

**REFLEXÕES SOBRE INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA  
PROVOCADAS POR *LE DEVIN DU VILLAGE* DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU**

**José Antônio Branco Bernardes**

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) / Instituto de Artes  
Doutorado em Música

*SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical*

**Resumo:** A importância da obra filosófica de Rousseau é amplamente reconhecida, e mesmo o mérito de seus escritos teóricos e estéticos no campo da música. No entanto, sua criação musical mais importante, *Le Devin*, em que pese seu interesse histórico e qualidade artística, tem permanecido desconhecida do público. O processo de pesquisa sobre a obra *Le Devin du Village*, de Jean-Jacques Rousseau, realizado no Mestrado em Música (Instituto de Artes – Unicamp) provocou algumas reflexões sobre práticas de interpretação historicamente informada, discutidas no texto abaixo.

**Palavras-chave:** Prática Interpretativa; Realização Historicamente Informada.

**Thoughts on historically informed performance provoked by Jean-Jacques Rousseau's  
*Le Devin Du Village***

**Abstract:** The importance of Rousseau's philosophical works is widely recognized, even the merit of his writings and aesthetic theory in the field of music. Nevertheless, *Le Devin*, his most important musical work, in spite of its historical interest and artistic quality, it has remained unknown to the public. The researching process on Jean-Jacques Rousseau's *Le Devin du Village*, held in the Masters in Music (Institute of Arts - UNICAMP) put some thoughts on historically informed performance, discussed in the text below.

Keywords: Historically Informed Performance.

A produção de um espetáculo operístico pode estimular àqueles possuidores de espírito inquieto ampla possibilidade de reflexão estética. No mundo do teatro musical evidentemente há imensa quantidade de montagens cuja principal preocupação se concentra em apresentar estrelas canoras em figurinos e cenários suntuosos. Algo bastante justificável – inclusive sob o ponto de vista histórico – em um gênero tão precioso e exigente de recursos.

No entanto, o artista desejoso por uma interpretação coerente será compelido a enfrentar questões práticas concernentes à realização historicamente informada da obra. Sem dúvida não é possível responder com absoluta certeza às questões eventualmente suscitadas – caminhamos pelo fio da navalha entre o método científico e o pensamento artístico – mas a pesquisa de procedimentos históricos seria um caminho viável para proporcionar o máximo de subsídios técnicos e estéticos ao artista competente.

Na pesquisa que realizei durante meu Mestrado em Música – Práticas Interpretativas – na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, procurei tratar de questões práticas surgidas a partir do texto original (partitura impressa em 1753) concernentes a uma realização

historicamente informada dos recitativos do intermezzo *Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Esses estudos são parte de uma proposta maior, ainda em processo de construção: uma edição prática do *intermezzo buffo* de Rousseau a partir da publicação original. A intenção do trabalho é estimular produções desta obra nos mais diversos ambientes musicais, não necessariamente concernidos à música histórica, viabilizando o acesso também às orquestras que se utilizam de instrumentos modernos (“românticos” talvez fosse um tema mais acurado, mas essa discussão mereceria outros artigos) proporcionando o máximo de subsídios ao artista competente – embora não especialista em música francesa de meados do século XVIII – que deseje conduzir (reger) esta obra.

De maneira geral, os estudos sobre Jean-Jacques Rousseau e sua obra têm privilegiado seus escritos sobre filosofia, política, pedagogia, lingüística e aspectos teórico-musicais. O grande sonho de sua vida foi o reconhecimento de seus dotes musicais criativos. Homem paradoxal e efervescente de idéias, Rousseau passeou pelos mais diversos campos do conhecimento humano, e muito de suas concepções políticas acabaram por repercutir nos destinos da revolução francesa de 1789. Sua negação do racionalismo progressista, no entanto, somada ao intimismo confessional e à apologia dos instintos e da integração com a natureza, abriu caminho para a estética do romantismo, o que o situaria como pré-romântico na evolução literária. Nas décadas de 1740 e 1750 Rousseau se dedicou à música com especial interesse, tendo sido responsável por 380 artigos – na sua maioria sobre música – da *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*<sup>1</sup>. Das obras musicais que compôs, destacam-se a ópera-balé *Les Muses Galantes* (1745) e o *intermezzo Le Devin du Village* (1752).

O corpo de suas idéias sobre música inspirou as novas gerações de compositores e promoveu profundo impacto no desenvolvimento da *opéra comique française*. Essa autoridade em sua época se deve não apenas a seu *Dictionnaire de musique* (primeira edição em 1768) e escritos teóricos sobre música e linguagem, mas principalmente a seu *Devin*, onde, especialmente através do uso inovador de recitativos franceses italianizados e aplicação de seu conceito de unidade de melodia, foi possível trazer nova vivacidade ao ambiente de exaustão que se encontrava a ópera francesa em meados do século XVIII. Embora pouco conhecido em nossa atualidade fora dos meios acadêmicos – e menos ainda representado –, *Le Devin du Village*, tornou-se referência para a nova música francesa que surgia, sendo continuamente apresentado por mais de 60 anos na *Opéra de Paris*.

---

<sup>1</sup> Disponibilizado no endereço eletrônico <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

Ao refletirmos sobre o profundo sucesso causado por *Le Devin* na música francesa do século XVIII, somado ao fato de Rousseau ter sido o principal colaborador dos verbetes relacionados à música da *Encyclopédie* de Denis Diderot (1713-1784) e Jean Rond D'Alembert (1717-1783), de sua *Lettre sur la musique française* e demais escritos sobre música os quais descreverem as práticas musicais do período e também proporem questões, é curioso que realizações historicamente informadas de sua música permaneçam em segundo plano.

Os estudos que realizei visando direção musical e regência de excertos de *Le Devin* revelaram grande carência de material utilizável e mesmo acurado, além de um enorme distanciamento entre teoria das práticas musicais do período e sua aplicação em *performance*, algo escandaloso sendo Rousseau autor tão rico em idéias e propostas musicais.

Como conseqüência dessa pesquisa, fui levado a refletir sobre alguns aspectos da realização historicamente informada. A expressão “realização historicamente informada” merece algum comentário. A versão usual em português para *Historically Informed Performance* é “Interpretação” Historicamente Informada. No entanto, acredito que a palavra “interpretação” possa nos conduzir por caminhos demasiadamente tortuosos. Interpretação, do latim *interpretatio*, quer dizer explicação, sentido. A palavra tem sua origem em *pretiu*, preço. Originalmente, na Antiguidade Clássica, o intérprete seria alguém cujo domínio dons idiomas tanto de um determinado vendedor como do comprador, seria apreciado no auxílio na negociação e no ajuste do preço entre as partes. Ele estabeleceria um “preço entre” as propostas. Aos poucos a palavra deixou o ambiente comercial estendendo-se a outros campos da atuação humana, em especial a transposição de um determinado texto de seu idioma original para outro. Além de significar esse processo de tradução, interpretação pode ser entendida como a tentativa de se adivinhar a significação de algo pelo processo indutivo. Ou mesmo a intenção de se dar certo sentido a algo. Na música, poderíamos caracterizar o ato de “interpretar” em diversos níveis de utilização. Poderia ser, por exemplo, o processo de decodificar a notação escrita pelo instrumentista ou cantor, uma semiologia da notação musical. Ou ainda o processo de “tradução” de grafias características de determinadas épocas ou contextos históricos, cujos significados se alteraram no decorrer do tempo, para novos contextos. Um exemplo seria o sinal + que, dependendo do autor, época, estilo, instrumento, poderá significar um trinado, *pizzicato* de mão esquerda para o violinista, *bouché* para trompista, *appoggiatura* inferior ou até mesmo possuir outros sentidos.

A “interpretação” também poderia ser a busca de algum ou vários sentidos ocultos, uma análise da polissemia característica das obras de arte. Tanto poderia buscar as razões do

compositor em criar determinada obra, como situá-la em um panorama histórico. Em meu entender, esse excesso de significados de interpretação tenderia a nos remeter a aspectos subjetivos na execução musical, ou, pior ainda, pressupor a explicação de um conteúdo latente que existiria em determinada obra artística, concepção bastante próxima da crítica romântica. Trata-se de um caminho que poderia estimular no executante o desejo por uma “interpretação” particular, criada *a priori*, anterior mesmo ao entendimento do texto original. A “sua interpretação única”, criação fictícia descolada do compositor.

Realizar, no entanto, pressupõe o ato de fazer com que algo tenha existência concreta, executar um plano, projeto, uma investigação etc. com o emprego dos meios pertinentes, o que se aproximaria com maior precisão da *historically informed performance*. Acredito, portanto, que ao se optar por realização – em oposição à interpretação – o enfoque se concentre nas questões passíveis de se por em prática, ou seja, aquelas que seriam possíveis de se realizar – ao menos com o conjunto de ferramentas e subsídios disponíveis. Apenas a partir da realização dos aspectos objetivos da partitura, o executante poderia ser o intérprete entre o compositor e seu público, estabelecendo o “preço” intermediário entre as partes. Em resumo, acredito que a palavra interpretação poderia nos afastar do universo pragmático e talvez arremessasse para uma busca do sentido das práticas musicais do período, estética, ou mesmo das entrelinhas políticas, sociais, econômicas, psicanalíticas etc. Enfim, questões que, embora possam ser pertinentes, escapariam das necessidades imediatas de um músico – instrumentista ou cantor – que se defronte com obras de outra época.

No século XX houve profunda transformação nas formas de apreciação estética de nossa herança musical do ocidente. Em um passado não muito remoto, música e musicologia foram tratadas como se incomunicáveis. Ao músico executante não interessava erudição musicológica. A ele bastaria o domínio virtuosístico de seu instrumento e uma visão profundamente pessoal das obras interpretadas. Autores tão diversos como Johann Sebastian Bach (1685–1750), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Antonio Vivaldi (1678–1741) e Imitry Shostakovich (1906–1975) eram todos interpretados dentro de um único estilo: o do “intérprete” executante. O musicólogo, por seu lado, não computava os resultados práticos de uma execução real. Felizmente as descobertas musicológicas deixaram âmbito dos gabinetes de estudo e foram aplicadas em público através de performances que se pretendiam “interpretações autênticas” ou “históricas” da “música antiga”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Aqui entendida como “a produção musical do início da era cristã até aproximadamente o final do século XVIII.” (JANK, 2001, p. 139).

De fato, muitas pessoas devem acreditar que exista uma obra específica determinada, como o *intermezzo Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau, por exemplo. Assim como pode ser que também acreditem que exista uma *Matthäuspasion* BWV 244, ou mesmo um *Messiah* HWV 56. Esses monumentos-entidades existiriam, talvez, em algum plano das idéias. Tal ideologia se concretizaria nas “versões definitivas”. No entanto, a situação é bem mais complexa. A obra musical, diferente de uma escultura ou pintura, necessita da intermediação do executante, em especial aquela concebida nos séculos XVII e XVIII, que carregam em si uma multiplicidade de realizações possíveis, principalmente quando caminhamos nos campos verdejantes do historicamente informado.

Partituras são uma tentativa de capturar o momento intangível da criação musical. Trata-se de um conjunto de signos que procura estabelecer o acontecimento sonoro para sua posterior reprodução. Como todo sistema semiótico, há uma fenda na propriedade de conversão recíproca entre os sistemas. Ou seja, a partitura não consegue ser uma reprodução fiel da manifestação sonora que busca representar. Dentro de uma perspectiva histórica, quanto mais retornamos ao passado, mais essa representação gráfica se aproxima de uma estenografia dos elementos estruturais da música. Um auxílio mnemônico ao executante. De maneira inversa, quanto mais nos aproximamos do século XX, mais os compositores se preocupariam em fornecer instruções específicas de *performance*.

Se a notação musical pode ser entendida como um conjunto de instruções anotado pelo compositor para uma posterior execução, essa notação procuraria instruir o executante sobre a forma como ele desejaria que determinada música soasse. No entanto, nem todos os elementos de uma *performance* são traduzíveis pela notação. De fato, a quantidade e o tipo de desvio do texto determinado pela partitura que seria tolerado – ou até mesmo incentivado – por compositores, dependem parcialmente da convenção estética de determinado período, local e escola de composição – hábito e formação – e, em parte, do temperamento das pessoas envolvidas, além das exigências práticas de situações particulares, como a dimensão do conjunto, a acústica do local de apresentação, a natureza da ocasião, e assim por diante. Ao longo da história, os músicos na cultura ocidental têm valorizado tais ambigüidades de notação, as quais permitem aos executantes alguma liberdade e procuram dar aos intérpretes e ouvintes a impressão de determinada obra musical está sendo (re)criada de forma espontânea a cada nova *performance*.

Seria irrealista e pretensioso prescrever de maneira unívoca o que tais e tais passagens escritas significariam para execução e como deveriam ser interpretadas. Não há execução imutável – nem mesmo a partir de um mesmo intérprete. Há somente interpretações

individuais dentro das flexíveis fronteiras de estilo, embora não indefinidamente elásticas. Um exercício criativo e pragmático seria imaginar como um bom músico do período em questão poderia ter realizado determinada música. Uma vez que os bons músicos do século XVIII não possuíam a padronização técnica e artística que encontramos atualmente, haveria uma grande margem para realizações historicamente informadas que apresentem desde tendências mais corretas, formalistas, até versões ou mais quentes, expressivas, sem que necessariamente fossem rompidos os limites do estilo.

A necessidade de classificação de obras de arte tem uma função basicamente pragmática: permite uma visão geral de determinado conjunto de obras, estabelecendo limites e práticas, dessa forma permitindo agilizar o processo de abordagem de determinada obra em particular. Assim como prática musical tende a individualizar as obras abordadas, no sentido inverso a teoria busca a generalização. Dessa tensão conceitual se desenhariam os gêneros e estilos. Ao situarmos *Le Devin du Village* no gênero operístico francês de meados do século XVIII, apreendemos imediatamente fortes indícios de sua realização, uma vez que seria possível estudar outras obras particulares do período e deduzir suas possibilidades efetivas. Por outro lado, uma abordagem dogmática e preconceituosa poderia condicionar e limitar nossa percepção. Ao se promover uma “realização historicamente informada”, o artista responsável assumirá como missão apresentar determinada obra em um estado ideal que talvez jamais tenha existido. Absolutamente não será nem a versão primeira, impossível pela mudança de público, pelo passar dos tempos, transformação das funções, alteração dos espaços físicos, e com certeza não poderá ser a definitiva – um absurdo conceitual. Poderá ser uma recriação idealizada a partir do conhecimento o mais profundo possível daquilo que chamaremos de “espírito de época”. Ou melhor, do que entendemos na atualidade que seria esse “espírito de época” inserido dentro do recorte de nossa atualidade. Será, portanto, necessariamente uma realização única e transiente.

Esse “espírito de época” deverá transcender a mera reprodução da notação musical escrita. Eventualmente será preciso desrespeitar a partitura para atingir o âmago da recriação artística compatível com o compositor. Ou, falando de forma menos sentimental, é preciso entender que a notação musical é *ponto de partida*, não *fita de chegada*, na existência de uma obra. E que, portanto, para ser fiel ao “espírito de época”, mas nem tanto ao papel, é necessário que a partitura seja constantemente readaptada a cada novo contexto de realização. E para se conseguir isso, é necessário que o regente, diretor musical, condutor, esteja não apenas historicamente informado, mas imerso no pensamento existente quando da criação original.

Há de se manter a mente simultaneamente aberta e crítica na leitura da documentação do período. A mera citação de fontes de época pouco pode provar em si mesma. O simples acesso a elas não é garantia de veracidade absoluta. Se, por um lado, uma partitura do período barroco não pode ser entendida como um conjunto de instruções para o executante, por outro, seguir cegamente toda regra e recomendação, por mais fundamentada historicamente que seja, não transformaria alguém em um artista consumado. Em uma situação absolutamente hipotética, um acadêmico sueco resolve escrever uma dissertação sobre o gingado do samba carioca. Como estudioso, nosso sueco hipotético, por mais bem-intencionado que seja, não será necessariamente um *virtuose* no assunto. Daqui a 300 anos, pesquisadores bem-intencionados poderiam estar utilizando tal obra como fonte preciosa de informação. No entanto, a experiência direta dos sambistas do morro, mais interessados no sambar que na escrita de monografias, estaria perdida através dos tempos. O que nos retorna a nosso acadêmico imaginário: possivelmente seu distanciamento permita-lhe captar elementos que, por serem tidos como “óbvios” ou “naturais” passem despercebidos dos próprios sambistas.

Outro aspecto a ser considerado é que o próprio fato de se escrever sobre o assunto pode indicar uma tentativa de preservação do autor de práticas ultrapassadas. O próprio processo de estudo e seleção necessários na delimitação de campo torna-se obrigatoriamente dogmático – seu recorte inclui e exclui dados – por mais que o pesquisador procure ser “científico” e conseqüentemente “neuro”. Parte do conflito entre o fazer artístico e o pesquisar acadêmico surge por serem formas de linguagem distintas, sendo dificilmente comunicáveis.

De fato, não é possível um abandono de nossa individualidade que, afinal de contas pertence ao século XXI. O próprio interesse por realizações historicamente informadas é característico de nosso tempo: músicos do século XVIII estavam interessados fundamentalmente na música contemporânea de seu tempo, recém-criada, e não tinham dúvidas em adaptar obras mais antigas aos gostos ou necessidades de novas platéias. Para nós, distantes alguns séculos, é necessário mergulhar no conhecimento de época, para através do conhecimento profundo, atuarmos no estilo e pensamento como uma segunda natureza, e realizarmos nossa intervenção artística recriando um todo coerente no novo contexto de realização. Enfim, o exercício do *bon goût*.

## Referências

- JANK, Helena; et AUGUSTIN, Kristina. Música antiga recriando o passado. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes / Unicamp, 2001. vol. 5.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. [1753] Trad. e notas de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: Unicamp / IFCH, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Jean-Jacques Rousseau: Do contrato social [1762] / Ensaio sobre a origem das línguas: no qual se fala da melodia e da imitação musical* [póst.]. Introd. e notas Paul Arbousse-Bastide ET Lourival Gomes Machado. Trad. Lourdes Santos Machado. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991. V. 1
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village* [1753]. [Libreto] Trad. Ana Luiza Camarani, Adalberto Luis Vicente e José Oscar A. Marques. [s.l.], © 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village* [1753]. [Partitura Completa] Editada por Charlotte Kaufman. Madison: A-R Editions, © 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village* [1753]. [Partitura Vocal] New York: Kalmus, © 1950.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [Libreto] Paris: V. Delormel & Fils, 1753.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [Partitura Completa] Paris: M. Le Duc, [1753]. Partitura pertencente à Coleção Isaac Lloyd Hibberd (Biblioteca da North Texas State University)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [Partitura Completa] Paris: Le Clerc, [1753]. Partitura pertencente a Milton Meira Nascimento.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions* [post.]. [Saint-Amand (Cher)]: Galimard, [2007].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Obras de Jean-Jacques Rousseau: Obras políticas. Introd. e notas Paul Arbousse-Bastide ET Lourival Gomes Machado. Trad. Lourdes Santos Machado. Rio: Editora Globo, 1958.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris: Gallimard, 1995. Vol. 5.