

**SERGE GUILBAUT:
A ESQUERDA E A POLÍTICA GOVERNAMENTAL PARA AS ARTES NOS
ESTADOS UNIDOS (1930-1940)**

Marcelo Mari

Prof. do Depto. de Artes Visuais da UnB

Resumo: Este artigo analisa a contribuição do livro *Como Nova York roubou a idéia de arte moderna – expressionismo abstrato, liberdade e guerra fria*, de autoria de Serge Guilbaut, publicado pela Editora da Universidade de Chicago na década de 1980, para recuperar os debates sobre a função da arte entre intelectuais de esquerda nos Estados Unidos. Os debates sobre a função da arte e sobre a relação entre arte e política marcaram os vários confrontos entre intelectuais da esquerda norte-americana nos anos de 1930. Por seu turno, esses debates foram condição e assistiram ao surgimento e à consolidação de uma nova arte norte-americana que se tornou referência internacional com o pintor Jackson Pollock e com o crítico de arte Clement Greenberg a partir dos desdobramentos da disputa travada entre arte livre e arte instrumentalizada.

Palavras-chave: Serge Guilbaut; Greenberg; Pollock; Política das Artes.

Resumé: Cet article analyse la contribution du livre “*Comment New York vola l'idée de l'art moderne - l'expressionnisme abstrait, la liberté et la guerre froide*”, écrit par Serge Guilbaut et publié par l'Université de Chicago dans les années 1980, pour reconstituer les débats sur la fonction de l'art parmi les intellectuels de gauche aux États-Unis. Les discussions sur le rôle de l'art et la relation entre l'art et la politique ont marqué les affrontements entre les différents intellectuels de la gauche américaine dans les années 1930. À leur tour, ces débats ont été la condition et ont vu l'émergence et la consolidation d'un nouvel art américain qui est devenu une référence internationale avec le peintre Jackson Pollock et le critique d'art Clement Greenberg depuis l'évolution de la querelle entre l'art libre et l'art instrumental.

Mots-clés: Serge Guilbaut; Greenberg; Pollock; politique des arts.

O livro de Serge Guilbaut, *Como Nova York roubou a ideia de arte moderna – expressionismo abstrato, liberdade e guerra fria*, publicado pela Editora da Universidade de Chicago em 1983¹, sobre as relações muita vez contraditórias entre arte e militância de esquerda nos Estados Unidos durante os anos de 1930, foi um marco na

¹ GUILBAUT, S. *How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. (A primeira edição é de 1983).

elucidação da prevalência gradual e cada vez mais absoluta da política cultural dos Estados Unidos entre os países ocidentais no período do Pós-Guerra. Essa prevalência significou no campo das artes visuais não menos a valorização da pintura – como veículo por excelência da alta cultura – que das obras dos expressionistas abstratos e de seu principal defensor o crítico norte-americano Clement Greenberg. Tanto o expressionismo abstrato como Greenberg representavam a defesa da arte “livre” e do mundo “livre” em oposição ideológica ao controle da arte feito pelo Estado Soviético. Conforme observou Guilbaut, a ideia de uma autonomia da arte nascia da experiência dramática dos debates da esquerda norte-americana dos anos trinta e depois ganharia o mundo. A batalha pela abstração seria vencida pelo círculo da vanguarda de Nova York contra os realismos de todos os tipos difundidos pelo mundo.

Nos Estados Unidos, a tática da Frente Popular fez com que os stalinistas se aproximassem dos defensores da ideologia nacionalista. Em oposição à tendência dominante no *Comintern* antes de 1935, que identificava na classe proletária o surgimento de uma nova cultura anticapitalista, os partidos comunistas espalhados pelo mundo reabilitavam a noção de cultura ocidental contra a barbárie fascista. Nessa mudança de estratégia política, também o Partido Comunista dos Estados Unidos da América tratou de defender a herança cultural norte-americana e de apoiar os ideais liberal-democráticos que fundaram aquele país. Assim, os dirigentes do PCEUA se aproximavam mais e mais não só das classes médias mas também dos liberais e da burguesia nacional². Seguiu-se aqui, sem questionamento, o exemplo da luta contra o fascismo na Europa, que conseguira em pouco tempo unificar diversas forças sociais principalmente em torno de metas e de valores comuns.

Para as artes, a adesão à Frente Popular significava dar prioridade aos temas nacionais, prosseguir com a tradição naturalista ou realista social norte-americana e se

² Segundo Elizabeth G. Seaton, a estratégia da Frente Popular para a construção de um movimento antifascista amplo, que possibilitou a aliança instável entre a URSS e as democracias ocidentais, foi a alternativa dos comunistas para garantir direitos dos trabalhadores como o de livre associação. Seaton esclarece: “Durante o VII Congresso Mundial da internacional comunista em Moscou em 1935, (...) Concluindo que eles (os comunistas) tinham falhado em entender o fascismo com a maior ameaça para a classe trabalhadora, os membros (...) decidiram se juntar a governos de esquerda e forças centristas das nações democráticas do Ocidente em uma aliança antifascista. Os Comunistas ainda declaravam que o capitalismo era “fascista”, mas o PCA abrandou seus ataques contra as bases capitalistas da democracia americana. Os membros salientaram o objetivo de preservar liberdades suprimidas pelos governos fascistas, particularmente a liberdade de associação e de expressão.” SEATON, E. G. Federal prints and democratic culture: the graphic arts division of the Works Progress Administration Federal Art Project, 1935-1943. Tese de Doutorado. Northwestern University, Illinois, 2000, p. 66. (parênteses nossos).

Mari, Marcelo
Serge Guilbaut: a esquerda e a política governamental para as artes nos Estados Unidos (1930-1940)

afastar das manifestações vanguardistas. Serge Guilbaut expõe a repercussão, no meio artístico e cultural, da proposta de “americanização” da política, feita por Earl Browder, líder do PCEUA:

A ideia básica (do Primeiro Congresso de Artistas Americanos realizado em 14 de fevereiro de 1936) foi anunciada por Lewis Mumford, um escritor liberal, que salientou o estado catastrófico do mundo e então a importância da assembleia dos artistas, não apenas para possibilitar que eles se defendessem coletivamente contra a Depressão mas também a (...) contra o fascismo (...). (Embora Stuart Davis mostrasse) que “crescentemente, a expressão de problemas sociais hodiernos na nova Arte Americana deixa claro que nos tempos em que nós estamos vivendo, poucos artistas podem permanecer indiferentes, envolvidos com problemas de seus estúdios”, (ele concluía em favor da) rejeição do nacionalismo em pintura. (Ao contrário de Mumford) (...) Davis salientou a ideia de que tais slogans populares como Save America for Democracy assim como o apelo de alguns intelectuais por um novo Americanismo era hipócrita e cheirava a nacionalismo fascista. (GUILBAUT, 1985, p. 19-20)

Contudo, Meyer Schapiro e Lynn Ward foram responsáveis pela análise mais consistente sobre os prejuízos da ideia de arte nacional apregoada pela Frente Popular. Em seu pronunciamento conjunto, intitulado “Raça, Nacionalidade e Arte” e apresentado no Primeiro Congresso de Artistas Americanos, eles diziam:

Nós temos muitas simpatias por uma “Arte Americana” em que o conceito de América é muito vago, frequentemente definido como uma “expressão americana genuína” ou uma “arte explicitamente nativa” (...). Em face disso, nós podemos reconhecer que a base real para uma separação emocional entre os membros da tribo e os de fora é encontrada nos mais ou menos obscuros sentimentos de rivalidade econômica e insegurança; que esta separação torna-se uma barreira efetiva para uma solução válida dos problemas que todos os artistas enfrentam; que finalmente a palavra “Americana” usada daquele modo não tem significado real. Ela suspende um véu de unidade fictícia e cega nossos olhos para o fato que não pode haver arte em comum entre os Americanos do Rockefeller Center, os Americanos na Legião em Terre Haute, e os Americanos na, como um símbolo, Faculdade Nacional do Arkansas. (GUILBAUT, 1985, p. 21)

Schapiro e Ward apontavam em seu pronunciamento que a arte não se encontrava desvinculada dos interesses de classe e que esse era o motivo principal pelo qual se condenava a proposição falseadora e ambígua de uma arte nacional. Nesse período, Schapiro estava ainda muito interessado pela arte realista que se empenhava na revolução social completa e, sendo assim, sua crítica se apoiou menos nos aspectos formais do que no significado político da mensagem estética endossada pelo PCEUA.

A polêmica entre Meyer Schapiro e Jacob Burk, no Clube John Reed, sobre qual seria o campo artístico mais eficaz, a gravura ou a pintura, na conscientização das massas e na revolução é elucidativa da proposta de Schapiro e de muitos comunistas para as artes. Elizabeth Seaton relata:

(Schapiro criticara a exposição “A crise mundial expressada na arte” de 1933). Segundo Schapiro, a exposição foi em parte malsucedida em exibir ideias revolucionárias por causa do enfoque de seus participantes na pintura. (...) (Ele) via como má orientação não apenas a adesão de membros à pintura de cavalete como uma arte “social”, mas também sua “devoção à pintura mural”. Ele recomendou em vez disso o que Andrew Hemingway descreveu como um “modelo *agitprop* de arte revolucionária”, formas tais como pôsteres que já tinham estabelecido relações populares e políticas. (SEATON, 2000, p. 58-59)

Ao mesmo tempo que se adotava a tática da Frente Popular nos Estados Unidos, a linha estética do Realismo Socialista se consolidava na URSS em 1934 e era difundida internacionalmente pelos partidos comunistas. Isso gerou certo desconforto para Schapiro e para muitos intelectuais ligados ao PCEUA, já que em sua maioria eles não viam como antagônicos os interesses pelo realismo, pela revolução social e também pela arte de vanguarda. Com a difusão da doutrina do Realismo Socialista, os stalinistas declaravam não ser exequível o vínculo entre a arte de vanguarda e o comunismo. A consequência disso para o cenário cultural norte-americano foi que o realismo passava a ser enfatizado na época não só pela política cultural norte-americana, mas também pelas diretrizes estéticas do PCEUA. Embora fossem concepções diferentes de realismo, o direcionamento tático da Frente Popular seguido pelo Partido Comunista aproximou-o mais da arte nacionalista incentivada pelo governo de Franklin Delano Roosevelt através da Works Progress Administration – Federal Art Project (WPA-FAP)³ do que dos esforços despendidos por um Schapiro, por um William Phillips ou por um Philip Rahv a fim de conciliar teoria marxista e estética.

Daí em diante, a disputa da intelectualidade norte-americana de esquerda, sobretudo para aquela ligada ao PCEUA, estabeleceu-se entre os que apoiavam exclusiva e invariavelmente ou o naturalismo e o realismo social do *New Deal* ou a arte moderna. Por uma série de fatores, Phillips e Rahv, fundadores da *Partisan Review*, assim como Meyer Schapiro se afastaram progressivamente do PCEUA, compuseram o movimento anti-stalinista de esquerda e se aproximaram do trotskismo em 1937. Alan

³ Programas criados durante o *New Deal*: Administração do Progresso de Obras (WPA) e Projeto de Arte Federal (FAP).

Wald expõe a divergência de posição entre stalinistas e trotskistas no que se refere às técnicas e à temática das artes:

O que ajudou a diferenciar as críticas influenciadas pelos trotskistas, especialmente aquelas que poderiam se reunir em torno da reorganizada *Partisan Review*, e o que exacerbou suas relações com os comunistas, foi suas disposições para abertamente combinar o Marxismo com uma agressiva simpatia por temas e técnicas modernistas dos anos 1920, exemplificadas por T. S. Eliot. Em contraste, a atitude Comunista oficial foi expressa por Mike Gold: “Nos anos vinte, os jovens poetas seguiram T. S. Eliot. Eliot era para o período de *boom* da poesia o que Mencken fora para a prosa; ambos eram anti-povo, mentalidades fascistas, e ambos foram arrastados como pilares podres na enchente de novos critérios e novas demandas que a depressão trouxe para os escritores Americanos.” (WALD, 1987, p.94)

O comentário de Mike Gold se filiava às ideias que foram divulgadas pelo Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos em 1934. Nele se propunha a doutrina do Realismo Socialista para as artes, que era em essência realista e opositora da arte de vanguarda ocidental⁴. Segundo Paul Wood,

compareceram (no Congresso) mais de seiscentos delegados, incluindo quarenta do exterior; e em 26 sessões foram feitas não menos que trezentas contribuições. E, ainda que ocorressem, os desacordos não foram significativos. As conclusões eram de que o Congresso apenas oficializara perspectivas que já haveriam sido decididas – como, de fato, haviam. Todos os grupos rivais, proletários e vanguardistas do mesmo modo, haviam sido dissolvidos e foi criada a única União dos Artistas – à qual os artistas que desejassem atuar na União Soviética deveriam aderir. Diz-se que a política (soviética para as artes) havia sido decidida em encontros secretos realizados

⁴ Autores como Vittorio Strada, Katerina Clark e Paul Wood problematizaram a visão corrente sobre o Realismo Socialista. Para eles, não era possível entender o Realismo Socialista somente como uma doutrina de controle das artes, mas também como uma proposta mediada pelas condições históricas vividas pela URSS. Veja-se o comentário de Vittorio Strada: “Podemos tomar como ponto de partida aquele que foi o evento central da vida literária soviética: o Congresso dos Escritores de 1934, onde foi oficialmente consagrada a doutrina do “realismo socialista”. O “realismo socialista”, nascido solenemente naquela reunião, que contou com a presença de dirigentes como Zhdanov e Bukharin e de escritores como Gorki e Fadeiev, é um fenômeno de indubitável complexidade política e cultural e deve ser analisado como tal, evitando-se as sumárias e irônicas polêmicas de que habitualmente tem sido alvo.” STRADA, V. “Do “realismo socialista” ao zhdanovismo” In História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia. (Org. Eric J. Hobsbawn). (vol. IX). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 156. Paul Wood apresenta a hipótese de Katerine Clark: “O realismo Socialista, na maioria das vezes, é visto pelos comentaristas ocidentais como uma camisa-de-força que impediu inexoravelmente a diversidade na arte por algum tempo. Entretanto, a situação talvez fosse mais complexa. Katerina Clark argumentou, persuasivamente, que a adoção do Realismo Socialista foi de alguma forma o reverso do período proletário que o precedeu. Ele foi criado, ela afirma, por aqueles que sentiram a necessidade de restabelecer a qualidade na arte, que estava sendo perigosamente ameaçada pela dinâmica agressiva do proletariado.” WOOD, P. “Realismos e realidades” In BRIONY, FER et alii. Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 320. (parênteses nossos).

no apartamento de Máximo Gorky em Moscou em outubro de 1932, quando um grupo de políticos e intelectuais convidados discutiram um nome para o novo tipo de arte. Que essa arte seria “realista” não estava em questão. Alguns, entretanto, queriam-na “monumental”; outros, “heroica”; e outros, ainda “proletária”. Uma figura em particular, entretanto, continuava insistindo em que ela fosse “socialista”. Essa figura era Stalin. E assim ficou “Realismo Socialista”. (WOOD, 1998, p. 323-324)

O movimento anti-stalinista de esquerda, formado em sua maioria por intelectuais e por artistas, tentava unir novamente vanguarda política e artística para recuperar o sentido original da revolução comunista. Daí, a aproximação com Trotski e a valorização da arte moderna, ambos condenados e banidos da URSS pelos stalinistas. Se o realismo em arte predominava nos anos trinta, ficava cada vez mais evidente que se carecia de uma alternativa para ele. O esgotamento estético do realismo era resultado tanto da perda de sua função conscientizadora quanto de sua grande eficácia como instrumento de propaganda governamental. No caso dos Estados Unidos, a arte realista de cunho nacional foi incentivada pelo governo e amplamente empregada pelos artistas que participaram dos programas da WPA-FAP. Ela estava direcionada para a exaltação dos ideais democráticos norte-americanos contra as ideologias estrangeiras e servia como instrumento de divulgação dos projetos e das realizações no Governo Roosevelt para vencer a crise econômica e social que assolou o país.

Franklin D. Roosevelt tomava posse da Presidência dos Estados Unidos em 04 de março de 1933. Em sua carreira, ele já tinha governado Nova York, um dos Estados em que a crise econômica foi mais acentuada, e ali o *New Deal* fora concebido. Ele era um programa de governo ambicioso que pretendia atender tanto os capitalistas como os trabalhadores. Robert Sherwood aponta que, naqueles anos, Roosevelt modelara a atuação decisiva do Estado no campo social:

A 21 de agosto de 1931 o governador Roosevelt pronunciou (...): “Que é o estado? É a representação devidamente constituída de uma sociedade organizada de seres humanos (...). O dever do estado para com os cidadãos é o dever do empregado para com o patrão. (...) Um dos deveres do estado é socorrer aqueles cidadãos que se virem vítimas de circunstâncias a tal ponto adversas que os deixem incapazes de satisfazer mesmo as mais simples necessidades sem amparo de outros. Dita responsabilidade é reconhecida por todas as nações civilizadas ... (...) A esses desafortunados cidadãos deve-se estender o amparo do governo, não como caridade, mas como uma face do dever social”. (SHERWOOD, 1998, p. 46-47)

Roosevelt estava ciente de que se o Estado não intervisse para salvar o capitalismo e não minimizasse o abismo social, instalado no Governo Hoover, talvez fosse muito provável uma alteração sem precedentes em todo o sistema econômico, social e político norte-americano. Sherwood, biógrafo da Casa Branca, comenta:

(Se o fascismo ascendia na Europa) bem mais imediata como ameaça era a suspeita, profundamente arraigada, de que as coisas *poderiam acontecer aqui*. Os dentes de dragão do fascismo e do comunismo, sementes do mal, espalhavam-se pelo mundo todo e naquele inverno de bancos a fechar, de vales em lugar de dinheiro, de filas intermináveis, era compreensível o temor de que aquelas sementes daninhas viessem a germinar e deitar raízes em solo americano (SHERWOOD, 1998, p. 54).

E Roosevelt discursou, mais tarde, sobre a índole democrática do povo norte-americano: “Se tempo houve em que foi posto à prova o vigor espiritual de nosso povo, esse tempo foi o da terrível depressão de 1929 e 1933. Nessa ocasião, o povo poderia ter-se voltado para ideologias estrangeiras, como o comunismo e o fascismo” (Sherwood, 1998, p. 59). De fato, o *New Deal* consistiu no patrocínio de programas de amparo aos desempregados, mas ele foi também e principalmente um programa de investimentos na área de infraestrutura para refortalecer a economia capitalista. Robert Sherwood descreve o surgimento do WPA-FAP e seus resultados:

(Em fins de outubro de 1933), Roosevelt perguntou (a Hopkins) quantos empregos deveriam ser criados e (ele) respondeu que seriam da ordem de quatro milhões. (Roosevelt deu sinal positivo e o grupo de Hopkins elaborou os planos para execução do programa) que, em seus primeiros 30 dias de existência, empregou quatro milhões de pessoas e, em menos de quatro meses, deu início a 180 mil projetos e gastou mais de 933 milhões de dólares. Estavam lançadas as bases do que seria (...) a WPA e estabelecido o princípio do direito ao trabalho, que não poderia mais ser renegado. (A Administração de Obras Cívicas (CWA) que se tornou depois a WPA) era um programa caro e não poderia continuar muito tempo em sua escala original. (...) os resultados foram memoráveis. Incluíam: 40 mil escolas construídas ou ampliadas; 3,5 milhões de metros de canos de esgotos instalados; 469 aeroportos construídos e 529 ampliados; (...). Entre as 4.264.000 pessoas para as quais foram arrançados empregos havia três mil escritores e artistas; isso era o ponto de partida do Projeto de Arte Federal. (SHERWOOD, 1998, p. 59)

Por causa do WPA-FAP, políticos da oposição acusaram Roosevelt de comunista. Para a maioria deles, o governo não deveria gastar dinheiro com programas sociais. No entanto, alguns membros da ala direitista confiavam no presidente. Sherwood diz:

Houve mesmo alguns empresários que observaram que o New Deal não era o que eles temiam: o prólogo do comunismo nos Estados Unidos. Tratava-se, de fato – como Roosevelt o concebera e o conduzira – de uma revolução política da direita, levantando-se para lutar em sua própria defesa. (...) (E Gerald W. Johnson comenta:) “Quem tem dúvidas a respeito deveria atentar para o fato de que grupo algum sofre maior decepção com o Sr. Roosevelt do que os extremistas radicais. (...) O mais irritado membro do clube da Union League jamais lançou contra ele tantas ofensas quanto as empregadas constantemente pela imprensa comunista, até ficar evidente que Roosevelt não precisava deles, mas eles sim é que precisavam desesperadamente dele. A razão desse ódio dos radicais não é difícil de entender. Vem do fato de que aquele que esperavam fosse o liquidante do capitalismo, já que o apunhalara tão rudemente, talvez fosse, isto sim, um cirurgião de cujo bisturi o capitalismo emergisse, não morto, mas forte como nunca, dono de um novo sentido de vida. Os radicais talvez não estejam bem certos disso, mas seguramente temem que tal coisa aconteça e esse temor é evidentemente bem fundado ...” (SHERWOOD, 1998, 91-92)

O Projeto de Arte Federal foi criado porque se sabia que artistas, escritores e intelectuais tinham poder de influência sobre a opinião pública. No início dos anos trinta, muitos deles podiam ou tinham se aproximado ou do partido comunista ou de movimentos políticos de esquerda. Jonathan Harris expõe a natureza e os objetivos do FAP em atender os artistas plásticos:

“Em 1933, o New Deal do governo de Roosevelt criou gigantescos programas de assistência social e esquemas de frentes de trabalho [...]. Entre esses programas de trabalho havia uma série de projetos concebidos para permitir que os artistas trabalhassem em troca de um salário padrão de 21 dólares por semana. No mais amplo deles, o FAP (1935-1943), os artistas se viram engajados coletivamente – contratados pelo Estado – como produtores para clientes do setor público (escolas, hospitais, prisões e outras instituições que desejassem receber obras de arte para expor). No geral, incentivavam os estilos “naturalistas” e “realistas”, os quais predominaram, e a maioria dos artistas trabalhava em projetos para edifícios e locais públicos e não para galerias de arte ou museus.” (HARRIS, 1998, p. 10)

Com exceção dos artistas nova-iorquinos, que desenvolveram uma série de experimentos formais modernos na Seção de Cavalete de Nova York, a maior parte dos artistas ligados ao FAP produziu naturalismo ou realismo social. Harris comenta:

“[...] seria um equívoco afirmar que os trabalhos produzidos por Pollock, Rothko e outros foram “típicos” da Arte Federal. [...] [Harris faz referência a obras públicas como o relevo escultural de Cesare Stea (1936), patrocinado pelo governo norte-americano, cuja temática são os trabalhadores do New Deal]. Esse trabalho compartilha elementos estilísticos e iconográficos da escultura realista socialista da União Soviética da mesma época, como *O*

operário e a mulher da fazenda-modelo, obra de Vera Mukhina de 1937. Embora em escala consideravelmente menor, o relevo de Stea usa as convenções da “monumentalidade” para transmitir a grandeza do “trabalhador do Estado” como símbolo da missão da nação de reconstruir-se. Essa abstração simbólica, o “trabalhador” personificado, foi um emblema ideológico chave na União Soviética e nos Estados Unidos da década de 30. Tanto o estado supostamente comunista (URSS) como o democrático (EUA) mobilizaram a retórica da transformação econômica e social em suas missões ideológicas oficiais – a suposta criação do socialismo na União Soviética e a reorganização do capitalismo em sistema democrático controlado e moralmente justificável nos Estados Unidos.” (HARRIS, 1998, p. 12-13)

Harris aponta que os responsáveis pelo Projeto de Arte Federal incentivavam a produção de arte nacionalista. A partir de 1937, a arte norte-americana seria denominada Realismo Democrático pelos mentores e executores da FAP. O realismo, que servira antes para agitação e propaganda do comunismo e que estava agora a serviço da política de Roosevelt, era resultado da união dos valores democráticos dos Estados Unidos e da capacidade de atingir as massas em contraposição à arte europeia. Harris elucida o vínculo que se estabeleceu entre arte e política no FAP:

O diretor do Projeto de Arte Federal, Holger Cahill, tornou explícita a relação entre a cultura e a democracia nos Estados Unidos na década de 30. Essa ligação era um elemento-chave na filosofia que orientava o projeto e, num discurso pronunciado na abertura de uma mostra de arte patrocinada pelo governo no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1936, Cahill declarou que o projeto visava, em parte, minar as tradições acadêmicas importadas da Europa do século XIX *bem como* as recém-chegadas convenções da arte Modernista. Nesse sentido, seu programa, baseado em questões culturais e políticas nacionais, diferia do programa dos artistas de esquerda, que, embora desejassem assistir a uma revolução socialista nos Estados Unidos, tinham também uma perspectiva internacionalista. (HARRIS, 1998, p. 16)

Para Cahill, o Realismo Democrático representava não menos os valores nacionais dos Estados Unidos que uma alternativa para o mundo, já que a arte europeia era produto de uma civilização em crise. Harris diz:

“Cahill atacava o Modernismo de vanguarda e *também* a arte acadêmica tradicional porque via em ambos importações essencialmente “estrangeiras” de uma civilização europeia ainda semifeudal que estava prestes a envolver a si e ao resto do mundo em mais uma guerra. (...) (Harris conclui:) essa forma de polêmica racista foi um componente do nacionalismo do New Deal que levou alguns administradores da arte governamental a atacar o predomínio da arte europeia em geral nos Estados Unidos e que, por meio do Projeto de

Arte Federal, cogitava uma intervenção do Estado na cultura nacional em prol da causa da conservação e da promoção de uma arte americana nativa. Tal arte deveria ser produzida *por* americanos *para* todo o povo americano; por isso as subvenções não objetivavam apenas deter o Modernismo americano e europeu, mas também democratizar radicalmente a experiência e a inteligibilidade de uma arte “autêntica” produzida por americanos. A existência e a influência de uma pequena mas influente Vanguarda Modernista – quase toda baseada em Nova York e patrocinada por uma intelligentsia exclusivista – era anátema para o populismo do Projeto de Arte Federal”.(HARRIS, 1998, p. 17-18)

A disputa entre realismos na arte se consolidou na definição de duas tendências básicas a partir de decisões políticas em meados dos anos trinta: o Realismo Democrático e o Realismo Socialista. Os Estados Nacionais utilizavam cada vez mais a arte como propaganda de governo. Consolidava-se o uso instrumental das artes. Serge Guilbaut informa:

Depois do Primeiro Congresso de Artistas Americanos em 1936, a desaprovação da Frente Popular por uma parte dos intelectuais de esquerda tornou-se mais organizada e virulenta. O abismo entre Trotskistas e Stalinistas se ampliou (...). Não obstante as notícias sobre os Tribunais de Moscou, o Partido Comunista continuou a dar sustentação para a Rússia stalinista. Isso, e o pacto Russo-Germânico, levou um crescente número de intelectuais desiludidos para a oposição, porque eles não podiam sustentar a postura não crítica do Partido. Para muitos intelectuais, ficava cada vez mais claro que era necessário independência de todos os partidos políticos para os artistas e escritores. (GUILBAUT, 1985, p. 21)

Encerrava-se a disputa sobre a Frente Popular e, por conseguinte, surgia uma alternativa para o Realismo Democrático nas artes visuais. Muitos intelectuais e militantes decidiram se afastar do PCEUA não apenas por causa dos erros táticos que levaram os comunistas a apoiar o *New Deal* de Roosevelt e a tradição artística dos Estados Unidos⁵, mas porque repercutiam as últimas notícias da URSS sobre a

⁵ Em 1937, ocorreu o estreitamento conjuntural da aliança entre o Partido Comunista e a política do *New Deal*. Comenta Seaton: “O (PCEUA) começou a manifestar mais abertamente apoio a Roosevelt em fevereiro de 1937, depois da solicitação do presidente para que o Congresso desse a ele a autoridade para forçar a retirada de juizes da Suprema Corte (...). Não obstante o fracasso desse esquema de engessar a corte, (...) os comunistas viram isso como um sinal do compromisso de Roosevelt em resistir aos conservadores. (...) A Décima Convenção do Partido Comunista dos Estados Unidos, ocorrida em Nova York em 26 de maio, modificou a política da Frente Popular para incluir o apoio oficial de Roosevelt e do *New Deal*. Em seu informe na conferência de 28 de maio, Browder alinhou a Frente Popular com a “ala *New Deal* do Partido Democrático” (...). Clarence Hathaway, editora do *Daily Worker*, deu a essa coalizão um novo nome americanizado, a “Frente Democrática””. SEATON, E. G. *Federal prints and democratic culture: the graphic arts division of the Works Progress Administration Federal Art Project, 1935-1943*. Tese de Doutorado. Northwestern University, Illinois, 2000, p. 157. (parênteses nossos).

Mari, Marcelo
Serge Guilbaut: a esquerda e a política governamental para as artes nos Estados Unidos (1930-1940)

instalação dos Tribunais de Moscou. Foi assim que se consolidou o movimento norte-americano de esquerda cujo mote era o anti-stalinismo.

Referências Bibliográficas

- GUILBAUT, S. *How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- SEATON, E. G. *Federal prints and democratic culture: the graphic arts division of the Works Progress Administration Federal Art Project, 1935-1943*. Tese de Doutorado. Northwestern University, Illinois, 2000.
- WALD, A. M. *The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1987.
- STRADA, V. “Do ‘realismo socialista’ ao zdhanovismo” In: *História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. (Org. Eric J. Hobsbawn). (vol. IX). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BRIONY, Fer et alii. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- SHERWOOD, R. E. *Roosevelt e Hopkins: uma história da Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

[Recebido em novembro de 2011; aceito em dezembro de 2011.]