricos, mas o resultado final é mais limpo: prevalece a síntese e depuração. Podemos falar, em seu caso, de uma influência cubista híbrida, mesclada a referências da arte mexicana.

Também é correto enxergar no estilo de Covarrubias, e mesmo no de Guevara, o decorativo *Art Déco*, uma adaptação pela sociedade dos aspectos formais do Cubismo. Nele predominam formas geométricas, linhas retas ou circulares estilizadas. O cubismo, a abstração geométrica, o construtivismo e o futurismo deixaram suas marcas nessa variada produção inscrita sob o “estilo 1925”. Elaborado com o objetivo de ocupar o lugar do *Art Nouveau*, o *art moderne* (como foi inicialmente denominado ao ser introduzido em 1925 no Paris Exposition des Arts Décoratifs & Industriels Modernes) tinha, na ilustração, o *airbrush* como uma ferramenta importante – apesar de outras técnicas de desenho e pintura serem também usados – porque ele permitia aos artistas a criação de texturas feitas a partir da linha,

massa e sombra. O *airbrush* era usado para fazer transições suaves de manchas de cor e sombra, gerando formas modeladas e esculturais³.

O *Art Déco*, vale lembrar, foi o primeiro estilo de design a emergir simultaneamente em quase todas as nações industrializadas. Não é de estranhar, portanto, o surgimento concomitante, em regiões distintas, do trabalho com formas cubistas de Covarrubias e Guevara. Ainda nos Estados Unidos, outros ilustradores passaram a aplicar o *Déco* com maestria nas publicações, como o italiano Paolo Garretto – este sim um fiel adepto do *airbrush*. Covarrubias fazia suas sombras muitas vezes com guache e aguada de nanquim; também recorria à aquarela, e tinta a óleo nas pinturas. No caso de Guevara, a maioria de seus trabalhos apresentam meio-tom obtido pela aguada de nanquim, mas às vezes também pelo uso de grafite e esfuminho. Em termos comparativos, o trabalho de Covarrubias assume a denominação *Art Déco* com maior naturalidade do que o de Guevara, mais agressivo, complexo e *grotesque*, menos leve e elegante.

Miguel Covarrubias: início de carreira, influências e percurso

Antes de partir para Nova York, Covarrubias já se dedicava ao desenho. Nascido em 1904 na Cidade do México, filho de um secretário de Obras Públicas, ele recebeu pouco treinamento artístico formal, podendo ser considerado um autodidata. Após a graduação na Escuela Nacional Preparatoria, começou a trabalhar aos 14 anos como desenhista de mapas da Secretaria de Comunicações. Passou, também, a produzir caricaturas e ilustrações para materiais de treinamento organizados pela Secretaria de Educação Pública do México (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 204). Eram tempos de transformação cultural no México: após a revolução social de 1910, o país iniciou uma busca por sua identidade nacional promovendo a renovação e reavaliação da história mexicana, além da valorização da antiga arte indígena do México e de sua arte popular. Dentro desse contexto, como observa Adriana Williams:

Covarrubias participou, junto com outros pintores, de escolas ao ar livre que o governo fundou para a educação artística dos jovens e cuja intenção era estimular a expressão da personalidade e a livre interpretação do mundo que nos rodeia. Ele explorou os mercados em busca da riqueza do artesanato indígena, e visitou pueblos, igrejas e museus em todo o país para aumentar seu saber. (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 54)

Em outubro de 1920 o jovem desenhista publicou sua primeira ilustração para a capa da edição 13 de *Policromias. Revista estudantil ilustrada*, criando um cartum satírico do

³ CHWAST, Seymour; HELLER, Steven. *Illustration: A Visual History*. Nova York: Harry N. Abrams, 2008, p. 53.

instrutor de “linguagem florida” Natividad Macías. O número 15 da publicação incluiu caricaturas de Nelly Fernández e Ramon Caralat; e para o 17 Miguel desenhou o rosto do editor da revista Antonio Helú, com linhas mínimas (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 104) – o que evidencia o precoce interesse do artista por síntese e depuração. Muito já foi especulado sobre quais teriam sido as referências artísticas do jovem Miguel no México. Segundo Mercurio López Casillas,

Dizer que Covarrubias recebeu influência de José Guadalupe Posada e José Clemente Orozco é errôneo. No início dos anos vinte, [...] as gravuras de Posada eram quase desconhecidas e Orozco se empenhava em desenhar caricaturas em pseudônimos ou sem assinatura. (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 103)

Em 1921 o artista trabalhou com decoração de cenários de um espetáculo, e dois anos depois iniciou sua colaboração com a revista *La Falange*, já exibindo nessa época um estilo definido, como nas caricaturas que criou dos pintores Diego Rivera, Carlos Mérida e Manuel Rodríguez Lozano. É nesse período que conhece a intelectualidade mexicana. Com sua simpatia e talento logo ganhou a amizade de dois pintores notáveis, Roberto Montenegro e Adolfo Best Maugard, seus “dois primeiros mestres, e foram eles que o marcaram, para o bem e para o mal. Para o bem porque lhe deram base e método para o desenho; para o mal porque o induziram a soluções pictóricas decorativas, às quais nunca se livraria, sequer em suas empreitadas mais ambiciosas” (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 21), reflete Raquel Tibol. Foi Best Maugard quem o convidou para participar da revista *La Falange*, além das ilustrações para seu livro “Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano”, de 1923. Das 275 ilustrações da publicação, apenas a última leva a assinatura de Covarrubias, sendo praticamente impossível saber quais são dele e quais foram feitas por Best. Algumas dos desenhos já apresentam parte das soluções gráficas que viriam caracterizar seu estilo nos trabalhos com linha, como os contornos sintéticos e hachuras.

Chamavam a atenção, desde o início de seu percurso artístico, as suas caricaturas de celebridades: como observa Casillas, “quando começou sua carreira não havia futuro na caricatura política, e sendo assim ele e seus contemporâneos buscaram refúgio em outros gêneros como a ilustração de livros, revistas e quadrinhos, cartuns, publicidade, no retrato e caricatura de celebridades” (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 104).

Covarrubias estava impaciente para ir a Nova York porque sabia que eram mínimas as possibilidades de triunfar como caricaturista no México. Em 1923 o artista chega à grande cidade americana, através de uma bolsa do governo, com a ocupação de escrevente do consulado. Se instala em Woodstock com o escritor e poeta José Juan Tablada, que havia

conhecido em 1921 no Café Madrid, na Cidade do México, e que àquela altura já havia publicado um artigo na revista *Shadowland* sobre o tema da caricatura mexicana em Orozco, Covarrubias e Hidalgo. Foram Tablada e o crítico e fotógrafo do *New York Times* Carl Van Vechten que apresentaram o mexicano à elite literária e cultural de Nova York – também conhecida como *Smart Set*. Aos poucos, Covarrubias começa a conhecer as pessoas da cidade, a se ajeitar em outros lugares de Nova York e ainda naquele ano passa a dividir um estúdio com Al Hirschfeld. Em novembro, uma carta de Tablada ao escritor Genaro Estrada deixa evidente a situação promissora do caricaturista: “o solicitam de todas as partes” (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 204). Em janeiro de 1924 estreou na *Vanity Fair* com uma página de seis caricaturas, iniciando uma fase de grande colaboração com a revista. Um ano depois estaria na *New Yorker*, logo na primeira edição. Outro trabalho importante em seu começo de carreira é o álbum de caricaturas *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, de 1925. Os desenhos do livro seguem o estilo inicialmente empregado na *New Yorker*: uso de linha a nanquim e estilizadas hachuras. O artista não demoraria para empregar outras técnicas em seus trabalhos: uma impressionante caricatura a cores do “Rei do Jazz” Paul Whiteman, criada em 1924, foi feita com aquarela e carvão no papel (HEINZELMAN, 2004, p. 67). Chamam a atenção formas sintéticas como o rosto circular do músico, um sombreamento e volumetria típicos do *Art Déco* e a decomposição de olhos, nariz e boca em elementos gráficos como linhas e círculos, dispostos de modo “musical” e apresentando tamanha radicalidade formal que lembram o trabalho de Kandinsky. Já a técnica do desenho “Frank Conroy and Ethel Berrymore”, criado em 1926 e publicado em janeiro de 1927 na *New Yorker*, apresenta meio-tons feitos na técnica da aguada de nanquim com guache. Braços cilíndricos, formas sintéticas e o olho de Ethel composto por dois elementos gráficos soltos – um enorme ponto e uma linha em “v” – evidenciam a influência do repertório do Cubismo e a maturidade do trabalho de Covarrubias àquela altura.

Desde sua chegada à cidade americana, Covarrubias visita com frequência o bairro do Harlem, e não demora a fazer amizades com escritores, cantores, bailarinas e promotores do chamado “Renascimento do Harlem”. Acaba conhecendo a bailarina Rose Cowan Ruelas, que se denominava Rosa Rolanda, chamada posteriormente por Covarrubias de Rosa Rolando, com quem viria a se casar em 1930. De seu senso de observação do Harlem nasce o livro *Negro Drawings* em 1927 (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 204). Alguns dos desenhos do livro apresentam, curiosamente, figuras femininas que lembram muito as de Di Cavalcanti no quadro “Cinco moças de Guaratinguetá”, de 1930.

Em 1928 Rosa e Miguel viajam para o México com a idéia de estudar sua etnografia. “Rolando” é apresentada a vários amigos de Covarrubias, como o artista Diego Rivera, e passam muito tempo na companhia dele e de Frida Kahlo, com quem Rosa viria a se tornar grande amiga. Convivem, também, com o grupo *Los Contemporâneos*, que se reunia no Teatro Ulisses.

Ao se casarem, resolvem passar a lua-de-mel em Bali, viajando de barco e visitando inúmeras localidades: Yokohama, Tóquio, Shangai, Hong Kong, Manila e Java. Residem nove meses em Bali, e nesse período Miguel viaja à China onde realiza inúmeros desenhos e esboços. Antes de regressarem a Nova York em 1931, visitam também Nápoles e Paris. Está inaugurada uma nova fase, em que Covarrubias passa a ter cada vez mais interesse pelos desenhos de Bali – envolto em exposições dos desenhos, e recebendo um prêmio Guggenheim Fellowship pelos anos 1933-1934 para escrever *Island of Bali* - ao mesmo tempo em que mantém seus trabalhos para publicações como a *Vanity Fair*. No entanto, em 1933, o artista mexicano tentou interromper sua colaboração à revista após sua caricatura de Hemingway ser censurada por Frank Crowninshield, que não aceitou a renúncia. Depois de períodos em Bali e em Nova York, o casal Covarrubias acabou decidindo morar no México em 1935, ali continuando a pintar, ilustrar e escrever. A casa deles, conhecida como Tizapán, viria a acolher visitantes como o fotógrafo Nickolas Muray, a atriz mexicana Dolores Del Rio e Nelson Rockefeller. O artista começou a ensinar etnologia na Escuela Nacional de Antropologia e Historia. Com o tempo, Miguel viria a se tornar um importante etnólogo e historiador de arte: ficou conhecido por sua análise da arte pré-colombiana da Mesoamerica, particularmente a da cultura Olmec; e por sua teoria da difusão cultural mexicana para o Norte, especificamente para as culturas dos índios americanos do Mississipi (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 205). Muitas das informações de suas pesquisas eram compartilhadas com o mundo através de seus desenhos, pinturas, textos e caricaturas. O conjunto de sua obra evidencia um artista com olhar atento e humanista às diversas regiões, costumes e culturas do planeta.

Andrés Guevara: início de carreira, influências e percurso

Paraguaio da pequena Villeta (LOREDANO, 1988, p. 7), Andrés Guevara nasceu no dia 6 de abril de 1904. São poucas as informações sobre seus desenhos antes de sua chegada ao Brasil: não se sabe o que Guevara fez no Paraguai, se estudou, quanto tempo ficou em Buenos Aires e o que fez na capital argentina. Tudo começou, de qualquer modo, com um prêmio de viagem artística ganho em Buenos Aires, cidade em que estava vivendo naquele

momento: “de passagem para a Europa”, em 1923, ele resolveu “apenas descer” no Rio de Janeiro e acabou ficando, vindo a morar durante sete anos na Cidade Maravilhosa. Ao desembarcar, teria sido convencido pelo próprio embaixador paraguaio no Brasil, Modesto Guggiari, a “ficar um tempo entre nós para mostrar sua arte aos cariocas” (LOREDANO, 1988, p. 9). Não demorou para que este homem elegante e – segundo Nássara - orgulhoso, que sabia ganhar dinheiro, estivesse publicando ilustrações e uma vasta galeria de retratos em *A Maçã*. Com bem observou Loredano em seu livro *Guevara e Figueroa – Caricatura no Brasil nos anos 20*, “os desenhos do teenager publicados em *A Maçã* são o atestado não só do seu talento, como de uma razoável informação visual e da sua elaboração pelo jovem artista. São trabalhos inferiores aos de cinco, seis e sete anos depois, mas há já coisas muito boas” (LOREDANO, 1988, p. 15). Nos primeiros anos deixou-se influenciar, em alguns momentos, pela obra de J. Carlos. Mas as características fundamentais que o alçariam à condição de grande caricaturista já se insinuavam, por vezes de modo tímido, desde o começo. Em sete anos, o caricaturista e artista gráfico paraguaio exibiu uma evolução coerente e calma de seu trabalho. Além de desenhista, foi um importante diretor de arte e reformador gráfico da imprensa brasileira. Até 1930, segundo Loredano, “ocuparia por inteiro e alargaria consideravelmente o espaço disponível à caricatura, à charge e à ilustração na imprensa da cidade” (LOREDANO, 1988, p. 9). Publicou em quase todos os jornais e revistas do Rio de Janeiro: *O Paiz*, *A Manhã*, *O Globo*, *O Malho*, *Crítica*, *Para Todos...*, *Ilustração Brasileira*, *Cruzeiro*, dentre outras, fundando e ajudando a fundar outros como *A Manha*, *O Papagaio* e o efêmero *Jazz*, do qual era diretor.

Guevara chegou ao Rio um ano após a Semana de Arte Moderna de São Paulo, e aproximadamente uma década depois dos anos decisivos do Cubismo (1908-1914). Levando em conta seu trabalho de decomposição e geometrização das formas, é natural imaginar que foi influenciado pelos movimentos de vanguarda e pela agitação da época. Eram ambientes literários e jornalísticos imersos num comércio febril de informações, todos recorrendo a livros de arte – com as últimas tendências - para se atualizar. Segundo Nássara, Guevara não falava de arte na redação, mas todo mundo ali via determinados livrinhos de arte muito difundidos – como uma série européia sobre pintura que trazia também a produção de vanguarda –, e o resultado se refletia imediatamente nos salões de arte e nas páginas dos jornais (LOREDANO, 1988, p. 16). Nas redações, em seus arquivos, era comum a pesquisa de livros e publicações periódicas, feitas por vezes por largas horas diárias, com o acesso à “modernidade visual” da época. Nássara, apenas para dar um exemplo, tinha acesso aos

trabalhos de Paolo Garretto publicados no jornal italiano *Il Tempo*; e conhecia muito bem revistas como a americana *Vanity Fair* e a alemã *Simplicissimus*, importante veículo do *Art Déco* (LOREDANO, 1988, p. 25).

Por volta de 1928 Guevara já dominava seu peculiar estilo com toda a maturidade. Uma caricatura do cirurgião russo Sergei Voronov, publicada nesse ano na *Ilustração Brasileira*, exibe com maestria as qualidades da obra do artista paraguaio: uma silhueta belíssima e sintética de todo o corpo, com um terno de estampa homogênea configurado praticamente numa forma abstrata, e um rosto marcado por formas e sulcos geométricos bastante definidos, reforçados por meio-tons agressivos. A camisa (e uma gola incorporada ao desenho) simplificada numa forma geométrica branca que escapa com contornos angulosos do terno é mais um detalhe que funciona como “aula de desenho” para os amantes das artes gráficas. Seu trabalho ganha força justamente pela intensificação de soluções que já caracterizavam suas caricaturas anos atrás: geometrização mais acentuada, síntese sofisticada com definição de áreas mais limpas – de modo geral no corpo e roupas – em contraste com rostos de superfície “acidentada” e fragmentada, decomposição mais evidente das formas, e forte sombreamento de modo a acentuá-las.

Tendo como referência o desenho moderno do paraguaio, a caricatura brasileira se tornou mais angulosa, estilizada, econômica nos traços. Isso ocorreu de modo claro nos trabalhos de Alvarus, Augusto Rodrigues e Nássara. As formas geométricas de Andrés contaminaram também os desenhos de Mendez, do mexicano Figueroa e até de J. Carlos. Mesmo Théo, cujas caricaturas traziam até então características das de J. Carlos, começou a adotar um traço duro e quebrado. Guevara influenciou consideravelmente toda uma geração de caricaturistas brasileiros, mas seu trabalho apresentava um tom mais agressivo e carregado que o de seus seguidores, cujo “veio nativo” os conduzia em direção ao humor, ao deboche, a uma postura mais amena e benevolente (LUSTOSA, 1999, p. 103). Em *A Manhã e Crítica*, diários de Mário Rodrigues, Guevara publicou entre 1926 e 1930 – segundo Loredano – alguns dos desenhos mais violentos da história da imprensa brasileira (LOREDANO, 1988, p. 10).

Em 1930 o artista foi para Buenos Aires, onde passou os anos da Segunda Guerra, voltando ao Rio em 1943 para trabalhar também como designer gráfico, agora com domínio das modernas técnicas de diagramação e planejamento gráfico nos jornais. Nessa segunda fase seu desenho perdeu a força, com o uso de formas mais arredondadas e tom ameno. Àquela altura ilustrador e pintor, tendo abandonado o desenho satírico, estava interessado em um

“campo mais amplo”: seus trabalhos apresentavam influência das linguagens engajadas de Portinari e um pouco das soluções dos muralistas mexicanos (LOREDANO, 1988, p. 21). Alternava essas abordagens com outras mais despojadas e cartunescas, caracterizadas por desenhos a traço solto, desprovidas daquele apreço inicial ao rigor formal geométrico. Guevara chegou a voltar para a Argentina, retornando ao Brasil em 1949. Grande amigo do Barão de Itararé, colaborou com seu *Almanhaque* e outros periódicos até 1952, sem conseguir causar o impacto de outros tempos (LAGO, 1999, p. 118).

Contribuições para as artes gráficas

Algumas das melhores caricaturas feitas por Covarrubias foram as do controverso romancista Carl Van Vechten, promotor de seu trabalho. Na sua companhia, Miguel compareceu a vários eventos que reuniam os intelectuais e artistas da época, alguns deles futuros companheiros da boemia ou mecenas do artista (AYALA; HERNANDEZ; RIVERA, 2007, p. 30). Retratos de Van Vechten foram criados em situações diferentes, mas todos apresentam uma solução que mescla síntese, depuração e deformação de modo a evidenciar suas características essenciais. “Meaning No Offense”, de 1928, mostra Van Vechten envolto por quatro figuras femininas de rosto padronizado situadas no canto esquerdo e inferior direito do desenho: os olhos grandes e expressivos das moças se destacam de modo a parecer flutuar na cena. No alto, à direita, aparece a silhueta sintética e exageradamente sinuosa do amigo de Covarrubias. A curva superior corresponde a toda a testa, e a inferior suporta uma boca cheia de dentes salientes. O nariz praticamente some ao acompanhar a silhueta. Um pouco acima, olhos nervosos definem a personalidade do personagem. Vindo debaixo, ao centro, uma mão feminina bastante alongada e delicada simula uma continuação da curva do rosto de Van Vechten, resolvendo de modo exemplar a composição. O sombreamento é sutil nos rostos claros, esbranquiçados, das figuras femininas, cujos reforçados cílios dos olhos despontam como elemento gráfico significativo. Já o fundo é escuro e tem profundidade, enquanto o rosto nervoso de Van Vechten recebe sombreamento de modo a conferir volumetria – toda a solução, com suas sombras, volumes e contrastes, remetem ao *Art Déco*.

O desenho que Guevara fez do engenheiro e político Antônio Prado Júnior para a capa da publicação *O Malho*, em 1929, também não foi o único. No ano anterior o retratado aparece de corpo inteiro, como personagem de uma cena mais complexa, na capa da revista *O Papagaio*. É interessante constatar que, mesmo em tamanhos diferentes, Andrés manteve as linhas fundamentais que definem o rosto de Prado Júnior. No *Malho* sua face aparece isolada e em destaque, podendo então receber um acabamento caprichado, com meio-tons – tão

típicos do *Art Déco*. Formas sintéticas são isoladas de modo a definir o nariz, bochechas, etc. Um sombreamento específico para cada fragmento contribui para reforçar essas formas geradas pela decomposição do rosto. Por outro lado, um mesmo padrão de tratamento acaba conferindo unidade a todo o conjunto: o resultado final é uma figura coesa, mas decomposta em planos, lembrando as soluções do Cubismo.

As preocupações de Guevara e Covarrubias não coincidem, evidentemente, com as dos precursores do Cubismo. Inspirados nas vanguardas, ambos empregam soluções formais voltadas para as finalidades específicas do mercado editorial, ou para elaborar desenhos de particularidades próprias como a charge e a caricatura. Se numa obra cubista prevalece, por exemplo, a busca – definida pelo próprio artista – por objetos representados como se fossem vistos por todos os lados, na ilustração “cubística” os aspectos formais precisam se adequar ao que será “ilustrado”, sendo necessário fazer determinadas concessões. Na arte da caricatura, por exemplo, pudemos perceber como a escolha e disposição de cada elemento – um olho, nariz, boca – interfere no resultado final. Se os olhos de Van Vechen fossem colocados mais próximos da testa, a leitura que teríamos de sua face, e mesmo de sua personalidade, seria provavelmente outra. Se os olhos alegremente fechados de Prado Júnior fossem círculos, ao invés de sutis faixas escuras decorrentes do sombreamento na porção superior das bochechas, veríamos talvez uma outra pessoa em seu lugar. Nesses casos, não adianta impor ao trabalho experimentações formais se o resultado final for inadequado, como uma caricatura que não corresponde ao caricaturado. Com a inspiração de Covarrubias e Guevara nas vanguardas é incorporado um novo repertório visual e novas possibilidades de experimentação, submetidos a uma dinâmica e lógica de criação particular, característica de trabalhos para a imprensa e meio editorial. Ao deixar de lado determinadas buscas do Cubismo, estes artistas tiraram proveito de algumas de suas “lições” e procedimentos – síntese, depuração, decomposição em formas geométricas – para construir caricaturas originais, capazes de gerar efeitos expressivos até então inexistentes no gênero. É possível imaginar que, em muitos casos, esse campo amplo de possibilidades permitiu ao artista uma maior captação da essência do caricaturado. A caricatura influenciada pelo Cubismo enriqueceu, desse modo, a percepção do homem moderno com novos modos de olhar. Um olhar, por exemplo, que pode transitar da caricatura que surpreende pela capacidade de traduzir numa imagem as características mais fortes de uma pessoa, à visualização momentânea – após um piscar de olhos – de formas e elementos gráficos autônomos e expressivos composto por linhas diagonais, pontos, círculos, traços.

Paul Whiteman que o diga: deve ter sido interessante, em 1924, ter visto sua própria caricatura e, ao mesmo tempo, uma belíssima composição com formas geométricas.

Referências

AYALA, Eva; HERNANDEZ, Selva; RIVERA, Juan Rafael. *Miguel Covarrubias: 4 Visions*. Cidade do México: Editorial RM, 2007.

CHWAST, Seymour; HELLER, Steven. *Illustration: A Visual History*. Nova York: Harry N. Abrams, 2008.

HEINZELMAN, Kurt. *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-Century Mexican Art*. Austin: University of Texas Press, 2004.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LOREDANO, Cássio. *Guevara e Figueroa; caricatura no Brasil nos anos 20*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Gráficas, 1988.

LUSTOSA, Isabel. *Nássara*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

THE COMPLETE NEW YORKER. New York: Random House, 2005.

[Recebido e aceito para publicação em dezembro de 2013]

Miguel Covarrubias and Andrés Guevara: Cubism influences in the editorial illustration of the beginning of the XX century

Abstract: This article is dedicated to the analysis of the contributions of cubism for the editorial illustration of the early twentieth century. To this end, opted for a particular moment represented by the beginning of the career of Mexican illustrator and caricaturist Miguel Covarrubias in the American market in the early 1920, and by the beginning of the work of the Illustrator and caricaturist Andrés Guevara Paraguayan in Brazil around the same time. The text aims to address the issue of the influences and connections between modern artistic avant-garde of the beginning of the last century and the commercial art - customized works created for the publishing market - of caricature and illustration: which would be the magnitude of this exchange of graphical information; which are the contributions to the illustration field; and what are the differences between the production of the avant-garde and the works of illustration influenced by them. It intends, too, to reflect about the peculiarities of the design for the editorial market, guided – often – by the hybrid artists and clients interests.

Keywords: Drawing. Illustration. Modernism. Cubism.

