

## PREFÁCIO DE PAULO DE ASSIS

*A aparente fragilidade, por vezes, no seu modo de se expressar, e até a inconsistência de certas asserções de ordem puramente filosófica, deriva, nele, não só de uma tentativa de descrever com palavras processos de criador que só encontram a sua 'justificação' nas próprias obras, mas também do desejo de articular, ao mesmo tempo, as ideias, a técnica e as obras num todo conceptual, que se situaria num plano 'eidético' mais universal.*

Emmanuel Nunes, 'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky'<sup>1</sup>

A presente obra contém vinte ensaios de Emmanuel Nunes escritos entre 1977 e 2009, vinte e três entrevistas realizadas entre 1973 e 2011, e catorze críticas de música redigidas entre 1961 e 1964. Um olhar rápido para a cronologia das obras de Emmanuel Nunes e para as etapas principais do seu devir artístico revela a importância e o significado destas datas (1964, 1973, 1977, 2009), bem como a sua relação com os textos aqui publicados. As suas primeiras composições datam de 1964 (*Constelações* e *Conjuntos I*), o que significa que a actividade de crítico de música foi exercida num período anterior à de 'compositor'. Entre 1965 e 1973, Emmanuel Nunes estudou composição (em Colónia) e estética musical (em Paris), vindo a definir progressivamente a sua própria linguagem musical. A partir de 1973 tornam-se claras as suas enormes qualidades criativas, a profundidade da sua reflexão estética e o grande potencial que a sua linguagem musical continha. Começou a receber encomendas regulares para novas peças e um disco foi gravado com obras suas. É por isso lógico que começasse a haver interesse em auscultar as suas ideias através de entrevistas – como veio a acontecer com a primeira entrevista feita por Mário Vieira de Carvalho em 1973. Já a produção de escritos próprios e originais, de ensaios sobre a sua *praxis* de compositor, sobre o seu devir artístico ou sobre elementos exteriores à música que contribuíram para esse mesmo devir só começou 'oficialmente' em 1977, com o 'Auto-retrato' escrito para o festival de Donaueschingen. E escrevo 'oficialmente' porque Emmanuel Nunes sempre escreveu para si mesmo. Na segunda metade da década

<sup>1</sup> Cf. neste volume: 'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky', p. 90.

de 1960 chegou mesmo a tomar notas num ‘diário’, uma colecção de fragmentos de ideias e pensamentos que necessitarão um trabalho editorial mais fundo antes de poderem ser publicados. O essencial do seu trabalho nesses anos foi a aprendizagem do *métier* de compositor e a definição dos princípios fundadores da sua prática artística futura. É por isso natural que tenha havido mais leituras feitas do que textos escritos. Em 1977 dá-se a sua consagração internacional com as interpretações de Ruff em Royan e em Donaueschingen, logo seguidas, em 1978, de uma residência artística em Berlim no quadro do programa do ‘Deutscher Akademischer Austausch Dienst’ (DAAD). A partir daí não só lhe começaram a ser pedidos mais textos (tais como o ‘Auto-retrato’) como o próprio Emmanuel Nunes começou a dispor de muita reflexão já feita, que importava registar por escrito. Pouco a pouco foi-se constituindo um *corpus* de textos substancial. Dividido entre três línguas (francês, português e alemão), tal *corpus* desafiava o mais audaz dos editores, pois era evidente que, para além da dificuldade inerente à própria escrita de Emmanuel Nunes (sempre densa e complexa), haveria um enorme esforço de tradução e revisões a empreender. Com o motivo do seu septuagésimo aniversário, que este ano celebramos, foi precisamente essa a tarefa que nos propusemos – editar o essencial dos escritos e entrevistas de Emmanuel Nunes num só volume e em português.

O facto de um compositor contemporâneo se dedicar também à escrita não é de modo algum uma novidade, tendo-se aliás a figura do ‘compositor-escritor’ generalizado na segunda metade do século XX. É difícil pensar num compositor de verdadeira grandeza deste período que não tenha proferido conferências, preparado seminários, escrito artigos e ensaios (ou mesmo livros). O que revela, porém, em Emmanuel Nunes uma aproximação ao universo da palavra diferente da dos seus colegas compositores, e o que faz com que os seus textos ocupem uma posição especial no conjunto dos escritos de compositores contemporâneos, são desde logo dois aspectos:

1. A escolha de temas, tópicos e objectos de estudo raramente propostos por compositores, tais como a totalidade dos escritos de Wassily Kandinsky; alguns livros essenciais de Edmund Husserl; os textos teóricos de Pierre Boulez; o universo poético de Fernando Pessoa; a questão da originalidade em arte; a procura de novas definições do ‘tempo’ e do ‘espaço’ em música; as problemáticas do ‘tempo real’ e da ‘interpretação’, bem como uma abordagem das neurociências desde um ponto de vista do artista-criador.
2. O uso generalizado de uma técnica de escrita extremamente inabitual, um misto de inter- e metatextualidade elevada a um grau de virtuosismo ‘vertiginoso e fulgurante’.

Começamos pelo primeiro aspecto, os temas dos ensaios. Kandinsky está historicamente associado a Schönberg, e se é verdade que já existe bastante reflexão sobre os seus textos teóricos (como por exemplo a do filósofo francês Michel Henri<sup>2</sup>), também é um facto que nenhum compositor antes de Emmanuel Nunes lhe deu a atenção que ‘À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky’ revela. Boulez escreveu um ensaio sobre Paul Klee (depois de Stockhausen lhe ter recomendado a leitura de *Das bildnerische Denken*<sup>3</sup>), mas apenas uma página e meia sobre Kandinsky. Da trilogia de pintores referenciada pela geração do pós-guerra europeu como fontes de inspiração para a música – Klee, Mondrian e Kandinsky –, este último é o que acabou por receber menor atenção dos compositores. Nesse sentido, o vastíssimo ensaio de Emmanuel Nunes sobre os escritos de Kandinsky vem relançar no campo do debate estético, técnico e teórico importantes aspectos do pensamento kandinskiano – além de o colocar em diálogo com Husserl, Jakobson e (ainda que por antítese) com Theodor W. Adorno.

O grande e denso ensaio sobre a filosofia de Edmund Husserl – ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’ – configura também uma abordagem extremamente original (feita desde a perspectiva daquele que ‘faz’ música) de um pensamento filosófico (como é o de Husserl) que teve uma das suas origens na música e na reflexão sobre fenómenos ‘simples’ de escuta musical<sup>4</sup>. Mas tomar os escritos teóricos de Pierre Boulez como ponto de partida para a construção de um novo texto (‘A alquimia das leituras oblíquas’) é igualmente um gesto ousado e original, assim como a ideia de traduzir fragmentos de Fernando Pessoa para francês com a intenção de expor a sua poesia a uma ‘sonoridade’ estranha (‘Paráfrase inacabada – à memória de Fernando Pessoa’). Finalmente, tópicos mais directamente associáveis ao campo da música, tais como a ‘originalidade’, o ‘tempo real’ e a ‘interpretação’, embora já tratados tanto por filósofos da música, como por musicólogos e mesmo compositores, não o foram do modo como Emmanuel Nunes o faz.

Mas mais surpreendente do que os temas escolhidos é ainda o estilo de composição dos textos, uma invulgar técnica de escrita e de construção do texto – tanto ao nível global, como nos meandros mais detalhados de cada frase. Em geral os textos de Emmanuel Nunes constroem-se a partir de uma rede numerosa e complexa de citações dos autores que pretende abordar. Tais fragmentos come-

<sup>2</sup> Michel Henry, *Voir l’invisible – sur Kandinsky*, Paris: PUF 1988.

<sup>3</sup> Cf. Pierre Boulez, ‘Paul Klee: le pays fertile’, in: *Regards sur autrui – Points de repère II* (ed. Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise), Paris, Christian Bourgois 2005, p. 725.

<sup>4</sup> Em particular nas Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo.

çam por definir ‘clusters’ de tópicos que são, de seguida, escritos em vizinhança imediata e, numa fase posterior, ‘tecidos’ e ligados por reflexões e comentários originais. Trata-se por isso de um método de escrita essencialmente assente em citações, podendo talvez falar-se de uma ‘citacionalidade radical’ (recordando de certo modo o conceito de ‘citacionalidade’ de Derrida). A prática de Emmanuel Nunes, o modo concreto como elabora os seus textos, implica o acreditar na capacidade da linguagem e da escrita de poder ser retirada de um contexto específico e de poder ser inserida noutra. E, se bem que Emmanuel Nunes acredite na ideia de que a sua maneira de citar nunca altera o sentido original das citações que emprega, parece-me a mim óbvio que desde o exacto momento em que uma frase é retirada de um contexto e inserida noutra muda automática e inevitavelmente de sentido. Tanto mais quando é colocada imediatamente ao lado de outra citação proveniente de outro texto, técnica frequentemente usada por Emmanuel Nunes, que se serve ora de processos intertextuais, nos quais vários textos estão (co)presentes num outro (como é o caso, p. ex., do texto sobre fragmentos de Pierre Boulez), ora de processos de metatextualidade, nos quais um texto desenvolve, comenta e amplifica conteúdos de um outro (como é o caso no texto assente em citações de Edmund Husserl). Mas também ao nível microscópico da frase se observa um uso pouco comum de mecanismos de acentuação, ênfase e ritmização da linguagem escrita. A leitura dos textos de Emmanuel Nunes requer uma atenção redobrada aos detalhes de ‘notação’: *itálico*, **negrito**, CAPITALIZAÇÕES, sublinhados, e “aspas” são outros tantos meios de compor quase musicalmente os textos. Ler os textos de Emmanuel Nunes é também ouvir a sua própria musicalidade latente.

Antes de passarmos aos detalhes e sinopses de cada secção do presente volume, importa ainda referir um último aspecto extremamente importante: a língua na qual Emmanuel Nunes escreve. Dezassete dos vinte ensaios aqui publicados foram traduzidos para português (quinze do francês, um do alemão e outro do inglês); treze das vinte e três entrevistas foram também traduzidas (oito do francês, duas do alemão, e uma respectivamente de italiano, espanhol e inglês). Importa não esquecer que Emmanuel Nunes vive entre a França e a Alemanha desde 1965, e que a língua que mais usa quando escreve é o francês. Teria sido, aliás, infinitamente mais fácil publicar este volume em francês do que em português (!), pois ter-se-ia evitado todo o difícil trabalho de tradução, correcção e revisão. As traduções (do francês, inglês, alemão, italiano e espanhol) foram feitas por Artur Morão (oito ensaios) e por mim próprio (nove ensaios e doze entrevistas).

### Como uma introdução

Como uma epígrafe global a todo o volume, o primeiro texto de Emmanuel Nunes aqui publicado é o ‘Auto-retrato’ escrito em 1977, por ocasião da estreia alemã de *Ruf* em Donaueschingen. Depurado e conciso este texto germinal divide-se em duas partes, expondo com rara precisão alguns dos elementos centrais da biografia do compositor:

- na primeira parte encontramos as etapas geográficas, institucionais, humanas e estéticas da sua aprendizagem, nomeadamente: as suas cidades (Lisboa, Darmstadt, Paris, Colónia e, novamente, Paris); as escolas que frequentou (Academia dos Amadores de Música; Cursos de Verão de Darmstadt; Escola de Música de Colónia [*Rheinische Musikschule*]; Conservatório Nacional de Paris); os professores com quem estudou (Francine Benoit, Lopes-Graça, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Georg Heike, Jaap Spek, Marcel Beaufils, Michel Guiomar); as grandes referências (Bach, Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern); e os pontos de partida fundamentais para a própria reflexão e praxis individual (Boulez: *Penser la musique aujourd’hui* [técnica, *métier*], Stockhausen: *Momente* [tempo e temporalidade; percepção], e Husserl, *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo* [temporalidade]);
- na segunda parte Emmanuel Nunes revela-nos a profunda dimensão epifânica, quase proto-religiosa da sua concepção da arte, citando Martin Buber e importantes textos hassídicos como referências fundadoras da dimensão ética do seu fazer artístico. Referindo-se à relação do ilimitado com o limitado e finito, Emmanuel Nunes aflora ainda neste auto-retrato a relação aristotélica entre potencialidade e actualização – aspecto que se virá a encontrar noutros textos, nomeadamente naquele dedicado a Edmund Husserl.

### 1. Homenagens

A primeira parte deste livro inclui três textos de cariz comemorativo: ‘Paráfrase inacabada’ foi escrito para os 50 anos da morte de Fernando Pessoa; ‘Monsieur Bour, o anti-diletante’ como elogio póstumo ao maestro e amigo de Emmanuel Nunes Ernst Bour; e o ‘Discurso de aceitação do Prémio Pessoa’ é (como título indica) o discurso proferido por Emmanuel Nunes na cerimónia de recepção do Prémio Pessoa 2000. São por isso textos ‘cerimoniais’, mas que, apesar do seu contexto institucional, manifestam a liberdade e independência do pensamento e da praxis artística de Emmanuel Nunes.

‘Paráfrase inacabada’ – à memória de Fernando Pessoa’ foi escrito para as comemorações do cinquentenário da morte de Fernan-

do Pessoa feitas no Centro Georges Pompidou em Paris, em 1985. A versão original, integral, que aqui se publica, tem duas partes: a primeira consiste numa reflexão sobre as relações entre ‘som’ e ‘verbo’ (ou ‘sentido’) em Fernando Pessoa; a segunda numa colecção de fragmentos do diálogo entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis traduzidos para francês por Emmanuel Nunes – expondo o texto de Pessoa a uma ‘sonoridade’ estrangeira (neste caso francesa) e criando desse modo uma ‘colisão’ inusitada entre ‘som’ e ‘sentido’.

Segue-se o discurso proferido no dia 4 de Abril de 2001, no quadro da cerimónia oficial de entrega do Prémio Pessoa 2000, no Palácio Nacional de Queluz. Num texto pleno de reflexões sobre outros domínios para além da música, Emmanuel Nunes menciona questões do foro político, económico, estético e – de modo particularmente incisivo – relativas ao ensino, aos professores e às instituições de ensino da música em Portugal. Apesar de apresentar muitas ideias que poderiam contribuir para a mudança do estado de coisas, Emmanuel Nunes não deixa de reconhecer o carácter utópico do seu idealismo:

*De modo algum estou convencido da utilidade e do impacto real destas minhas palavras. Nem tudo o que existe é útil, mas uma certa expressão duma utopia, por mais inútil que seja, sempre relembra a necessidade imperiosa do que não existe.*<sup>5</sup>

‘Monsieur Bour, o anti-diletante’ é um texto redigido no ano da morte do maestro francês Ernest Bour (1913-2001), que nunca foi publicado na sua versão completa. O título é uma clara glosa do famoso livro de Debussy ‘Monsieur Croche, anti-dilettante’, compilado em 1917 e publicado postumamente em 1921, sendo Monsieur Croche o pseudónimo usado por Debussy quando escrevia críticas de música. Nesta longa e sentida homenagem a um intérprete muito estimado da sua música Emmanuel Nunes realça as qualidades humanas, técnicas e musicais de Bour. Ao lado de muitos episódios da vida artística de Ernest Bour e do trabalho concreto com Emmanuel Nunes (e este texto ‘documenta’ muitos ensaios musicais), surge também uma primeira definição do conceito de intérprete como ‘revelador’ da obra (‘revelador’, no sentido fotográfico do termo, isto é: processo de passagem do ‘negativo’ para a ‘fotografia’):

*[Com Ernest Bour] o intérprete cedia quase todo o seu papel ao REVELADOR. Mas para que a partitura-negativo possa revelar-se, no sentido mais nobre do termo, o concerto-fotografia, todo o trabalho de ‘desenvolvimento’ (solitário e colectivo) estabelece-se passo-a-passo: a mise-en-place tornava-se ritmo, o escalonamento avisado das intensidades tendia para uma estabilidade das relações de nuances, e a dosagem progressiva de ‘confluências’*

5 Cf. ‘Discurso de aceitação do Prémio Pessoa’.

*por vezes vertiginosas de timbres o mais variados cristalizava-se pouco a pouco, permitindo assim, a cada repetição de uma mesma passagem, um reconhecimento imediato de um mesmo contexto.*<sup>6</sup>

Na parte conclusiva desta homenagem, Emmanuel Nunes conta os seus últimos encontros com Ernest Bour, incluindo uma derradeira visita à sua residência em Baden-Baden, durante a qual Bour (já quase cego) lhe confessou que o último concerto realmente digno desse nome por ele dirigido fora com o Ensemble Modern e com música de Emmanuel Nunes.

## 2. Boulez, Kandinsky, Husserl

A segunda parte reúne três textos de enorme virtuosismo de concepção e de escrita. O título do primeiro – ‘A alquimia das leituras oblíquas’ – poderia ser o título global desta parte, pois os outros dois ensaios constituem igualmente caleidoscópicas visões ‘alquímicas’ e ‘oblíquas’ de textos pré-existentes. Se, em geral, a escrita de Emmanuel Nunes é alimentada e estimulada por fragmentos-clarões de textos de outros autores, essa característica assume aqui proporções extraordinárias. Partindo da leitura exaustiva de milhares de páginas de escritos de Pierre Boulez, Kandinsky e Husserl (num total de cerca de 2.500 páginas), Emmanuel Nunes extraiu algumas centenas de citações, que, qual teia subterrânea, definem percursos, tópicos, confluências e bifurcações sobre as quais se torna possível articular novos pensamentos.

‘A alquimia das leituras oblíquas’ (1990), escrito a pedido do director do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, Luís Pereira Leal, para a estreia portuguesa de *Répons* de Pierre Boulez (1990), é construído a partir de inumeráveis citações de artigos de Pierre Boulez extraídas sobretudo dos livros *Relevés d'apprenti* (1966) e *Points de Repère* (1981; 1985). Dada a elevada densidade de citações o autor optou desde o início por assinalá-las todas as citações a negrito, e por não referir a sua fonte exacta. Apesar de termos identificado (com a generosa e paciente ajuda de João Rafael) todas as citações presentes neste ensaio decidimos não saturar um texto de tendência poética com um aparato crítico exagerado. Sucintamente, diga-se apenas que as citações foram extraídas de seis ensaios de *Relevés d'apprenti* escritos nos anos 1950, seis ensaios da primeira parte de *Points de Repère* (todos do período 1961-63), três ensaios escritos entre 1979 e 1986 e das páginas iniciais do livro *Penser la musique aujourd'hui* (1963).

6 Cf. ‘Monsieur Bour, o anti-diletante’.

De: <i>Relevés d'apprenti</i> <sup>7</sup>	Da primeira parte de: <i>Points de Repère</i> <sup>8</sup>	Outros :
I/3 'La corruption dans les encensoirs', pp. 33-39. (1956)	1. L'esthétique et les fétiches, pp. 17-31. (1961)	<i>Penser la musique aujourd'hui</i> . [pp. 6, 7, 10, 13, 33] (1963)
I/4 'Alea', pp. 41-55. (1957)	2. Le goût et la fonction, pp. 32-53. (1961)	Géométrie courbe de l'utopie (1979) [ <i>Points de Repère</i> , pp. 575-577]
I/5 'Son et verbe', pp. 57-62. (1958)	3. Nécessité d'une orientation esthétique, pp. 54-77. (1963)	Le système et l'idée (1986) [ <i>Jalons</i> , pp. 316-390]
II/3 'Éventuellement', pp. 147-182. (1952)	6. Conclusion partielle, pp. 92-94. (1960)	L'écriture du musicien : le regard du sourd? (1981) [ <i>Jalons</i> , pp. 293-315]
II/4 '... Auprès et au loin', pp. 183-203. (1954)	8. Probabilités critiques du compositeur, pp. 103-110. (1954)	
IV/8 'Claude Debussy', pp. 327-347. (1956/57)	11. Discipline et communication, pp. 117-128. (1961)	

À excepção dos três textos dos anos 1979-1986 (que são aliás pouco 'usados' nesta complexa rede de citações), todos os outros textos foram escritos antes de 1963, ano charneira na carreira do compositor francês. Como pertinentemente observou Jean-Jacques Nattiez na introdução à sua edição dos textos de Pierre Boulez<sup>9</sup>, esse ano assinala a transição do 'Boulez-compositor' para o 'Boulez-maestro'. Seguindo a divisão dos escritos de Pierre Boulez em três grandes grupos – 'o compositor definindo a sua linguagem' (até 1963), 'o maestro reflectindo sobre os autores que interpreta' (essencialmente a partir de 1963) e, finalmente, 'o teórico pedagogo activo no Collège de France' (a partir de 1976) –, verifica-se que Emmanuel Nunes estabelece 'a alquimia das leituras oblíquas' a partir essencialmente de ensaios da primeira fase.

Além da aproximação de fragmentos com um tópico comum (mas separados nas publicações originais por dezenas ou mesmo centenas de páginas), Emmanuel Nunes realiza uma outra alquimia: a de articular a sua complexa rede de leituras oblíquas com algumas obras emblemáticas de Boulez, obras que emergem quase imperceptivelmente em pontos estratégicos do ensaio – *Notations*, *Le marteau sans maître*, *Pli selon pli* e *Répons*. Dum modo extremamente original, que talvez deva ser lido à maneira de um poema, Emmanuel Nunes aproxima-nos do universo requintadamente poético de Pierre Boulez.

- 7** Relevés d'apprenti (Textes réunis et présentés par Paule Thévenin), Paris: Éditions du Seuil 1966.  
**8** Points de Repère (Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez), Paris: Christian Bourgois 1981 [1985].  
**9** Pierre Boulez, *Points de repère I / Imaginer* (ed. Jean-Jacques Nattiez, Sophie Galaise), Paris: Christian Bourgois Éditeur 1995, pp. 11-24.

'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky' é o texto mais longo da presente colectânea, um ensaio de enorme fôlego que poderia ser publicado autonomamente. Inédito, é um dos ensaios mais trabalhados por Emmanuel Nunes, sendo o resultado de várias reflexões sobre os escritos de Kandinsky e de vários anos de redacção do manuscrito. É um texto assente em cerca de 350 citações originais, que Emmanuel Nunes transcreveu sempre em duas línguas: francês e alemão. Ao contrário do que acontece no texto sobre Pierre Boulez, estamos aqui diante de desenvolvimentos muito alargados do próprio pensamento, revelando os meandros da compreensão de Kandinsky feita por Emmanuel Nunes.

Primeira observação importante: Emmanuel Nunes escreve sobre os 'escritos' de Kandinsky, e não sobre a sua pintura. Apesar de na conferência geminal para este artigo (tida no IRCAM em 2002) terem sido projectadas muitas imagens de desenhos e quadros de Kandinsky, e inclusivamente um curto filme com as imagens dos seus cenários para uma versão cénica dos *Quadros de Uma Exposição* de Modest Mussorgski, o presente ensaio não inclui nenhuma imagem, nenhuma reprodução de quadros, nem mesmo dos muitos desenhos que povoam os escritos do pintor russo-francês. Além disso o tom geral é consistentemente denso, difícil de penetrar, enigmático em várias passagens, obscuro noutras. Emmanuel Nunes não é historiador de arte, nem escreve para historiadores de arte. O que ele procura é ao mesmo tempo mais profundo e mais impalpável: encontrar nos milhares de páginas de escritos de Kandinsky ressonâncias com o seu próprio *métier* profissional, com a sua busca de novas articulações entre mundo interior e mundo exterior:

*Pretender esquadriñar o vínculo subterrâneo que, em Kandinsky, liga as suas reflexões de carácter sobretudo filosófico às suas exposições metólicas de ordem quase estritamente pictural significa, para mim, partir à busca da identificação profunda das duas vertentes do seu universo de criador e reconhecer nesta identificação a minha própria maneira de o identificar.<sup>10</sup>*

Kandinsky, o inventor da pintura abstracta<sup>11</sup>, o artista que veio definir uma nova era (a da modernidade), deixou também uma teoria explícita dessa nova era. Além de pintor prolífico, Kandinsky foi um dos grandes teóricos da arte. Como observou Michel Henry em *Voir l'invisible – sur Kandinsky*<sup>12</sup> 'o homem culto já tinha à sua disposi-

- 10** Vide neste volume: 'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky'.  
**11** De acordo com recentes estudos, o primeiro artista a pintar um quadro "abstracto" foi Hilma af Klint (1862-1944), em 1906/07, enquanto Kandinsky o fez "apenas" em 1910. No entanto, mais do que pintar uma obra isolada, Kandinsky definiu prática e teoricamente (com o tratado *Sobre o Espiritual na Arte*, 1910) os fundamentos da abstracção.  
**12** Michel Henry, *Voir l'invisible – sur Kandinsky*, Paris: PUF 1988.

ção princípios estéticos clássicos, tais como os de Platão e Aristóteles, ou mais recentes, como os de Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer, ou Heidegger. O traço comum a todos esses pensadores era infelizmente o de nada saberem de pintura (...)'<sup>13</sup>. Kandinsky, ao oferecer análises de uma simplicidade exemplar, falando da cor, do ponto, da linha, do plano, da forma, da matéria, etc., estabelece um discurso infinitamente mais eficaz. Discurso que permite inclusivamente ser rebatido sobre obras de arte não abstractas, apontando desse modo para uma compreensão dos princípios de toda a pintura. Seguindo ainda Michel Henry diremos que o poder de iluminação dos escritos de Kandinsky 'não se limita à obra de Kandinsky, por mais genial que ela seja, eles iluminam a totalidade do desenvolvimento da pintura mundial e das obras pintadas – mosaicos, frescos, gravuras, 'pinturas' propriamente ditas – que chegaram até nós. E não só da pintura mas de todas as formas de arte: da música, da escultura, da arquitectura, da poesia, da dança.'<sup>14</sup> É nesta perspectiva que o estudo dos escritos teóricos de Kandinsky se torna uma porta de acesso privilegiada para a compreensão da essência da pintura e da arte em geral. Uma das questões centrais que Kandinsky insistentemente relança nos seus escritos é a da relação da 'vida interior' com o 'mundo exterior'. Como é possível fazer ou construir um objecto que permita deixar ver as sensações ocultas da nossa interioridade, tudo aquilo que é por definição invisível e/ou não racionalizável? Onde está a 'necessidade interior' [*innere Notwendigkeit*] de uma obra de arte?

O ensaio de Emmanuel Nunes estrutura-se em sete partes, das quais duas (a quarta e a sexta) constituem excursões até ao universo de outros pensadores: a quarta secção é um ataque explícito a Theodor W. Adorno (em jeito de resposta a um ataque de Adorno a Kandinsky), enquanto que a sexta estabelece pontes com a filosofia de Edmund Husserl (em especial com o conceito de *noema*) e com a linguística de Roman Jakobson. As citações originais de Kandinsky foram extraídas das edições suíças dos anos 1950<sup>15</sup> e das traduções francesas publicadas nos anos 1970<sup>16</sup>.

A aproximação de certos elementos da teoria e da estética de Kandinsky à filosofia de Husserl é feita por Emmanuel Nunes

**13** *Ibid.*, p. 11.

**14** *Ibid.*, p. 13.

**15** Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Berna: Bentelli 1955; *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Berna: Bentelli 1955; *Über das Geistige in der Kunst*, Berna: Bentelli 1952.

**16** Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris: Denoël/Gonthier 1971; *Écrits complets (3). La synthèse des arts*, Paris: Denoël/Gonthier 1975; *Écrits complets (2). Point Ligne Plan – La grammaire de la création – L'avenir de la peinture*, Paris: Denoël/Gonthier 1975; e Kandinsky e Bouillon, *Regards sur le passé et autres textes (1912-1922)*, Paris: Hermann 1974.

essencialmente através do conceito husserliano de *noema*:

*Apesar do alcance filosófico do conceito de noema, que não se deve buscar nas asserções de Kandinsky, creio que este conceito pode servir de instrumento de reflexão para as ideias de innerer Klang e äusserer Klang, contanto que se respeite a distância dos dois mundos – Husserl e Kandinsky.*<sup>17</sup>

A aproximação a Kandinsky via Husserl remonta (em Emmanuel Nunes) aos anos 1960 e ao período de leituras atentas de Husserl:

*Embora não fosse intento meu abordar o problema do tempo em pintura, foi todavia através da minha reflexão sobre estes textos de Husserl [textos sobre a Fenomenologia da consciência íntima do tempo] que se me afigurou pertinente encarar certos aspectos dos escritos de Kandinsky à luz dos conceitos derivados da fenomenologia.*<sup>18</sup>

Não sendo nem filósofo, nem historiador de arte, Emmanuel Nunes utiliza alguns conceitos (ou 'instrumentos') de Husserl e de Kandinsky para melhor indagar as suas próprias pesquisas e reflexões artísticas:

*Quanto a mim, limitar-me-ei a tomar como "instrumentos" certos conceitos e métodos de pensamento que consegui adquirir nas minhas leituras de Husserl e, provido deles, tentarei uma releitura de Kandinsky, sobretudo das passagens que mais directamente se relacionam com aspectos poéticos. Mas, como disse, evitarei forçar seja que paralelismo for entre Husserl e Kandinsky. Além do escolho da competência, há uma razão que sobretudo me importa para não querer avolumar e exagerar o alcance filosófico dos escritos de Kandinsky. Não pretendo levá-lo a dizer mais do que disse, sem ao mesmo tempo minimizar o seu pensamento.*<sup>19</sup>

Por outro lado, importa referir que no cerne dessas pesquisas e reflexões artísticas está uma busca de algo *essencial*, algo que, indo para além das formalizações concretas dos objectos artísticos (e da sua percepção sensível), revele (ou desvele) 'essências' do domínio do transcendental. Emmanuel Nunes cita aliás H.S. Sepp, numa passagem reveladora de tal pesquisa pelo 'absoluto':

*(...) a fenomenologia de Husserl e também a estética de Kandinsky dimanam deste esforço por encontrar algo de absolutamente inabalável.*<sup>20</sup>

Emmanuel Nunes é, porém, muito claro no evitar 'usar' Husserl e Jakobson como auxiliares na corroboração (ou negação) da pertinência dos escritos de Kandinsky:

**17** Vide 'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky', p. 139.

**18** *Ibid.*, p. 127.

**19** *Ibid.*, p. 130.

**20** *Ibid.*, p. 130.

Esta constante estriba-se, em parte, na fenomenologia de Edmund Husserl e na visão linguística do universo poético, tal como nos foi proposta por Roman Jakobson. Mas não será necessário tomar nenhum deles por “testemunha” da pertinência ou da inadequação dos escritos de Kandinsky.<sup>21</sup>

E se a aproximação a certos conceitos de Husserl e Jakobson é claramente explicitada e articulada por Emmanuel Nunes já os ‘nove comentários’<sup>22</sup> (extremamente críticos e mesmo irónicos) a uma conferência de Theodor W. Adorno têm de ser aqui contextualizados – sob pena de o leitor não entender o que está a ser discutido.

Em 2006, Emmanuel Nunes foi convidado a participar num colóquio intitulado ‘De la différence des arts’, organizado por Jean Lauxerois et Peter Szendy no Centro Georges Pompidou / IRCAM. O convite previa uma intervenção de cerca de trinta minutos, que deveria consistir numa reflexão sobre um ensaio proposto pelos organizadores aos conferencistas, e que não poderia versar o campo disciplinar específico de cada um. Isto é: um compositor não poderia falar de música, um pintor de pintura, um arquitecto de arquitectura. O ensaio dado para reflexão a todos os participantes foi o artigo de Theodor W. Adorno *Die Kunst und die Künste* [A Arte e as Artes] (de 1966), e Emmanuel Nunes decidiu falar desse ensaio, mas relacionando-o com Kandinsky. A sua intervenção no colóquio incluiu as partes 1 e 4 do ensaio que aqui publicamos: a primeira parte é uma introdução ao assunto, a quarta um ‘ataque’ explícito e frontal a Adorno. Posteriormente, para a publicação das actas desse colóquio, e baseado em muita da reflexão feita desde o fim dos anos 1960, Emmanuel Nunes desenvolveu o assunto, tendo chegado à totalidade deste ensaio, que os editores (Jean Lauxerois e Peter Szendy) pretendiam, porém, publicar sem a quarta secção. Tal não foi aceite por Emmanuel Nunes que retirou o ensaio, não permitindo a sua publicação nesse contexto. Ele é aqui apresentado, por isso, pela primeira vez. Dado o carácter explicitamente polémico e virulento da quarta secção relativamente a Adorno, e por uma questão de deontologia disciplinar, importa contextualizar o seu objecto de análise, isto é, o ensaio de Adorno citado.

Theodor W. Adorno proferiu uma conferência no dia 23 de Junho de 1966, na Academia das Artes de Berlim, intitulada *Die Kunst und die Künste* [A Arte e as Artes]<sup>23</sup>. Trata-se de um extenso ensaio de 23 páginas, escrito e pensado no contexto artístico de 1966, com

**21** *Ibid.* p. 144.

**22** Vide ‘A aporia de um pretexto’.

**23** Publicada em *Anmerkungen zur Zeit*, n. 12, Berlim 1967. Republicada em: Theodor W. Adorno, ‘Die Kunst und die Künste’ in: *Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Gesammelte Schriften*, editados por Rolf Tiedemann em colaboração com Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, vol. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, pp. 432-453.

uma especial atenção à relação da ‘arte’ com ‘as artes’ e à crítica estético-filosófica de certas fusões entre as artes, através das quais (na opinião de Adorno) se potenciava uma perda de identidade des-caracterizadora de cada uma delas, considerada autonomamente. Uma análise desse ensaio (que inclui reflexões sobre as filosofias de Hegel, Heidegger e Borchardt, entre outras) ultrapassaria largamente o quadro desta introdução aos escritos de Emmanuel Nunes. Importa apenas referir que a alusão de Adorno a Kandinsky não ocupa mais do que uma página e meia. O ensaio de Adorno não é sobre Kandinsky, mas sim sobre a realidade artística e musical da segunda metade dos anos 1960 e sobre o desenvolvimento histórico das relações entre arte no singular e arte no plural. E é na realidade dos anos 1960 que Adorno identifica um ‘triumfo da espiritualização’ [*Triumph der Vergeistigung*], referindo-se às ideias e tendências então ‘triumfantes’: a música ‘intuitiva’, o uso de processos aleatórios, a improvisação, o *happening*, as diferentes técnicas de notação gráfica e a construção de espaços sonoros ‘multidimensionais’. O seu ensaio não visa a arte de Kandinsky, nem sequer os seus escritos. Isso só acontece *en passant*. E nessa breve alusão a Kandinsky o que Adorno julga identificar em algumas passagens do livro *Sobre o espiritual na Arte* (e também num determinado período da vida de Schönberg, autor que também é mencionado e ‘atacado’) é uma tendência para aceitar certas formas de ‘espiritualidade’ próximas do ‘espiritismo’, de correntes de pensamento esotéricas e potencialmente obscurantistas.

*Para justificar as suas ideias sobre o espiritual na arte, tuão aquilo que naquela época era de algum modo contrário ao positivismo lhe é bem-vindo, inclusivamente os espíritos.<sup>24</sup>*

De facto, na secção de *Sobre o espiritual na Arte* em que Kandinsky menciona a Teosofia e os nomes de Rudolf Steiner e de Helene Blawatzky<sup>25</sup> há referências a estranhas experiências espiritistas e a pessoas que depois de saírem de uma sala lá deixam más energias<sup>26</sup>. Uma nota de rodapé é mesmo dedicada à referência a ‘sessões espiritistas’ organizadas em Paris com a participação de Eusapia Palladino (uma famosa ‘espiritista’ polaca) e de Cesare Lombroso, um médico de formação positivista e materialista que se viria a converter ao espiritismo e à crença na vida depois da morte. Essencialmente é isto que Adorno coloca como alvo a criticar, tanto em Kandinsky (que os cita e parece inspirado por tais correntes), como no Schönberg do período de 1914 a 1918, o Schönberg que adota uma nova postura

**24** Adorno, *Die Kunst und die Künste* in: *Ibid.*, p. 436.

**25** Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna: Bentelli, 1952, cf. pp. 41-47.

**26** Cf. *Ibid.* p. 47, nota de rodapé n. 1.

espiritual, tornando-se receptivo à Teosofia e aos escritos de Swedenborg, Blawatzky, Strindberg e Rudolf Steiner<sup>27</sup>.

Os comentários de Emmanuel Nunes ao ensaio de Adorno baseiam-se em nove citações, todas extraídas de um só parágrafo do texto original, concluindo-se com uma arriscada hipótese de interpretação psicanalítica de Adorno que torna patente a suspeição geral de Emmanuel Nunes relativamente às teorias do filósofo da música alemão.

Com o texto dedicado ao pensamento e à análise da consciência íntima do tempo de Husserl – ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’ – chegamos a outro dos textos fundamentais de Emmanuel Nunes. Publicado em França em 2005<sup>28</sup> (numa versão muito reduzida), ele é o fruto de uma reflexão contínua e antiga de, pelo menos, quarenta anos. Emmanuel Nunes deu início a uma leitura atenta e crítica da obra de Edmund Husserl (em especial das *Lições sobre a Fenomenologia da consciência íntima do tempo*) no ano de 1965, ano da sua partida definitiva de Portugal e da sua instalação em Paris. Paralelamente ao estudo dos textos teóricos de Pierre Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*) e às aulas com Stockhausen em Colónia (com especial incidência na obra *Momento*), as *Lições sobre a Fenomenologia da consciência íntima do tempo* de Edmund Husserl constituem um dos pilares fundadores do pensamento e da prática musical de Emmanuel Nunes. E se, de acordo com o compositor, tal leitura e reflexão crítica não deva estabelecer nenhum tipo de relação directa ou causal com as suas peças, também é verdade que tal reflexão ocorreu, que foi aprofundada através da escrita de comentários ao texto de Husserl, e que tais comentários inevitavelmente levarão a uma confrontação crítica dos mesmos com o conjunto das obras musicais de Emmanuel Nunes.

Uma breve sinopse das edições de Husserl lidas por Emmanuel Nunes é necessária para melhor compreender o seu objecto de estudo e respectivo ponto de partida.

*Durante os anos 60, quando me debrucei sobre a questão da forma aberta na música, simultaneamente de modo teórico e prático, o estudo das Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo<sup>29</sup>, e de certos capítulos das Ideias directrices para uma fenomenologia<sup>30</sup> de Husserl, permitira-me alcançar um estado de reflexão diferente dos que então se propunham e recomendavam, sobretudo após o aparecimento do livro de Umberto Eco.<sup>31</sup>*

**27** A este respeito vide: ‘1914-1918: L’engagement spirituel de Schönberg et la théosophie’, in Dominique Jameaux, *L’école de Vienne*, Paris, Fayard 2002, pp. 394-403.

**28** *Filigrane*, Nr. 1, Lille, 2005, pp. 181-199.

**29** Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 4th ed., Paris, Presses Universitaires de France [PUF], 1996.

**30** Husserl, *Idees directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950).

Em 1965 Emmanuel Nunes leu a tradução francesa das *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Esta tradução, feita em 1958-1959 por Henri Dussort, foi publicada por Gérard Granel em 1964<sup>32</sup>. Originalmente ela deveria ser o centro da tese de doutoramento que Henri Dussort preparava sob a orientação de Jean Hypolite. Nesse sentido, e no quadro de uma investigação académica aprofundada, Henri Dussort consultou os manuscritos originais de Husserl, conservados na Universidade de Lovaina, na Bélgica. As suas investigações relativas às *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* datam do fim dos anos 1950, sendo anteriores às de Rudolf Boehm e mesmo de Van Breda, tendo sido, provavelmente, o primeiro investigador a questionar criticamente o texto ‘original’, publicado em 1928 por Martin Heidegger, e a voltar-se para o estudo dos manuscritos verdadeiramente originais. O trabalho de Henri Dussort (prematuramente falecido aos 34 anos de idade) precedeu a edição crítica dos textos em questão, publicada por Rudolf Boehm apenas em 1966 na *Husserliana X*. Apesar da intenção de Henri Dussort ter sido a de incluir novos textos (encontrados no espólio de Husserl em Lovaina), a edição final da sua tradução (feita já depois da sua morte) limitou-se ao texto tal como estabelecido por Martin Heidegger em 1928<sup>33</sup>. Ou seja: o que Emmanuel Nunes leu em francês, em 1965, corresponde à versão alemã de 1928 – versão editada e mesmo ligeiramente ‘modificada’ (como hoje se sabe) por Martin Heidegger e Edith Stein.

Em 1966 foi então publicada (em alemão) a *Husserliana X – Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*<sup>34</sup>, dividida em duas partes: A) *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (texto de 1928) e B) *Ergänzende Texte zur Darstellung der Problementwicklung*, incluindo outros textos relativos ao mesmo tema, escritos entre 1893 e 1917. A parte A) contém o texto estabelecido por Heidegger em 1928, com 45 parágrafos e 13 suplementos; a parte B) inclui 54 parágrafos publicados por ordem cronológica. Isto é importante porque as reflexões de Emmanuel Nunes consistem em ‘comentários’ aos oito primeiros parágrafos desta parte B), ou seja, trata-se de comentários a textos de Husserl datados do período 1893-1901 e anteriores, por isso, tanto às *Logische Untersuchungen* [Investigações Lógicas, 1900], como às próprias *Lições sobre a Fenomenologia da consciência íntima do*

**31** Emmanuel Nunes refere-se ao livro de Umberto Eco *A Obra Aberta* (Opera aperta, Milão, Bompiani 1962). Vide ‘À escuta dos escritos de Kandinsky’, p. 127.

**32** Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris: PUF 1964.

**33** Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (ed. Martin Heidegger), Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1928.

**34** Edmund Husserl, *Husserliana X – Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Lovaina: Husserl Archives 1966.

tempo, que foram proferidas por Husserl na Universidade de Göttingen, no semestre de Inverno de 1904/05.

No entanto Emmanuel Nunes não leu a *Husserliana X*, mas sim a edição da parte B) da *Husserliana X* feita por Rudolf Bernet, publicada pela editora Felix Meiner em 1985, com o título *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*<sup>35</sup>:

Muito anos depois, li os *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, e também ali se tratava sobretudo da questão do “tempo”.<sup>36</sup>

Foi sobre esta edição de 1985 que Emmanuel Nunes trabalhou para escrever as suas próprias reflexões. Quer isto dizer que, entre 1965 e 1985, leu e estudou aquilo que corresponde à parte A) da *Husserliana X*, mas tudo o que escreveu assenta em leituras da parte B), tendo sido redigido depois de 1985.

A seguinte tabela sintetiza esta informação:

Ano	Publicação	Lido por Emmanuel Nunes (por números de ordem de leitura)	Reflexões escritas de Emmanuel Nunes
1928	“Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (editor: Martin Heidegger [Edith Stein])	2. Depois da tradução francesa (depois de 1965).	
1964	Tradução francesa de Henri Dussort: “Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps” [1958-59]	1. Em 1965	
1966	Husserliana X (ed.: Rudolf Boehm) A – “Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (1928 [1904/05]) B – “Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (1893-1917) [54 parágrafos, em 4 secções]		
1985	“Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (1893-1917) [54 parágrafos, em 5 secções] (ed. Rudolf Bernet)	3. A partir de 1985	Sobre os primeiros oito parágrafos desta edição

**35** Edmund Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)* (ed. Rudolf Bernet), Hamburgo: Felix Meiner Verlag 1985.

**36** ‘À escuta dos escritos de Kandinsky’, p. 127.

O projecto de Emmanuel Nunes era originalmente mais vasto, tendo estado previstas ‘Reflexões’ sobre mais 16 parágrafos de Husserl (cf. p. 155). No entanto, o que aqui se publica consiste em oito ‘reflexões’ sobre os primeiros oito parágrafos. De acordo com Rudolf Bernet<sup>37</sup> este grupo de parágrafos iniciais, escritos depois da *Philosophie der Arithmetik* (1891) e antes das *Logische Untersuchungen* (1900), têm por objecto principal a transição da procura de uma origem psicológico-genética do tempo para uma descrição fenomenológica da percepção de objectos temporais. Entre 1891 e 1901, Husserl distancia-se progressiva mas decididamente dos métodos de uma psicologia empírica (sem uma base psico-física) para se aproximar de uma Fenomenologia chamada ‘descritiva’. Segundo Bernet os parágrafos 1 a 12 desenham uma linha de clarificação progressiva da transição operada por Husserl acima referida. Se o primeiro parágrafo ainda se dedica abertamente à explicação das ‘origens psico-fisiológicas’ da representação de desenrolares temporais, já no parágrafo 12 se torna explícito que: ‘Na Fenomenologia não nos ocupamos do tempo objectivo, mas sim com factos da percepção adequada’<sup>38</sup>. No centro da reflexão husserliana elaborada nestes textos encontra-se uma concepção do ‘agora’ [*das Jetzt*] como tendo uma ‘extensão visível’<sup>39</sup>, como sendo rodeado de um horizonte que engloba o passado e o futuro imediatos. O ‘agora’ não como um ponto, mas como algo com uma certa ‘espessura’, incluindo o ‘agora’, o ‘já não mais agora’ e o ‘ainda não agora’<sup>40</sup>.

De tudo o exposto até aqui ressalta que o trabalho de Emmanuel Nunes sobre os textos de Husserl tem sido uma constante na sua vida. No entanto, a escrita concreta e específica dos textos que aqui publicamos pela primeira vez, ficou a dever-se à realização de duas conferências no IRCAM, em Novembro de 2002. Convidado por Bernard Stiegler (que nessa altura tinha um seminário regular sobre Husserl no IRCAM), Emmanuel Nunes procurou dar uma visão do acto de compor à luz de várias leituras de Husserl; antes disso, como preâmbulo indispensável, tratou de explicar a sua concepção de ‘interdisciplinaridade’ e a necessidade de manter uma grande vigilância intelectual sempre que se procura articular disciplinas diferentes.

Para o leitor conhecedor da filosofia de Husserl e da sua recepção nos últimos cem anos, a escrita de Emmanuel Nunes poderá afigurar-se tortuosa, algo obscura, inclusivamente fazendo um uso da terminologia eventualmente algo heterodoxo. Tal leitor não deverá esquecer que Emmanuel Nunes não é nem um filósofo pro-

**37** Cf. Bernet, op. cit., p. XVIII.

**38** Husserl in: Bernet, op. cit, p. 35: ‘In der Phänomenologie haben wir es nicht mit der objektivem Zeit, sondern mit Gegebenheiten der adäquaten Wahrnehmung zu tun’.

**39** *Ibid.*, § 12, p. 34.

**40** *Ibid.* p. XXI.

fissional, nem está a escrever para filósofos – trata-se de um compositor para quem certos textos e temas de Husserl foram de grande importância na formação da sua própria estética e linguagem musical. Logo na ‘Reflexão 1’ o compositor adverte para o facto de que:

*Desloco o campo de observação paradigmática próprio de Husserl, o Som, a Melodia, para o que chamarei de “unidade composicional”, restrita, discreta, composta, impregnada de uma certa direccionalidade, de uma gestualidade local e localmente realizada, tal como a concebo.<sup>41</sup>*

Acrescentando ainda que:

*Quando ‘retomo’ as reflexões de Husserl sobre o som, a melodia e os objectos temporais em geral, para os confrontar com a minha própria ideia de uma ‘unidade compositiva’ e de contextualização musical, essa confrontação vai ela mesma revelar dimensões constituídas no tempo e conducentes a uma duração objectal<sup>42</sup>.*

Ao longo das oito reflexões tais operações de ‘apropriação’ e ‘metamorfose’ das ideias de Husserl serão uma constante, revelando mais do pensamento de Emmanuel Nunes do que da filosofia de Edmund Husserl. Ou seja, as reflexões de Emmanuel Nunes não são ‘interpretações’ dos fragmentos citados de Husserl, mas antes sim pontos de partida para a definição de um universo próprio, oportunidades de escapar tanto da música como da filosofia, através de um encontro fecundo da filosofia *com* a música.

Uma última palavra sobre a montagem final deste texto sobre Husserl. Em 2005 a revista francesa Filigrane publicou um ensaio de Emmanuel Nunes intitulado ‘Préalables à une lecture “musicale” de Husserl’<sup>43</sup>, incluindo uma segunda parte com ‘Quelques réflexions transposés à partir des *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*’<sup>44</sup>. Estas ‘reflexões’, no entanto, são ali apresentadas não só de modo fragmentário, como omitindo qualquer referência à numeração das mesmas — numeração que Emmanuel Nunes tinha feito, da primeira à oitava, coincidindo com extractos das suras 1 a 8 de Husserl. Quando, em 2008, recebi os ficheiros de Emmanuel Nunes relativos ao seu trabalho sobre textos de Husserl, verifiquei duas coisas: primeira que o material era vastíssimo (incluindo esquemas para projecção); e segunda, que aquilo que foi publicado na revista Filigrane constituía uma versão truncada do original. Em face disso, e da impossibilidade temporal de Emmanuel Nunes se

**41** Vide ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’, p. 155.

**42** *Passim*.

**43** Filigrane, Nr. 1, Lille, 2005, pp. 181-199.

**44** *Ibid.*, pp. 187-199.

ocupar da montagem de uma nova versão das suas reflexões, decidi (com o seu acordo) proceder eu próprio à (re)construção do texto original. Tomando por base de trabalho os manuscritos das duas conferências e o ensaio publicado na revista Filigrane, procedi à montagem de um documento que correspondesse à intenção original de Emmanuel Nunes, seguindo de perto um tiposcrito intitulado “Réflexions”. Por um lado o todo ganha muito mais coerência e sentido; por outro, é finalmente possível identificar as oito reflexões, etapa fundamental para futuros trabalhos hermenêuticos. Já em fase de provas e correcções gráficas para este volume Emmanuel Nunes manifestou o desejo de intervir uma vez mais, acrescentando mais doze fragmentos (citações originais de Husserl) e duas notas de rodapé. Apesar de haver ainda muito material original e de poder vir a surgir uma versão ainda mais alargada deste ensaio, ele constitui, de momento, a versão mais fidedigna e que melhor transmite o pensamento de Emmanuel Nunes sobre os textos de Edmund Husserl em questão.

### 3. Lemas

A terceira parte desta publicação reúne seis ensaios nos quais Emmanuel Nunes expõe alguns dos aspectos essenciais da sua prática artística. Começando pela sua concepção de ‘originalidade’ (‘Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade’), e concluindo-se com uma elaborada reflexão sobre as relações da arte com as neurociências (‘I should be silent!’), esta secção inclui também textos de cariz mais técnico, nos quais se aprofundam assuntos relativos à espacialização (‘Tempo e espacialidade’), à interacção do pensamento musical com a informática (‘Lemas’), à questão do uso de operações em ‘tempo real’ (‘A virtualidade do tempo real’), e às complexas relações entre ‘técnica’, ‘maneira de tocar’ e ‘interpretação’ (‘A atitude instrumental’).

‘Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade’, de 1985, ocupa-se das ‘dimensões essenciais [de] todo o acto criador’<sup>45</sup>, postulando que ‘quem compõe adquire progressivamente a convicção de fazer nascer *música*, e não a *sua* música.’ Para Emmanuel Nunes toda a obra de arte deve ser o resultado de um “verdadeiro desabrochamento semântico, (...) de um pensamento orgânico, vital, e portanto de uma transcendência e espiritualização da matéria sonora, que sejam o resultado de um aprofundamento constante dos métodos, em vista de um alargamento (...) teleológico.”<sup>46</sup> Considerando que “durante toda a nossa existência como compositor (e não só), desponta no interior de nós mesmos um género raro de

**45** Cf. ‘Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade’.

**46** *Ibid.*

contraponto, um contraponto de liberdade exigente e de um rigor que, não obstante a sua força hierática, não cessa de fazer emergir movimentos inesperados que tornam subitamente livres e imprevisíveis as relações entre as vozes", Emmanuel Nunes trata neste ensaio das relações contrapontísticas entre o 'inato', o 'aprendido' e o 'ainda-não-aprendido'.

'Tempo e espacialidade – à procura dos lugares do tempo', publicado pelos Cahiers de l'IRCAM em 1993, é um mini-tratado de espacialização musical. Num estilo, por vezes, próximo do de Boulez em *Penser la musique aujourd'hui*, Emmanuel Nunes expõe com uma lógica imaculada diferentes tipologias de espacialização. Para o leitor importa notar que o texto tem duas 'camadas' de leitura: uma organizada segundo tópicos genéricos; outra explicitando a tipologia de 'espacializações' proposta na primeira figura. Estas duas camadas interpenetram-se, sendo aqui apresentadas (pela primeira vez) com uma diferenciação gráfica que visa torná-las mais visíveis.

A interação do pensamento musical com a informática é o assunto central de 'Lemas', extenso ensaio escrito em 1997, no âmbito do trabalho de Emmanuel Nunes na sua peça *Lichtung I*, peça realizada no IRCAM com a colaboração de Éric Daubresse. É neste texto que Emmanuel Nunes expõe a sua concepção de 'virtuosismo', que deve ser 'idiomático', 'fulgurante' e 'vertiginoso' – qualidades que este texto explora em relação ao uso da informática em tempo real.

'A virtualidade do tempo real' aborda (como o título indica) a questão do 'tempo real', tendo sido escrito em Dezembro de 2001 por ocasião de uma reunião sobre a reforma do curso de composição do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. Articulado questões técnicas com a existência de um projecto artístico consistente, este ensaio incide particularmente em aspectos 'pedagógicos', visando o estudante de composição, e alertando para os inúmeros perigos que um uso indiscriminado da tecnologia poderá fomentar.

Igualmente escrito num contexto pedagógico (concretamente para o Jornal do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris), 'A atitude instrumental' consiste numa síntese dum seminário especial conduzido por Emmanuel Nunes no ano académico de 2006-2007. Dividido em três sessões, este seminário tinha por título 'A técnica, a maneira de tocar e a interpretação nos andamentos lentos desde Bach até Schönberg'.

"I should be silent!" é um texto inédito, escrito para uma conferência (*Keynote speech*) no Orpheus Institute (Ghent, Bélgica), integrada num seminário de dois dias intitulado 'The Musician's Act of Creation' (23 e 24 de Abril de 2009). Seguindo a prática dos seminários do Orpheus Institute foram convidadas duas personalidades

de reconhecida reputação internacional provenientes de campos disciplinares diferentes para falarem do mesmo assunto. Emmanuel Nunes foi convidado enquanto compositor e o outro convidado foi o filósofo e estudioso das neurociências Peter Carruther. Para Emmanuel Nunes – que há muito vinha desenvolvendo uma reflexão própria sobre as relações da arte com as neurociências – esta foi a ocasião ideal para desenvolver um discurso aprofundado (e polémico) sobre tais relações. Depois do seminário, e tendo em consideração algumas das discussões tidas, bem como uma troca de correspondência electrónica com Jeremy Cox (Director Executivo da Associação Europeia de Conservatórios e que apresentou um 'paper' nesse mesmo simpósio), Emmanuel Nunes veio a ampliar o texto original, chegando à versão final que aqui traduzimos e publicamos. O título em inglês é uma opção nossa, tendo em conta a relação do mesmo com a dupla citação de Wittgenstein proposta em epígrafe (em especial a inclusão do conceito de 'silêncio' nos termos em que é feita).

#### 4. Sobre a própria linguagem

A quarta parte deste volume dedica-se a algumas obras especialmente emblemáticas da produção de Emmanuel Nunes. Apesar de se referirem a peças específicas, todos estes textos abrem horizontes e perspectivas que vão muito para além delas. Partindo da especificidade de um contexto determinado eles ajudam a compreender períodos mais vastos da sua obra.

'Notações, memórias, fragmentos' é o resultado de uma entrevista a Emmanuel Nunes conduzida por Philippe Albèra em Junho de 1988. Publicado num pequeno livro dedicado a Stockhausen<sup>47</sup>, consiste em recordações de Emmanuel Nunes dos tempos de estudo com Stockhausen, na segunda metade dos anos 1960, sendo um complemento extremamente importante do 'Auto-retrato' de 1977.

'A propósito de Ruf' era a continuação imediata do 'Auto-retrato' de 1977, tendo sido publicado no programa do festival de Donaueschingen desse ano. Escrito em alemão, foi revisto por Joseph Häusler. Num tom nitidamente inspirado pelas leituras que Emmanuel Nunes fazia naquela época de Martin Buber e Gerschom Scholem, neste texto pode ler-se que 'O chamamento [*Ruf*] está presente em todos os devires da matéria e do espírito, resulta deles numa variedade de faces, mas é no SOM que encontra a mais alta encarnação da sua voz.'<sup>48</sup>

47 Karlheinz Stockhausen (livro-programa), Ed. Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, Paris, 1988, pp. 16-19.

48 Cf. 'A propósito de Ruf'.

‘Alguns elementos de uma gramática – *Nachtmusik I e II*’ apresenta os elementos principais das técnicas de composição empregues no Ciclo 2 ‘A Criação’. Escrito em Setembro de 1981 para a estreia absoluta de *Nachtmusik II* no Festival de Donaueschingen, este texto foi redigido pelo compositor em francês (originalmente sem título), vindo a ser publicado em alemão, na tradução de Josef Häusler, que também lhe deu o título de *Grundsätzliches und Spezielles*. Quanto à complexa história das diferentes versões deste ensaio vide a nota de rodapé introdutória<sup>49</sup>.

Os três textos seguintes — ‘*Wandlungen* – o banir do cinzento’, ‘*Vislumbre: seis leituras*’ e ‘*Quodlibet* – Um espaço de tempo’ — são mais específicos, referindo-se com algum detalhe à gestação ou a aspectos técnicos da fase de composição dessas peças. Mas permitem também vislumbrar qualidades da concepção criativa de Emmanuel Nunes que as transcendem, razão pela qual são aqui publicados.

‘*Das Märchen* – projecto musical e cénico’ (1994/95) era a ‘Introdução’ (escrita em alemão e em francês) a uma ampla descrição prospectiva do que poderia vir a ser (na altura) um projecto cénico-musical baseado no conto *Das Märchen* de Goethe. Destinada a dar uma ideia desse projecto a possíveis interessados, tal descrição incluía uma esquemática divisão do texto original de Goethe (já organizado em ‘Actos’ e ‘Cenas’), uma lista das personagens e ‘elementos’, um esboço de libreto, bem como uma descrição dos conteúdos e formas de 23 danças que integrariam o conjunto das acções no palco. A publicação de todo esse material extravasaria largamente os limites da presente publicação, tendo-se optado por publicar aqui apenas o essencial das opções estético-teatrais do compositor, tal como estão expostas na ‘Introdução’ a esse material.

## 5. Críticas de música e opinião

Os ensaios de Emmanuel Nunes concluem-se com a publicação das críticas de música feitas pelo (nessa altura) jovem aprendiz de música, então com vinte e (muito) poucos anos de idade. São críticas que é preciso contextualizar, oriundas de um tempo onde, por um lado, havia uma actividade de concertos extremamente rica, e, por outro, um enorme desconhecimento geral das correntes mais recentes da música. Emmanuel Nunes, ainda sem nenhuma obra composta, era aluno de Francine Benoit e (posteriormente) de Lopes-Graça. Exactamente nesses anos dá-se a vinda a Portugal de Stockhausen (que com o pianista David Tudor deu um recital e uma conferência em Lisboa no dia 22 de Novembro de 1961<sup>50</sup>), e de Pierre Mariétan (que juntamente com Jorge Peixinho deu um Curso de Composição de Música Contemporânea a partir do dia 30 de Janeiro de 1962<sup>51</sup>).

49 Cf. ‘Alguns elementos de uma gramática – *Nachtmusik I e II*’.

50 Vide *Diário de Lisboa*, 21.11.1961, p. 18 e 24.11.1961, p. 11.

As primeiras críticas de Emmanuel Nunes apareceram no *Diário de Lisboa*, no mês de Novembro de 1961, curiosamente poucos dias antes do concerto/conferência de Stockhausen em Lisboa. O crítico de música do *Diário de Lisboa* era Francine Benoit, que exerceu essa função por mais de vinte anos e que publicava as suas críticas numa secção intitulada ‘Vida Musical’. Outras secções do jornal incluíam recensões relativas a outros domínios, como, por exemplo: ‘Vida económica’, ‘Vida religiosa’, ‘Vida social’, ‘Vida literária e artística’.

Em Agosto/Setembro de 1962, o periódico *A República* publicou na sua secção ‘Juvenil’ uma série de artigos sobre o tema das ‘elites’ escritos por jovens autores, estudantes e artistas. Emmanuel Nunes contribuiu com uma série de três pequenos artigos sobre o assunto, sendo de realçar a presença subliminar (ou até explícita) de uma certa visão marxista da organização da sociedade, como as duas citações seguintes revelam:

*(...) quando uma elite cultural procura a sua orientação na análise directa e objectiva das condições socio-económicas da colectividade, ela dirige-se fatalmente no sentido do progresso e do interesse colectivo. Tal só é possível quando se verifica uma perfeita integração da elite na sociedade.*

*A elite cultural, ou melhor, a pseudo-elite passa a ter – tal como a governante – uma mera função de suporte da elite económica. Como consegue obter esse suporte? Forjando uma pseudo-elite economicamente na dependência da elite dirigente, que o mesmo é dizer de elite económica. Qual a função dessa pseudo-elite? Transmitir uma «cultura» tendente a alienar a colectividade das suas necessidades fundamentais; criar pois uma mentalidade de sujeição à elite dirigente; manter na colectividade uma atitude passiva perante as directrizes do desenvolvimento social.*

Com as críticas na *Seara Nova*, Emmanuel Nunes torna-se conhecido como crítico de música e tem a oportunidade de desenvolver tanto a sua capacidade de escuta crítica de música (e de diferentes interpretações) como a sua fluência de escrita. Entre Maio de 1963 e Agosto de 1964 foi o crítico ‘oficial’ da revista, tendo escrito onze críticas, nas quais se refere a cerca de trinta concertos, a dois discos de música regional portuguesa (editados por Lopes-Graça e Michel Giacometti), ao ‘Curso de Introdução e Iniciação à Música contemporânea’ (dado por Jorge Peixinho e Pierre Mariétan) e à tradução portuguesa (de Baptista-Bastos) do livro *A Evolução das Artes*, de Gillo Dorfles.

## 6. Entrevistas

A sexta parte deste livro é totalmente preenchida com vinte e três entrevistas, dadas entre 1973 e 2011. Além das dez entrevistas realizadas por entrevistadores portugueses para publicações nacionais,

51 Vide *Diário de Lisboa*, 16.01.1962, p. 13 (anúncio do curso) e 31.01.1962, p. 12 (notícia do início efectivo do curso).

incluem-se doze entrevistas que são publicadas pela primeira vez em português e uma entrevista inédita (Derrien, 1997). As entrevistas de Emmanuel Nunes revelam uma sua faceta ligeiramente diferente daquela presente nos ensaios. Por um lado é um grande conversador, alguém que gosta de trocar argumentos e esgrimir posições; por outro lado é alguém cuja *oralidade* é diferente da *escrita*. Algumas das entrevistas foram feitas por escrito, mas mesmo aquelas feitas presencialmente foram (na maioria dos casos) posteriormente retrabalhadas. Apesar disso as entrevistas são testemunho de uma grande espontaneidade de reacções, de uma notável vivacidade intelectual, e também de uma mordacidade cirúrgica na resposta a certas perguntas. Em muitas respostas Emmanuel Nunes antecipa perguntas que viriam a seguir, noutras perscruta a intenção profunda da pergunta, dando respostas totalmente desarmantes para o entrevistador. Sempre que entrevê uma lacuna na pergunta não hesita em nomeá-la, expondo o entrevistador a críticas implícitas ao seu questionário. Se por um lado tal atitude pode ser considerada defensiva, ela ajuda a compreender o carácter incisivo do seu pensamento, pouco dado à preguiça mental e ao divagar inconsequente por temas e tópicos longínquos. Além disso, Emmanuel Nunes tem uma enorme suspeição relativamente a tendências ‘filosofantes’, ‘psicologizantes’, ou ‘sociologizantes’ da música – sempre que a conversa ruma nessa direcção encontra-se uma resposta directa, cortante e conclusiva.

Centradas sobretudo na sua obra e no seu fazer artístico, as vinte e três entrevistas aqui reproduzidas incluem também alusões à pintura, ao cinema, à literatura, à sua actividade pedagógica e às suas colaborações com a Fundação Calouste Gulbenkian, com o IRCAM e com a Casa da Música, desenhando um vasto panorama da sua actividade e interesses ao longo de quase quarenta anos.

## 7. Catálogo, Bibliografia e Discografia

Na secção final deste livro encontra-se um catálogo exaustivo das obras e projectos de Emmanuel Nunes recentemente elaborado para a editora Ricordi de Munique, bem como uma bibliografia actualizada e uma discografia da sua obra. Todo este material é aqui publicado com a intenção de dar a este volume um carácter de ponto de partida para novas investigações. Mais do que uma recolha de escritos e entrevistas, pretende-se contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre um compositor da maior importância para a cultura portuguesa da segunda metade do século XX e início do século XXI.

★

Não posso concluir esta já longa introdução sem uma palavra de agradecimento para com algumas pessoas que contribuíram de modo particularmente relevante para esta publicação. Em primeiro lugar ao próprio Emmanuel Nunes, que me facilitou o acesso aos manuscritos originais, me deu os ficheiros digitalizados que tinha em sua posse, e que sempre respondeu com prontidão a todas as perguntas e dúvidas surgidas. Um agradecimento especial é devido a João Rafael por toda a sua ajuda em geral (já longa de vinte anos), e em concreto, mormente pela realização dos exemplos gráficos de alguns ensaios, pelo envio de cópias de manuscritos originais e pela colaboração activa na fase de revisão final deste livro. Ao director artístico da Casa da Música, António Jorge Pacheco agradecemos o apoio total que sempre nos tem dado neste projecto editorial. No que diz respeito à digitalização de ficheiros em formato PDF agradecemos uma vez mais a ajuda de Maria Cândida Tavares da Casa da Música no Porto. No Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical [CESEM] da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa agradecemos ao presidente, Mário Vieira de Carvalho, e ao director executivo, Manuel Pedro Ferreira, pelo apoio institucional.

Um agradecimento particularmente caloroso é devido a Artur Morão, tradutor da mais elevada competência, que verteu para português os textos mais densos, complexos e de cariz mais vincadamente filosófico – especialmente os textos dedicados a Husserl e Kandinsky. A sua tradução é não só de extrema qualidade técnica e estilística, como as conversas mantidas durante o período de trabalho nestes textos se revelaram enriquecedoras e clarificadoras de certos aspectos da escrita de Emmanuel Nunes.

E termino citando Pierre Boulez:

*Fechem o livro! Basta de verbo escrito, feito de citações em arabescos! Abandonemos o labirinto estrito das palavras cimentadas para deambularmos livremente através de arquitecturas improvisadas no instante preciso da emissão da palavra.*<sup>52</sup>

Paulo de Assis  
Monte Estoril, Setembro 2011

52 Pierre Boulez, in: ‘Périmètre’, in: *Points de repère – Tome I – Imaginer* (textes réunis par Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise), Paris: Christian Bourgois 1995, p. 403.