



KENNETH CLARK



Apresentação e tradução JOSÉ CABRITA SARAIVA



**O CONTRIBUTO DA EUROPA PARA
A CIVILIZAÇÃO UNIVERSAL**

Índice

Apresentação	7
Prólogo	13
1. Por Uma Unha Negra	19
2. O Grande Degelo	53
3. Romantismo e Realidade	89
4. O Homem, Medida de Todas as Coisas	123
5. O Herói como Artista	157
6. Protesto e Comunicação	181
7. Grandiosidade e Obediência	211
8. A Luz da Experiência	243
9. A Busca da Felicidade	275
10. O Sorriso da Razão	299
11. O Culto da Natureza	325
12. As Falácias da Esperança	353
13. Materialismo Heróico	385

Apresentação

Quando morreu a 21 de Maio de 1983, à beira de completar 80 anos, Kenneth Clark acumulava uma quantidade de títulos impressionante: Ordem de Mérito, Ordem dos Cavaleiros de Honra, Cavaleiro-comendador da Ordem do Banho e membro da Academia Britânica, para não falar de doutoramentos *honoris causa* e distinções concedidas por nações estrangeiras. Mas, além de pertencer a uma elite muito restrita, Lord Clark – que os amigos tratavam simplesmente por «K.» – era também um homem imensamente popular.

Para isso contribuiu sobremaneira *Civilização*, uma série de 13 episódios encomendada por David Attenborough em 1966, filmada a cores e emitida pela BBC em 1969. Dela resultou o presente livro, que difundiu a mensagem de Clark além-fronteiras e o transformou numa celebridade quase universal.

Claro que os académicos ortodoxos torceram o nariz, apontando-lhe generalizações redutoras e omissões imperdoáveis. O autor, aliás, reconhecia alguma justiça a essas críticas. Mas o público adorou. Clark contava que até taxistas e porteiros o abordavam na rua para discutirem a pintura dos velhos mestres e que chegara a receber cartas de telespectadores a agradecerem por lhes ter salvado a vida: ver a série fizera-os desistir do suicídio.

Civilização ocupa-se de algo que está a cair em desuso: o papel do legado europeu – em especial de grandes homens como Dante, Miguel Ângelo, Bernini, Bach ou Voltaire, embora a lista não se limite aos nomes óbvios – na expansão do espírito humano. Claro que este enfoque na Europa Ocidental pode merecer reparos, mas não se pense que o autor ignorava o contributo de outras latitudes para o progresso da humanidade. Aliás, foi justamente ao visitar uma exposição de arte japonesa em criança que, «mudo de alegria», despertou para um «novo mundo». Muitos anos mais tarde, quando a mulher deixou de conseguir subir as escadas do velhíssimo castelo de Saltwood, onde residiam, Clark mandou construir um *bungalow* inspirado na arquitectura japonesa. Entregou o castelo ao filho – exceptuando a magnífica biblioteca – e mudaram-se para o *bungalow*.

Kenneth McKenzie Clark nasceu a 13 de Julho de 1903 no seio de uma família de industriais do têxtil escoceses «novos-ricos», como o próprio os definiu. «O meu trisavô ganhou uma fortuna ao inventar a bobina de algodão na primeira década de Oitocentos para substituir o abastecimento de seda que tinha sido cortado por Napoleão», contaria.

Filho único e entregue aos cuidados de empregados, teve uma infância privilegiada e solitária. A família passava férias na Riviera Francesa – o pai, um grande bebedor e velejador, gostava de jogar no casino de Monte Carlo. Certo dia, numa aposta fabulosa, levou a banca à falência.

O jovem Kenneth Clark estudou num colégio interno muito antigo e com pergaminhos, Winchester College, cujo reitor lhe transmitiu o gosto pelo estudo da pintura italiana. Daí seguiu para o prestigiado Trinity College, Oxford, onde se licenciou em História Moderna, embora a sua grande paixão fosse a história da arte.

Em 1925, ainda estudante, aproveitou as férias de Verão para visitar Itália. Foi aí que conheceu Bernard Berenson, o grande perito em pintura italiana, que com ele simpatizou de imediato e o convidou a preparar uma nova edição do seu *Desenhos de Pintores Florentinos*.

Esta amizade com o «papa» da arte italiana deu-lhe entrada directa nos círculos da história da arte e dos museus. Com apenas 28 anos, foi-lhe confiada a colecção do Museu Ashmolean, em Oxford. Dois anos depois, em 1933, tornou-se o director mais jovem de sempre da National Gallery de Londres, um cargo que durante uma década acumulou com o de conservador das pinturas do rei – algo a que teve de ser convencido pelo próprio monarca, depois de recusar à primeira por achar impossível conciliar ambas as responsabilidades.

Foi nessa década que Clark travou conhecimento com o magnata do petróleo Calouste Gulbenkian, a quem escreveu em 1935 pedindo-lhe para ver as suas famosas colecções de arte. Gulbenkian acedeu e ficou impressionado

Prólogo

Este livro foi feito a partir dos guiões de uma série de programas de televisão lançada na Primavera de 1969. Escrever para televisão é fundamentalmente diferente de escrever um livro, não apenas no estilo e apresentação, mas no conjunto da abordagem ao tema. As pessoas que se instalam no sofá para um programa de serão esperam ser entretidas. Se se aborrecerem, desligam. E são entretidas tanto pelo que vêem como pelo que ouvem. A sua atenção precisa de ser estimulada por uma série cuidadosamente planeada de imagens, e frequentemente a sequência de imagens determina a sequência das ideias. A própria escolha das ilustrações também é condicionada por certos acasos materiais. Alguns lugares são inacessíveis, alguns edifícios desafiam a câmara de filmar, algumas localizações são demasiado ruidosas para a captação de som. O escritor tem de ter todas estas considerações em mente desde o início, e alterar ou redireccionar a sua linha de pensamento em função delas. Mas, ainda mais importante, cada tema tem de ser simplificado para ser exposto em menos de uma hora. Apenas alguns edifícios ou obras de arte fora de série podem ser apresentados como prova, apenas alguns grandes homens podem ser referidos, e o que se diz sobre eles normalmente tem de ser dito sem relativização. As generalizações são inevitáveis e, de modo a não serem aborrecidas, ligeiramente arriscadas. Nada há

de novo nisto. É assim que conversamos à volta da mesa depois do jantar; e a televisão deve reter o carácter da palavra oral, com os ritmos do discurso comum, e até alguma da linguagem improvisada e imprecisa que impede a conversação de se tornar pomposa.

Ao rever estes guiões e comparando-os com os programas concretos, fico desesperadamente consciente de quanto se perdeu. Em quase todos eles, o principal impacto dependia de factores que não podiam ser verbalizados. Pegando em exemplos de um só programa, «As Falácias da Esperança»: o som da Marselhesa e o coro dos prisioneiros do Fidelio, e a maravilhosa fotografia dos *Burgueses de Calais* de Rodin – todos eles diziam o que eu queria dizer sobre um tema no seu conjunto mas com uma força e vivacidade que nunca poderiam ser alcançadas na página impressa. Não consigo distinguir entre pensamento e sentimento, e estou convencido de que a combinação entre palavras e música, cor e movimento, pode expandir a experiência humana de uma forma que as palavras sozinhas não conseguem. Por esta razão acredito na televisão como meio, e aceitei perder dois anos de escrita para ver o que se podia fazer com ela. Graças a realizadores talentosos e imaginativos e a uma equipa de filmagens de excelência, acredito que certos momentos da série são genuinamente tocantes e esclarecedores. Isso perdeu-se no livro.

Porque permiti então que o livro fosse impresso? Em parte por fraqueza – detesto dizer que não, e neste caso devia tê-lo dito, ou escrito, centenas de vezes. Em parte por vaidade – poucas pessoas conseguem resistir à oportunidade de verem as suas opiniões divulgadas. À medida que a série avançava, vi-me a dizer alto e bom som uma quantidade de coisas que de outro modo nunca deveria ter dito. Tal como o Bourgeois Gentilhomme¹ ficou encantado ao saber que falava em prosa, também eu fiquei atónito por descobrir que tinha um ponto de vista. E, por fim, seja-me permitido avançar um motivo menos desonroso: a gratidão. Ao olhar para os guiões, apercebi-me de que eles eram uma expressão de gratidão por toda a experiência estimulante de que desfrutei nos últimos 50 anos. Não sei porque será considerado tão louvável agradecer publicamente, mas é algo recomendado em quase todas as liturgias, por isso suponho que seja desculpável.

Naturalmente, primeiro pensei em preencher os meus guiões sumários e dar-lhes uma forma mais literária. Rapidamente descobri que amplificar a mais pequena alusão e justificar cada generalização requeria um ano de trabalho e retiraria ao livro uma certa fluidez e ritmo, que pesam a seu favor. Não havia nada a fazer senão aceitar as limitações que me eram impostas pelo suporte, mudando ou omitindo as passagens que seriam incompreensíveis sem as imagens a acompanhar. Uma linha argumentativa determinada

¹ Protagonista da peça homónima de Molière, estreada em 1670.

Civilização



Por Uma Unha Negra

Estou parado na Pont des Arts, em Paris. De um lado do Sena fica a fachada harmoniosa e racional do Institut de France, construído como universidade por volta de 1670. Na outra margem fica o Louvre, construído continuamente desde a Idade Média até ao século XIX: arquitectura clássica em todo o seu esplendor e segura de si. Rio acima, o olhar alcança a catedral de Notre-Dame – porventura não a mais encantadora das catedrais, mas a que tem a fachada intelectualmente mais rigorosa de toda a arte gótica. As casas que flanqueiam as margens do rio também são uma solução humana e racional do que deve ser a arquitectura da cidade, e à sua frente, sob as árvores, estão as bancas de livros ao ar livre onde sucessivas gerações de estudantes encontraram alimento intelectual e gerações de amadores se comprazeram no passatempo civilizado de coleccionar livros.

Atravessando a ponte, ao longo dos últimos 150 anos, estudantes das escolas de artes de Paris correram para o Louvre para estudar as obras de arte que encerra, e depois voltavam para os seus ateliês para conversar e sonhar fazer algo digno da grande tradição. E nesta mesma ponte, quantos peregrinos da América, de Henry James em diante, pararam e inspiraram o aroma de uma cultura há muito estabelecida, e se sentiram literalmente no centro da civilização.



O que é a civilização? Não sei. Não consigo defini-la em termos abstractos – por enquanto. Mas penso conseguir reconhecê-la quando a vejo; e neste momento estou a olhar para ela. Ruskin disse: «As grandes nações escrevem as suas autobiografias em três manuscritos, o livro dos seus feitos, o livro das suas palavras e o livro da sua arte. Nenhum destes livros pode ser compreendido se não lermos os outros dois, mas dos três o único fidedigno é o último». Penso que, no essencial, isto é verdadeiro. Escritores e políticos podem apregoar todo o tipo de sentimentos edificantes, mas não passam daquilo que conhecemos como declarações de intenção. Se tivesse de escolher qual deles estava a dizer a verdade sobre uma sociedade – o discurso de um ministro da Habitação ou as casas efectivamente levantadas no seu tempo –, acreditaria nos edifícios.

Mas isto não significa que a história da civilização seja a história da arte – longe disso. Grandes obras de arte podem ser produzidas por sociedades bárbaras – na realidade, a própria estreiteza das sociedades primitivas dá à sua arte ornamental uma concentração e vitalidade peculiares. Algures no século IX, ao percorrer o Sena com o olhar, alguém poderia ter avistado a proa de um navio víquingue a subir o rio. Se a vírmos no Museu Britânico [2], é uma obra de arte poderosa; mas para a mãe de família que tentava instalar-se na sua pequena cabana, teria parecido menos agradável – tão ameaçadora para a sua civilização como o periscópio de um submarino.

Ocorre-me um exemplo ainda mais extremo, uma máscara africana que pertenceu a Roger Fry [3]. Recordo-me de quando ele a comprou e a pendurou, e ambos concordámos que possuía todas as qualidades de uma grande obra de arte. Imagino que a maioria das pessoas, hoje, a acharia mais apelativa do que a cabeça do *Apolo de Belvedere* [4]. E no entanto, nos 400 anos que se seguiram à sua descoberta, o Apolo foi a escultura mais admirada em todo o mundo. Napoleão vangloriava-se de a ter saqueado do Vaticano. Hoje está completamente esquecida, excepto pelos guias de excursões, que se tornaram os últimos transmissores da cultura tradicional.

Sejam quais forem os seus méritos enquanto obra de arte, não creio que haja alguma dúvida de que o Apolo reflecte um estágio civilizacional mais elevado do que a máscara. Ambos representam espíritos, mensageiros de outro mundo – do mundo da nossa própria imaginação. Para a imaginação do africano, é um mundo de medo e escuridão, pronto a infligir um castigo horrendo à mais pequena infracção de um tabu. Para a imaginação helenística, é um mundo de luz e confiança, onde os deuses são como nós, apenas mais belos, e descem à terra para ensinarem aos homens a razão e as leis da harmonia.



3. Máscara africana da colecção de Roger Fry.



4. Apolo de Belvedere, Vaticano, cópia romana a partir de original grego.

Palavras bonitas, sem dúvida: mas palavras bonitas não põem comida no prato. O mundo greco-romano estava cheio de superstição e crueldade. Ainda assim, o contraste entre estas imagens significa alguma coisa. Significa que, em certas épocas, o homem teve consciência de alguma coisa em si próprio – corpo e espírito – para lá da luta dia após dia pela existência e da luta noite após noite contra o medo. E sentiu necessidade de desenvolver estas capacidades de reflexão e sentimento, de modo a poder aproximar-se tanto quanto possível de um ideal de perfeição – razão, justiça, beleza física, todos eles em equilíbrio. Conseguiu satisfazer esta necessidade de várias