



IDEIAS E CRÍTICAS

LE DEVIN DU VILLAGE: CONFISSÕES
MUSICAIS DE J. J. ROUSSEAU¹

Mércia Pinto
Universidade de Brasília

RESUMO

O texto procura entender as circunstâncias da concepção, apresentação e repercussão da Ópera **Le Devin du Village** de J. J. Rousseau na França de 1753 e como ela se integra no conjunto sua obra e aos princípios de sua doutrina.

Palavras-chave: História das idéias, Estética da Música, Rousseau, Ópera.

ABSTRACT

*The text tries to understand the circumstances of the conception, presentation and repercussion of the Opera **Le Devin du Village** by J. J. Rousseau in France (1753) and how it is related to all his works and the principles of his doctrine.*

Keywords: History of Ideas, Aesthetics of Music, Rousseau, Opera.

1 Versão ampliada do texto distribuído ao público na abertura da XXXI Semana de Filosofia da UNB/ FIL em 14/05/2001 cujo autor homenageado foi Jean Jacques Rousseau. Na ocasião foi encenada a ópera **Le Devin du Village** pelos alunos do Departamento de Música da UNB.

Para o público em geral, Jean-Jacques Rousseau é mais conhecido como filósofo e escritor. Embora seus contemporâneos nem sempre estivessem convencidos disso, não se deve esquecer que foi músico antes mesmo de se tornar filósofo. Suas contribuições neste campo do conhecimento são relevantes, pois tiveram grande impacto na música do ocidente, sintetizando as tendências de sua época, projetando-as rumo ao romantismo. Como tal, inventou um novo sistema de notação musical baseado em figuras, conhecido como *Notação Gallin*². Escreveu consideravelmente sobre o assunto, incluindo artigos para a Enciclopédia (1751), publicou o **Dicionário de Música** (1768) e foi personagem de destaque nos debates sobre a estética das luzes, como na violenta e controvertida **Querelle des Bouffons**, questão que até hoje interessa em igual medida tanto à história da música como à história das ideias. É de sua autoria a pequena ópera **Le Devin du Village**³. Concebida à maneira dos *intermezzos* italianos, onde os diálogos não são cantados, mas falados, contrastando com as óperas cômicas francesas da mesma época. É a primeira ópera onde texto e música foram concebidos pela mesma pessoa; enredo, árias, conjuntos vocais, diálogos e recitativos. Seus personagens; simples camponeses, diferenciam-se dos heróis mitológicos e cerimoniais dos dramas encenados naquele tempo.

Le Devin du Village é obra da maturidade do autor e permanece no plano musical como a mais representativa demonstração de sua sensibilidade e de seu período na França. Escrita por um pensador cujas ideias contribuíram para a transformação social e política do fim do século XVIII, tornou-se, paradoxalmente durante a restauração, símbolo emocional do velho regime. Removida

2 Antigo imitador de Rousseau.

3 Sua única composição musical editada e divulgada em vida. In Maillard. 2014.

do repertório regular das óperas, só foi recuperada durante a revolução de 1830, no auge do romantismo, depois que um ator brincalhão teve a ideia de colocar no palco uma velha peruca empoada para lembrar a moda antiga.

J. J. Rousseau (1712/1778) nasceu em Genebra e era autodidata em música. Estudou sozinho as regras de harmonia no tratado de Rameau⁴. Afirmava ter tido algum tempo para ler e decifrar a teoria musical. Depois de deixar sua terra natal aos 16 anos, foi acolhido por Madame Warrens primeiro em sua casa em Annecy e depois em Chambéry. Sua benfeitora o educou durante vários anos, permitindo-lhe aperfeiçoar seus conhecimentos, inclusive sua relação com a música. Recém-chegado a Paris em 1742, tinha em mente um projeto para substituir a notação musical usada, facilitando assim o aprendizado da música. A partir daí a ambição de se tornar compositor e teórico da música vão aparecer evidenciadas em muitos momentos de sua vida e de sua obra. Embora frequentasse os meios intelectuais, apresentações de óperas e alguns salões, sua vida material era precária. A sobrevivência vinha do trabalho de secretário e de copista de partituras musicais. Apesar de seu treino em música ter sido pobre, nada disso o impediu de também dar aulas de composição e de canto para completar sua renda. Apresentado na Academia de Ciências de Paris (22/08/1742), seu projeto não teve a aceitação esperada, recebendo apreciação crítica, eliminando assim suas pretensões de entrar para o seletor grupo dos acadêmicos. O fato lhe causou imenso desgosto, mas logo depois ele publicou no jornal *Le Mercure sua Dissertation sur la musique moderne* (1743), onde expõe os pontos principais de seu projeto e refuta as críticas dos “eruditos” da academia⁵.

No período em que escreveu *Le Devin du Village*, Jean Jacques Rousseau tinha tido seu primeiro sucesso literário com seu *Discours sur les sciences et les arts* (1749). Com quase 40 anos, se concentrava em ganhar notoriedade como compositor e como copista de música. Datam da época a composição de alguns balés, motetos e a ópera balé *Les Muses Galantes* (1745), que teve pouco sucesso nos meios operísticos de Paris. Rameau, que estava presente na primeira apresentação do trabalho, acusou-o de tê-la plagiado de “algum homem consumado em arte”⁶. Mais uma vez a decepção e a frustração lhe atingem⁷. A admiração que tinha pelo teórico das leis da harmonia transforma-se a partir dali num antagonismo acirrado, e o ressentimento vai encontrar campo não só ao tomar partido em favor da ópera italiana, numa das maiores disputas estéticas do século das luzes, mas principalmente atacando Rameau direta ou indiretamente em vários de seus escritos⁸.

Relevante mencionar o início de suas preferências pelo melodismo da ópera italiana. Entre 1743-44, tinha estado em Veneza como secretário do em-

4 J. Philippe Rameau. *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722).

5 In Yasoshima, Fábio. Pg 4 . 5

6 Op. Cit. Pg 6.

7 J. P. Rameau: filho de músico organista, conheceu o idioma musical antes das letras. Aos 17 anos já era organista profissional em Avignon, depois em Dijon, Clermont, Lyon e finalmente Paris.

8 Nos verbetes da *Enciclopédia*, no *Dicionário de Música*, no *Ensaio sobre a origem das desigualdades entre os Homens*, na *Nova Heloísa* etc.

baixador Montaigu, tempo que lhe permitiu o contato com o estilo e a arte da ópera Italiana e os compositores que influenciaram a produção de Lully e seus seguidores, entendendo que eles não mais correspondiam aos ideais da música dramática que haviam escrito até então⁹. Em 1751 ele se curava numa estação de águas em Passy¹⁰, não muito longe da montanha de Chaillot, quando encontrou um amigo suíço que havia conhecido durante o tempo em que trabalhara na Itália. Uma noite conversavam longamente sobre quão divertida tinha sido uma *ópera buffa* que tinham ouvido no outro lado dos Alpes. Naquela mesma noite pensou em fazer um espécime deste tipo de drama musical. Em suas **Confissões**, ele mesmo escreve: “Eu fiz rapidamente os versos e adaptei-os a algumas melodias que foram para mim como uma guerra, escrevendo-as. Rabisquei a coisa inteira e quando voltei ao salão na hora do chá pude mostrar a Mussard¹¹ e sua governanta. Nunca pude imaginar que o assunto era assim tão interessante. Os elogios evitaram que eu jogasse os manuscritos no fogo. Em poucos dias o libreto estava pronto e a música colocada nos diálogos. O gênero era completamente novo, explica. A parte que mais me agradava era o recitativo”.¹² Três semanas depois de seu retorno a Paris, com exceção da abertura e do divertimento, a obra estava apta a ser encenada.

No entanto, a experiência negativa com a encenação de **Les Muses Galantes** o fez temeroso de falhar mais uma vez, caso a peça aparecesse em seu nome. Graças à intervenção do amigo Duclos, a ópera foi a público sem que se soubesse o nome do autor. Mesmo os dois diretores da casa na época só foram informados da verdadeira identidade do autor depois do seu sucesso assegurado. No outro dia, toda Paris falava do assunto, e o mestre de divertimento do Rei ordenou sua encenação na Corte. Assim, em 18/10/1752, a ópera foi apresentada defronte a Sua Majestade, na sala da Antiga *Comédie* do Castelo de Fontainebleu.

No mesmo livro, Rousseau comenta sobre aquela noite memorável; a plateia, constituída das mais belas damas da Corte, e ele mal barbeado e despenhado foi colocado bem à vista do Rei e de Madame Pompadour¹³. Mais adiante ele fala do grande sucesso de sua peça e do Rei, que saiu encantado do espetáculo cantarolando a Ária de Colette. Acrescenta: “Le Devin du Village” acabou de me pôr em moda e em breve não havia homem em Paris mais requisitado do que eu”.¹⁴ Como agradecimento o Rei concedeu-lhe uma pensão, que ele recusou por querer guardar sua independência e sua liberdade. A Ópera teve seu libreto traduzido para várias línguas e foi encenada em diversos países.¹⁵

Mas no momento em que Rousseau conhece os favores da Corte e do público parisiense amante da ópera, o mesmo público se via dividido entre dois grupos: os partidários da ópera italiana e os da ópera francesa. Estes se arrumavam no teatro em frente ao camarote do Rei, enquanto os apoiadores da

⁹ É preciso reconhecer a importância adquirida pela ópera italiana na época e sua distância da forma inicial das primeiras experiências do gênero. Com exceção da França, onde ainda prevalecia a “Tragédia Lírica” herdeira de Lully, a ópera apossava-se de toda a Europa. A *ópera Buffa* saía da Itália e se aproximava do continente. In Massin, 1997. p; 534.

¹⁰ Passy fica nos arredores de Paris, onde *Le Riche de la Pouplinière* tinha um de seus Castelos. De nobre família e herdeiro de uma grande fortuna, reunia nos salões do seu Castelo nobres, intelectuais e músicos. Conhecido pela avidez em promover carreiras artísticas obscuras, inclusive a de Rameau. In Grout e Palisca, pg 432.

¹¹ Joalheiro famoso.

¹² Op. Cit. Livro VIII. p. 302

¹³ Op. Cit. livro VIII p. 405

¹⁴ Op. Cit.p. 396.

¹⁵ Em 1759, o jornal *Le Mercure*, da França, definiu o modelo de *Le Devin du Village* como um modelo de Pastoral Francês. O sucesso perdurou durante 70 anos num total de 540 representações até sua desapareição em 1797. Em 1753 houve uma reapresentação em Belle Vue, residência de campo de Madame Pompadour, que esteve no papel de Colette. Depois as representações se sucederam em diversos lugares. Em 1780 no Trianon com Maria Antonieta no papel de Colette. Em Bruxelas (1758) Lyon (1754 e 1770), Stockholm (1771) Gotemburgo (1783), Varsóvia (1778) Hamburgo (1782), Amsterdam (1787), Nova York (1790) e S. Petersburgo (1797). No séc XX ela retornou a ser apresentada: Nantes (1978), Nantes (1978) Grenoble (1983), Avignon (1989) Fontainebleau (2000, 2004, 2012), Zurique (2001), Walbegg e Metz (2006), Pösty (2007) e Gratz (2009). In Green, p. 132.

ópera italiana, passando por mais modernos, mais leves e charmosos se agrupavam em frente ao da Rainha, donde o nome “Guerre des Coins”, depois difundido como “Querelle des Bouffons”. O elemento determinante para esta célebre divisão foi a apresentação, por uma troupe italiana, da ópera **La Serva Patrona**, de Pergolese¹⁶. A obra seduziu o público, transformando-se em algo quase mítico¹⁷, e logo se formaram dois partidos. As paródias que criticavam as duas tendências se multiplicavam. Os panfletos que circulavam às centenas eram muitas vezes assinados por nomes ilustres como Diderot, Grimm¹⁸ e Holbach¹⁹. Em nove meses apareceram nada menos de 30 escritos sobre o assunto²⁰. Nesta “batalha de penas”, os intelectuais cerraram fileiras a favor da música mais ligeira, espontânea, com temas extraídos do cotidiano, opondo-se ao aparato mitológico da ópera francesa. O genebrino esteve fortemente engajado, dando todo o peso à polêmica, escrevendo os mais belos textos defendendo a nova estética²¹. Sua voz exaltada já tinha disparado fogo com sua célebre **Carta sobre a Música Francesa** (1753)²², desqualificando-a, querendo provar sua pobreza. Depois de chamar a escrita fugada como “restos de barbárie”, acrescentou: “Eu creio ter feito ver que não é nem o ritmo nem a melodia da música francesa, mas porque a língua não é suscetível! O canto francês não passa de uns latidos contínuos insuportáveis a qualquer ouvido desprevenido. A harmonia é bruta, sem expressão, uma substância escolar que as árias e os recitativos franceses não chegariam a sê-los”. Em sua autobiografia comenta sobre a reação às suas palavras: “A **carta sobre a música francesa** colocou contra mim toda a nação, que se sentiu ofendida na sua música. Eles querem me matar. Só me querem como uma imagem. Até criaram a falácia de dizer que eu não era o autor do **Le Devin du Village**”²³. Seus contemporâneos afirmam que ele indignou a Corte, escreveu um panfleto. Esse grande Rousseau deveria ser expulso da França, continuou. O alvoroço foi tão grande que certa vez o impediram de entrar no teatro para assistir a uma apresentação de sua ópera. No meio de tudo isso, Rameau, que era compositor da Câmara do Rei, universalmente aclamado, de repente se transforma num reacionário obscurantista simbolizando a resistência à Itália²⁴.

Aos poucos as contradições de suas críticas vinham a público. Pareciam se resumir à ópera²⁵, visto que ignorava a literatura francesa para cravo e órgão e mesmo a produção de outros compositores reconhecidos. Por que então escrevera seu **Le Devin du Village** e outros trabalhos em francês? Não teria ele medo dos latidos dos intérpretes?

Nesse ambiente bélico é mais razoável dizer que as críticas de Rousseau à música francesa e especialmente a Rameau tenderam mais para conflitos entre duas estéticas, tensões vivas durante todo o século XVIII. Herdeiro da tra-

16 Seis anos antes a ópera já tinha sido apresentada em Paris, no Teatro Italiano, dentro de uma indiferença geral.

17 Op. Cit. livro VIII p. 350. 351

18 A opereta **Le Petit Prophète**, de Grimm, que criticava a ópera francesa, era das mais inflamadas.

19 https://www.musicologie.org/publiem/guerre_des_bouffons.html

20 Ao todo 2.400 páginas.

21 Ver nota 19.

22 Considerada a peça mais importante da polêmica.

23 Op. Cit. Livro VIII p. 412.

24 Altíssimo, magro e reservado, passava por avaro. Para ele, só a música importava. Em toda a sua vida não pensou em outra coisa. Estudou e meditou sua música por 30 anos antes de começar a colocá-la na pauta; só começou a compor aos 50 anos.

25 Única grande e verdadeira música na época.

dição cartesiana e com pretensões a entrar para o mundo dos sábios da Academia, Rameau tornou-se figura emblemática do século das luzes. Abordava a música como ciência, sujeita a regras matemáticas. Afirmava que esta arte seria igual em todas as épocas, enquanto Rousseau a defendia como um fato histórico e cultural. O músico procurava os fundamentos eternos da arte dos sons nas leis da Harmonia²⁶, afirmando que esta expressava uma ordem universal, divina e portanto a própria natureza, enquanto o genebrino por sua vez não via relação entre a expressão dos sentimentos e as matemáticas de Rameau. Tentava demonstrar que a melodia não era serva do texto e que fala e canto tinham surgido ao mesmo tempo e num passado remoto tinham sido um único meio de expressão. Enfatizava positivamente a diversidade musical dos povos e seu passado mítico onde os homens expressavam seus sentimentos de maneira mais completa. Para ele, a base de uma boa composição musical não era nem o ritmo nem a tonalidade, mas sim o canto. A melodia deveria estar ligada à entonação da língua com sua riqueza expressiva. Ao imitar as inflexões da voz, exprimia os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos, enfim, todos os sinais vocais das paixões. A melodia não se limitava a imitar, ela fala e a sua linguagem inarticulada, embora viva e ardente possui cem vezes mais energia do que a própria fala. Além disso, em sua obra filosófica pregava a superioridade do sentimento sobre a razão, apelando ao coração e à interioridade, ao voltar-se a si mesmo, o que mais tarde levou a Herder, Goethe e à teoria do drama em Wagner. Grande conhecedor do Tratado de Harmonia de Rameau, não tardou a encontrar “fissuras” no seu corpo teórico. Em resumo, o combate ideológico se fixa no que é precisamente fundamental dos séc. XVII e XVIII: a relação entre poesia e música, a arte como imitação da natureza. Rousseau condenava a ópera francesa por ser um gênero falso em que a natureza não se fazia lembrar. Ironizava a linguagem pomposa dos libretos e o abuso das mitologias nos enredos.²⁷ A ausência de ação dramática, o exagero das montagens cheias de aparatos. Os gorjeios vocais dos cantores e os inúmeros trinados sem relação com os afetos que o texto expressava.²⁸ A resposta às grosserias disparadas pelo músico encontraram expressão na sua verve filosófica, tornando-se seu tenaz opositor. A repercussão de seus escritos o obrigava a polemizar com os adversários de suas teses. As disputas incessantes, mantidas com os meios musicais, provocavam sentimentos negativos dos colegas²⁹ e compatriotas, trazendo à tona o questionamento de sua competência como músico³⁰ e mais ainda a validade de suas ideias estéticas; a defesa das melodias com acompanhamento que tentava impor como ideal e era rejeitado³¹.

Mas que ópera é esta que marcou sua época com mais de 600 apresentações só em Paris? Que inspirou tantas Paródias³², que mostrou caminhos para

26 Nem todas as suas teorias eram novas ou revolucionárias. O que ele fez foi organizar as diversas teorias herdadas de séculos anteriores e que circulavam na época. Segundo Massin, um homem do séc. XVIII precisava disso para se sentir à vontade no seu tempo. (p. 494)

27 As óperas de Rameau representam o apogeu do gênero na França, apelando para a ficção das mitologias. Alimentava seus contemporâneos imbuídos da cultura humanista. Foi exatamente aí que os “enciclopedistas” cerraram fileiras contra o músico.

28 Massin. p.496.

29 Diderot, seu amigo, já clamava contra os exageros das críticas, apelando para que se comparassem coisas iguais com coisas iguais e diferentes com diferentes, referindo-se à grande ópera francesa com a italiana, a ópera cômica italiana com a francesa etc.

30 Rousseau dedicou realmente mais tempo escrevendo sobre filosofia e literatura. No entanto escreveu muito sobre música e foi um bom crítico musical.

31 Tinha razão quando invocava a artificialidade da música, mas era injusto quando elegia Rameau como alvo.

32 As paródias de óperas eram muito difundidas na França da época.

novos gêneros dramáticos? Que ópera é esta que encantou um monarca, depois um continente a despeito de seu desaparecimento em programas de concertos? Uma das razões é sem dúvida sua frescura, sua simplicidade, sua sentimentalidade um tanto infantil, emolduradas por uma natureza longínqua e idealizada, habitada por camponeses ainda distantes da ameaçadora decadência da vida nas cidades. Relevante lembrar a sugestão do próprio autor para o cenário rural da ópera: de um lado a casa do adivinho, do outro as árvores e no fundo uma fonte³³.

Estas características foram realmente comentadas positivamente pela maioria dos críticos da época.³⁴ Trata-se da gentil Colette, camponesa sentimental e infantil onde a esperteza psicológica do Adivinho (Devin) e suas magias resolve seus males. Ela se julga abandonada por seu camponês Colin, que parece preferir no momento uma dama da cidade que a ela se prende por seus “avanços” e presentes. O Devin simula passes de mágica e lhe indica um meio forte e simples de reconquistá-lo: a coqueteria³⁵. Depois de uma abertura em estilo Italiano em três movimentos: alegre-devagar-alegre, a cortina é levantada e vê-se a cena campestre com uma fonte e a casa do Adivinho ao lado e onde tudo vai acontecer. Entra Colette e enxuga as lágrimas em seu avental. Está aflita e canta a ária (*J'ai perdu tout mon bonheur*). Conta seu dinheiro numa expressiva pantomima antes de apresentar-se ao Adivinho. Oferece-lhe algumas moedas para que fale do seu destino, pois nutre algumas esperanças em Colin, seu grande amor, e canta (*Si les galants de la ville*). O adivinho fala-lhe de seu amado e lhe dá alguns conselhos úteis (*l'amour croît, s'il s'inquiet*). Mas Colin está para aparecer e é tempo de mandar a camponesa ir embora. Sozinho no palco, o Adivinho revela então para a audiência os segredos de sua “ciência”. Colin aparece e fala sobre a inconstância de Colette (*Non, Colette n'est point trompeuse*). Para fazer a vontade da camponesa, o Adivinho tenta pregar-lhe uma peça para ganhar de volta seu amor por Colette. Deixado sozinho, Colin jura seu amor e fidelidade à camponesa (*Je vais revoir ma charmante maîtresse*). Neste momento ela aparece. Eles se veem um ao outro mas não ousam se aproximar (*Je l'aperçois*). Colin pede seu perdão, enquanto Colette simula indiferença (*Ta fois ne m'est point ravie*) e o recitativo (*Tant qu'a mon Colin*), mas pouco a pouco permite a aproximação e acontece a famosa exclamação (Ah Colette!). Reconciliados, os dois amantes prometem se casar (*Ah! Jamais Colin t'engage*). O Adivinho volta à cena para coletar da audiência os frutos de sua “ciência” (recitativo). Recolhendo o pagamento do seu trabalho, assegura-lhes que está suficientemente pago, pois está feliz. Entram em cena os jovens da vila para comemorar com danças e canções a alegria dos dois amantes. No curso do divertimento, um colega da vila oferece a Colette um bouquet, que o passa a Colin (Forlane

33 A descrição da cena está na partitura da Ópera, antes da primeira canção.

34 Christoph Willibald Gluck (1714-1787) escreveu no jornal *Mercure de France* que o acento da natureza seria uma das características mais marcantes do trabalho. Empregada por Rousseau, não tinha sido ainda usada por nenhum outro compositor de sua geração. Apesar de não haver nada além dos princípios básicos de composição, um estudante não o faria, principalmente em três meses. (Green p. 132)

35 Cena II (ária do Adivinho)

Para fazer-vos amar mais, fingi amar um pouco menos.

...

O amor crê quando se preocupa e adormece quando está satisfeito.

...

Não o imiteis a sério, mas de modo que ele não possa percebê-lo.

para orquestra). Este canta uma Balada (*Dans ma Cabane obscure*). Em seguida entram em cena três dançarinos e fazem uma pequena pantomima. Uma moça da Vila dança enquanto se aproxima um elegante cavalheiro. Ela se permite cortejar, e ele lhe oferece uma bolsa com dinheiro. Ao som de um minueto lento ela recusa veementemente a oferta, e este lhe presenteia então um colar e o coloca em seu pescoço. Mostrando-se feliz ela admira-se na água da fonte. Então aparece outro rapaz que se manifesta enciumado e discute com o cavalheiro. A moça tenta acalmá-lo e os dois se jogam aos pés do cavalheiro, que os perdona e se divertem juntos com os outros moradores do local (coral lento). Todos se divertem. É a vez do Adivinho cantar uma nova canção (*L'art à l'amour*) na qual todos tomam parte. A dança recomeça e só é interrompida por uma ária cantada por Colette (*Quand on sait bien aimer*). Em seguida, é cantada a última canção e todos tomam parte (*Allons danser sous les ormeaux*).

Em primeiro lugar é evidente que Rousseau conhecia e sabia como tirar vantagens das qualidades da língua francesa exatamente naquilo que proclamou que era inapta a ser cantada³⁶. Tanto que apesar dos personagens serem camponeses, a linguagem empregada é a linguagem da Corte. Curioso lembrar que na pequena ilustração para a apresentação da ópera, que se encontra em Paris (Biblioteca Nacional), Colette está nos trajes do modelo de Maria Antonieta e não como simples camponesa³⁷. As árias da ópera são simples e melódicas, frequentemente com o aspecto de canções populares, sem muita virtuosidade vocal ou grandes exageros vocais, portanto, como desejou o autor da peça, o reflexo do acento da natureza. Mas além do francês palaciano, ele empregou danças (minuetos, pastourelles, forlanes e alemandes) e ritmos ao gosto da nobreza, às vezes entrecortados de passagens instrumentais ou de recitativos. Aqui podemos afirmar que se o filósofo genebrino é visto como tendo trazido a vida rural para o mais alto ponto de combate através da disputa entre natureza e cultura, o enredo deste pequeno drama mostra exatamente esse combate. Ele consegue isso usando a linguagem da Corte para suas canções rústicas em ritmo de danças da nobreza, trazendo o gênero pastoral do seu distante e pitoresco ambiente social para o palco. A sugestão do cenário desta ópera (ver nota 33) é muito significativa. É sem dúvidas um retrato de suas vivências. Nos seus **Devaneios de um viajante solitário** e na sua autobiografia (**Confissões**) as alusões a cenários campestres são frequentes. Em muitos momentos ele descreve cenas festivas de camponeses, refeições simples do cotidiano das famílias rurais, uma bandeja velha com frutas da estação, uma jarro rústico. Por outro lado mostra uma aversão à hipocrisia reinante nos salões de Paris do sec. XVIII. O mascaramento do ser pelo parecer, lhe choca profundamente quando chegou a esta cidade em 1742.

36 Para ilustrar as incoerências dos ataques de Rousseau à língua francesa, são conhecidas as irritações de Rousseau com relação à pronúncia do francês, por ocasião da apresentação de sua composição **Narcisse**, executada por um grupo de atores italianos. In **Confissões**, Livro VIII, p. 415, 416.

37 Ilustração para **Le Devin du Village** de J. J. Rousseau, Gravura de P.A. Maritni. Après J.M. Moreau. 1779. In https://www.musicologie.org/publierem/guerre_des_bouffons.html

Para que sejam felizes é preciso que eu desmascare
Da senhora do lugar os modos e o desprezo

...

Não é um pastor que ela prefere a ti

É a um belo senhor da cidade³⁸

(Cena III – O Adivinho tentando trazer Colin de volta a Colette)

Embora um senhor jovem e amável me fale hoje de amor,

Colin ter-me-ia sido preferível a todo o brilho da corte.³⁹

(Cena III – Colette aqui assume sua preferência por Colin)

No vilarejo sabe-se amar melhor⁴⁰

(Cena VIII – o coro enfatiza a volta à vida simples do campo)

Rousseau admitiu, por ocasião de uma das performances de sua ópera, que recorria a Philidor⁴¹ para certos trabalhos de preenchimentos (no caso, harmonizações e orquestração) na partitura de suas composições.⁴² Representada pelas principais famílias de instrumentos da música para cena, seria exigir demais que no período das luzes abrissem espaço para instrumentos populares das áreas rurais. O que podemos dizer é que o papel da orquestra permanece do princípio ao fim dentro de um equilíbrio condizente com os princípios adotados para uma composição do gênero. Ela aparece na abertura, depois para acompanhar os dançarinos e as danças durante toda a pantomima. Também na introdução precedendo algumas árias e se intercalando em certos recitativos.⁴³ Comenta o jogo dos atores, como na cena muda da encantação do Adivinho, sublinhando as intenções dramáticas do enredo. A partitura porta as indicações precisas sobre o papel de cada instrumento: diálogos entre flautas ou oboés com as cordas, seguindo sempre por reprises do tutti ou dos solos. Indicações de nuances também estão na partitura⁴⁴.

Vimos, portanto, que os comentários sobre a simplicidade desta ópera não são suficientes para entendê-la e apreciá-la, pois desta simplicidade emerge uma riqueza ética e estética que merece ser mencionada. Uma delas são as implicações envolvendo a composição dramática do arrependimento comentada por Green (2007) em seu exemplar texto sobre esta ópera. Ele observa que, do começo ao fim, o tema que prevalece no texto é realmente o arrependimento de Colin por ter se afastado de Colette.

O amor e vossas lições têm enfim me tornado sábio.

Eu prefiro Colette aos bens supérfluos.

38 Cena III

En les rendant heureux, il faut que je confonde

de la dame du lieu les airs et les mépris.

...

Ce n'est point un Berger qu'elle préfère à toi,

C'est un beau monsieur de la ville.

39 Cena VI (Colette)

Quoiqu'un seigneur jeune, aimable,

me parle aujourd'hui d'amour,

Colin m'eût semblé préférable

à tout l'éclat de la cour.

40 Cena VII

Au village on sait mieux aimer.

41 F. Danican Philidor (1726-1795).

Músico Francês, também reconhecido como o melhor jogador de xadrez de sua época e considerado um dos criadores da ópera cômica francesa. Sua obra mais conhecida é a ópera *Le Jardinier et son Seigneur* (1761)

42 In Maillard (2014)

43 Como advogado da simplicidade, resta a observação de que Rousseau reconcilia nesta ópera, o sentimento individual e o coletivo, ao contrário das árias que sempre foram a oportunidade de defesa do sentimento individual.

44 Infelizmente não obtivemos contato com as partes da orquestra. O que esboçamos aqui foi a partir de gravações e da partitura da redução para piano e canto, que é primorosa!

Quis agradá-la em trajes de passeio.
Com uma veste dourada que não consegui.⁴⁵

Em outro momento Colin confirma ter-se afastado do mal:

Vou rever minha encantadora amante.
Adeus castelos, grandezas, riqueza.
Vosso brilho não me tentará jamais!⁴⁶

Green nos lembra que Rousseau é o filósofo do arrependimento. Que nenhum autor antes dele, com exceção de Santo Agostinho, escreveu tanto sobre o arrependimento. Suas **Confissões** foram escritas com este propósito, assim como seus últimos **Diálogos**, nos quais se coloca como seu próprio juiz.

eu sou um escravo dos meus vícios e livre através do meu remorso.

No **Emílio** ele também faz uma apaixonada afirmação sobre a manifestação da natureza do homem:

“Consciência, consciência! Divino instinto, Imortal e celestial voz. Infalível juiz do bem e do mal que faz o homem chegar perto de Deus.

Sem você eu sinto nada em mim que possa me elevar além dos animais.⁴⁷

Voltando às canções, vemos que surgem outras noções fundamentais como em *Dans ma cabane obscure*, quando ele emprega um elemento chave da alegria humana, causa de crescimento de si e do amor próprio: o apelo constante ao movimento de introspecção, bem vindo quando o arrependimento é verdadeiro e publicamente expresso.

Na minha choupana escura,
sempre novas inquietações
Vento, sol e frios penosos
Sempre esforços e trabalho

...

Colette, minha pastora, se vieres habitá-la
Nada terei o que lamentar.
Aliviarei meu sofrimento,
cantando o nosso amor! (Colin)⁴⁸

... o que dizer do personagem que mais se manifesta no enredo, quando fala a Colin sobre a honestidade?

45 Cena IV.

L'amour et vos leçons m'ont enfin rendu sage.

Je préfère Colette à des biens superflus.

Je sus lui plaire en habit doré,

qu'obtiendrai-je de plus?

46 Cena V.

Je vais revoir ma charmante maîtresse.

Adieux, château, grandeurs, richesse.

Votre éclat ne me tente plus,

47 Green pg. 132

48 Cena VII (Colin)

Dans ma cabane obscure,

toujours soucieux nouveaux,

vent, soleil ou froids durs,

toujours peine et travaux

Colette, ma bergère, si tu viens l'habiter,

Colin dans sa chaumière n'a rien à regretter.

Quem serve ao mesmo tempo à fortuna e ao amor, serve mal!
Às vezes custa caro ser um rapaz bonito.⁴⁹

... quando o tema da canção é a sinceridade, o dar-se a conhecer, o da autoexpressão, enfim, o voltar-se para si mesmo?

Com um coração fiel e sensível tem-se o direito a obter tudo.⁵⁰

E em outra cena:

Quando se sabe amar e agradecer, há necessidade de outro bem?

...

Dá-me teu coração, minha pastora. Colin te entregou o seu.⁵¹

(Colin na Cena V)

...

Particularmente importante é a cena final com a reconciliação, valorizando a amizade, olhar para o outro e a importância da simplicidade da vida. Um ato de associação, de pacto de convivência.

Coro

Vamos dançar debaixo dos Olmos,
Animai-vos jovens mocinhas,
Enamorados, tomai vossos pífaros.
Repitamos mil cançonetas e,
para termos um coração alegre,
dançaremos com nossos namorados
mas nunca fiquemos sozinhos.⁵²

Em todos os momentos aparecem traços característicos do seu pensamento, organizado em torno de fortes oposições. De um lado a natureza, do outro a sociedade, de um lado o homem e do outro a comunidade. A tentativa de reconciliar os opostos de simplicidade e complexidade. Uma música que proclama o valor da simplicidade, enquanto a letra celebra a vitória da vida rural sobre a urbana. O triunfo da rústica simplicidade e da virtude sobre a corrupção dos mais abastados. Muito da beleza de *Le Devin du Village* deve-se a todas estas tensões estéticas, filosóficas e sociais. A diversidade da produção de Rousseau justifica amplamente a multiplicidade de leituras e abordagens que podemos fazer do seu texto. Afinal, ali ele já começa construindo traços muito nítidos de seus personagens futuros: o tutor do Emílio, o legislador do Contrato Social, a Nova Heloísa que com suas cartas combina o discurso da paixão com o da moral. Que mostra o conflito entre o amor e o dever. Que re-

49 Cena IV

*On sert mal à la fortune et l'amour:
d'être beau garçon quelque fois em
coûte.*

50 Cena IV

*Avec un coeur fidèle et tendre on a le
droit de tout obtenir.*

*Sur ce qu'elle doit dire, allons la
prévenir.*

51 Cena V

*Quando ne sait aimer et plaire,
a-t-on besoin d'un autre bien?*

...

*Rends-moi ton coeur, ma bergère,
Colin t'a rendu le sien.*

52 Cena final

*Allons danser sous les ormeaux,
Aimez-vous, jeunes filetes,
Galants, prenez vos chalumeaux,
répetons mille chansonnettes
et pour avoir le coeur joyeux, dansons
avec nos amoureux, mais n'y restons
jamais seulettes.*

crimina as convenções sociais. Que propõe um homem novo que aspira a interioridade. Tudo isso só poderia ter sido criado por alguém que foi músico, filósofo, escritor de sucesso e que por fim lançou as bases para um gênero literário novo: a autobiografia. Entre o simples e o complexo, entre o erudito e o popular, a resposta a tão fortes inquietações pode estar no que ele mesmo escreveu no seu **Emílio**: “Eu prefiro ser um homem de paradoxos a um homem de preconceitos”⁵³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABBIT, Irving. 1919. **Rousseau and the Romanticism**. Cambridge Press. New York.
- FUBINI, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid 2002
- GEEN, Eduard: **Reconsidering Rousseau’s “Le Devin du Village”. An Opera of Surprising and Valuable Paradox**. In *Ars Lyrica*, Vol 16 (2007).
- GROUT, Donald e PALISCA, Claude: **História da Música Ocidental**. Gradiva Editora. Lisboa. 1994.
- MAILLARD, Francine. **Jean Jacques Rousseau et la Musique du “Le Devin du Village”** 2014. /index.php/peroles-d-auteur.
- MASSIN, Jean e Brigitte. **História da Música Ocidental**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1997.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. vol. II e XVI, Stanley Sadie. MacMillan-1980.
- ROUSSEAU, J. J. **Os Devaneios do Caminhante Solitário**. L&PM Pocket. 2017.
- ROUSSEAU, J. J. **Confissões. Edições de Ouro**. Rio de Janeiro. S/D
- ROUSSEAU, J. J. **Le Devin du Village**. Gérard Billaudot Editeurs. Paris. 1552.
- YASOSHIMA, Fabio. **O dicionário de Jean-Jacques Rousseau: Introdução, tradução parcial e notas** (tese de Mestrado/USP/Filosofia). 2012.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Formação das idéias musicais de Rousseau: in
<http://www.castle.net/~rfrone/sfo/libretti/devin-du.htm>

La modernité de la pensée musical de Rousseau: in
<http://www.osk.3web.ne.jp/~nityshr/index.htm>

Guerre des Bouffons: in
https://www.musicologie.org/publiem/guerre_des_bouffons.html

OBRAS MUSICAIS DE J. J. ROUSSEAU

- 1) **Symphonie** composta e executada em Lausanne em 1730
- 2) **Cantatas e canções compostas e executadas em Chambéry** de 1733 a 1737.
- 3) **Chanson mise en musique par M. Rousseau** executada em Chambéry em 1737.
- 4) **Iphis et Anaxaré.** Ópera composta em Lyon em 1741.
- 5) **La Découverte du Nouveau Monde.** Ópera composta em Lyon em 1741
- 6) **Les Muses Galantes.** Ópera/Ballet em 3 atos composta em 1743-45
- 7) **Les Fêtes de Ramire** composto em 1745. Princesa de Navarra, de Voltaire et Rameau representado em Versailles em 22/12/1745.
- 8) **Canzoni di Batello, Chanson Italiennes** compostas em 1743 ou 1744.
- 9) **Symphonie à cors de chasse** executada em Concerto Espiritual em 23 de maio de 1751
- 10) **Salve Regina.** Moteto para voz solo e orquestra executada em 17 de abril de 1752.
- 11) **Le Devin Du Village.** Intermezzo em um ato representado pela primeira vez em Fontainebleau em outubro de 1752 e em Paris em 1753.
- 12) **Ecce Sedes hic Tonantes.** Moteto para voz solo e orquestra dedicado à capela do Castelo de Chevrette e executado em 15/setembro /1757
- 13) **Quam dilecta Tabernacula.** Moteto para duas vozes e baixo contínuo composto em Trye-le Château em 1767/68
- 14) **Quomodo sedet sola civitas.** Com um responsório para canto e baixo contínuo. 1772.
- 15) **Principes persecuti sunt.** Moteto para voz solo em forma de rondó S/D
- 16) **Pygmalion.** Cena Lírica representada pela primeira vez em Lyon em 19/04/1770. Depois em Paris na Comédie Française em 30/10/1775 com abertura e música de cena de Horace Coignet e mais duas peças de composição de Rousseau.
- 17) **Seis novas árias de “Le Devin du Village!”** compostas em 1774 e cantadas na Ópera em 20/04/1779.
- 18) **Daphnis et Chloé.** Ópera Inacabada
- 19) **Les Consolations des Misères de ma Vie** (1781)
- 20) **Le Printemps de Vivaldi** (arr. para flauta solo)
- 21) **Air de Cloches.** Sonata para 2 violinos.

J. J. ROUSSEAU: TEXTOS SOBRE MÚSICA

- 1) *Dissertation sur la Musique moderne* (1743)
- 2) *Lettre à M. Grimm au Sujet des Remarques ajoutées à Lettre sur Omphale* (1752)
- 3) *Lettres d’un symphoniste de L’Académie Royale de Musique à ses camarades de l’orchestre* (1752)

- 4) Lettre sur la Musique Française (1753)
- 5) Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans la brochure intitulée (1755) "Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie" (1755)
- 6) Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale (1760)
- 7) Lettre à M. Burney et Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck (1776 ou 1777)
- 8) Dictionnaire de Musique (1771)
- 9) Lettre à Monsier l'Abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville (1734)
- 10) J. J Rousseau... à Mr. D'Alembert... sur son article "Genève dans l'Encyclopédie et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville (1758).
- 11) Lettre a M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck (1777)
- 12) Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Le Chevalier Gluck (1774)
- 12) Lettres a Lesage Père (1734) Perdriau (1756), Ballière (1765) Lalande (1768).
- 11) Lettre a Monsier Le Nieps-Théâtre et poésies (1781).

ONDE CONHECER MELHOR A VIDA E A OBRA DE J. J. ROUSSEAU

- 1) **Rousseau Association.** (escutar as obras de Rousseau)
- 2) **Les Archives du Instituts J. J Rousseau.**
- 3) **Les oeuvres de Rousseau.** Pode-se baixar as obras de Rousseau.
- 4) **Les Oeuvres du programme.** Site de Joseph-Henri dedicado às "Confissões" de Rousseau.
- 5) **L'argent, la Musique et l' Ambition chez Rousseau.** Site do Liceu Gradmont de Tour
- 6) **Jean Jacques: Voyage sur le web.** Guia sobre "As Confissões"
- 7) **Connaissez-vous Jean Jacques?** Este site é uma transposição da exposição de maio de 1998 no Liceu Louis Lachenal d'Argony et Berthollet d'Annecy.
- 8) **Jean-Jacques Rousseau à Montmorency.** Site da Villa de Montmorency (França) onde viveu J. J Rousseau antes de seu exílio em Genebra. Apresenta também o Museu J. J. Rousseau.
- 9) **Le Musée Jacquemard-André à Chalis.** Página da Galeria de Rousseau e o site do museu Jacquemard-André à Chalis. Apresenta também a nova notação cifrada de Rousseau.