UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

RENAN VALDEZ DOS SANTOS

PROCESSOS E DESAFIOS NA COMPOSIÇÃO DE ÓPERA INÉDITA: “OS 120 DIAS DE SODOMA”

Análise da proposta estética e das relações entre a música e a dramaturgia.

São Paulo – SP
2021

RENAN VALDEZ DOS SANTOS

PROCESSOS E DESAFIOS NA COMPOSIÇÃO DE ÓPERA INÉDITA: “OS 120 DIAS DE SODOMA”

Análise da proposta estética e das relações entre a música e a dramaturgia.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio De Mesquita Filho" como requisito básico para a conclusão do Curso Bacharelado em Música com Habilitação em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

São Paulo – SP

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S231p Santos, Renan Valdez dos, 1990-

Processos e desafios na composição de ópera inédita : “Os 120 Dias de Sodoma” : análise da proposta estética e das relações entre a música e a dramaturgia / Renan Valdez dos Santos. - São Paulo, 2021.

328 f. : il. color. + anexo

Orientador: Prof. Dr. Abel Luiz Bernardo Rocha

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Composição (Música). 2. Ópera. 3. Música - Filosofia e estética. I. Rocha, Abel Luiz Bernardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 782.1

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo

Ata do Exame do Trabalho de Conclusão de Curso 2020
Bacharelado em Música
Habilitação em Composição

Em 19 de fevereiro de 2021, a partir das 15h, a defesa do TCC foi apresentada de forma virtual, conforme e Portaria nº 122 de 28/03/2020. A Banca Examinadora constituída pelos/as integrantes Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui e Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha, na qualidade de orientador e do estudante **Renan Valdez dos Santos,** avaliou o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado**: Processos e desafios na composição de ópera inédita: "O 120 Dias de Sodoma". Análise da proposta estética e das relações entre a música e a dramaturgia.**

Seguindo as normas estabelecidas pelo Conselho dos Cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Música para o Trabalho de Conclusão de Curso, o resultado emitido pela da Banca considerou, além do Trabalho, em si, sua apresentação, e o desempenho do estudante no momento da arguição.

Examinador/a	Nota
Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha	8,5
Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui	9,0

O/A estudante teve, portanto, seu Trabalho de Conclusão de Curso **APROVADO** e a disciplina "TCC – Trabalho de Conclusão de Curso" atingiu a **média** oito inteiros e setenta e cinco centésimos.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui

Instituto de Artes - Conselho de Cursos
Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - CEP 01140-070 - Barra Funda - SP
Tel 11 3393-8536 E-mail conselho@ia.unesp.br

RESUMO

Este trabalho descreve e analisa o processo de composição do primeiro ato da ópera “Os 120 Dias de Sodoma”, de minha autoria, baseada na obra homônima do Marquês de Sade, partindo da escolha do texto e adaptação para o libreto até uma descrição das técnicas e artifícios composicionais utilizados e sua relação com a dramaturgia. Numa primeira parte, apresenta a proposta estética, que propõe a discussão de aspectos filosóficos e políticos relacionados ao intento do compositor com o texto a ser adaptado, bem como as manifestações desses aspectos na própria adaptação do texto literário ao gênero dramatúrgico. Na segunda parte, apresenta os materiais musicais e as técnicas utilizadas para gerá-los, e uma demonstração de como esses materiais são desenvolvidos no decorrer da dramaturgia, de modo a sublinhar, sugerir ou evidenciar a proposta estética original. O trabalho conclui com a proposição de caminhos para a continuidade da composição, de acordo com o planejamento inicial da peça e suas propostas.

Palavras-chave: Ópera. Composição (Música). Marquês de Sade. 120 Dias de Sodoma.

ABSTRACT

This work describes and analyses the process of composition of the first act of the opera “The 120 Days of Sodom”, of my authorship, based on the homonym work by the Marquis of Sade, from the choice of the text and its adaptation to the *libretto* until a description of the techniques and compositional devices utilized and their relationship with the dramaturgy. In the first part, it presents its aesthetical proposition, which proposes the discussions around the philosophical and political aspects related to the composer’s intent regarding the adaptation of the text, as well as the manifestations of those aspects in the adaptation from literary to dramatic genre. In the second part, it presents the musical materials and the techniques utilized to generate them, and a demonstration of how those same materials are developed along with the drama in order to underline, suggest or highlight the original aesthetic proposal. The work concludes with the proposition of pathways to the continuity of the composition, according to the initial planning of the piece and its intents.

Keywords: Opera. Composition (Music). Marquis de Sade. 120 Days of Sodom.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....8

2 SELEÇÃO DO TEXTO E PROPOSTAS DE ABORDAGEM.....11

2.1 O MARQUÊS DE SADE E SUA OBRA.....13

2.1.1 Os 120 Dias de Sodoma.....15

2.2 “SALÒ, OU OS 120 DIAS DE SODOMA” DE PASOLINI.....17

2.3 BARTHES E A “ETNOGRAFIA DA ALDEIA SADIANA”.....18

2.4 PROPOSTAS DE ABORDAGEM ESTÉTICO-POLÍTICAS.....20

3 ELABORAÇÃO DA PARTE TEXTUAL.....24

3.1 “RECORTANDO” O TEXTO ORIGINAL E CONSTRUINDO A DRAMATURGIA .25

3.2 PROPOSTAS COMPOSICIONAIS PARA A MÚSICA.....30

4 ELABORAÇÃO DA PARTE MUSICAL.....34

4.1 O CARÁTER EPISÓDICO DO TEXTO TRADUZIDO NA FORMA.....34

4.1.1 A linha do tempo como guia da composição.....37

4.2 MATERIAIS.....40

4.2.1 Referências a materiais históricos, apropriação e distorção dos mesmos.....41

4.2.2 Inventário de materiais.....42

4.2.2.1 Grupo A.....42

4.2.2.2 Grupo B.....45

4.2.2.3 Grupo C.....54

4.2.2.4 Grupo D.....55

4.2.2.5 Grupo E.....58

4.2.2.6 Grupo F.....61

4.2.2.7 Grupo G.....70

4.2.2.8 Grupo H.....73

4.2.2.9 Grupo I.....76

4.3 TÉCNICAS.....78

4.3.1 Filtros frequenciais.....78

4.3.2 Eixo intervalar……...84
4.3.3 Interlocking ……...89
4.4 TIMBRE E TEXTURA……92
4.4.1 Famílias instrumentais e suas relações com os personagens……92
4.4.2 Possibilidades da eletrônica para a escrita instrumental ……..97
4.4.3 Texturas eletrônicas ……..101
4.4.4.1 “White Noise” ……..103
4.4.4.2 “Lugar/Não-lugar”……...105
4.4.4.3 “Casamento” ……...108
4.4.4.4 “Libertinagem” ……109
4.4.4.5 “Violência” ……....111
5 PROPOSIÇÕES PARA A CONTINUIDADE DA COMPOSIÇÃO ……...114
REFERÊNCIAS ……...115
APÊNDICE A - Libreto ……..119
APÊNDICE B - Linha do tempo ……..213
APÊNDICE C - Manuscrito original da ópera……223

1 INTRODUÇÃO

Em meados de 2018, comecei a considerar a possibilidade de escrever uma peça de teatro musical. A cena teatral fez parte de minha formação artística desde o início, e tive inclusive a oportunidade de atuar em dois espetáculos cuja música foi escrita total ou parcialmente por mim. Porém, foi apenas em 2019, com meu envolvimento nas disciplinas de ópera studio e no projeto “Fábrica de Óperas” na Universidade Estadual Paulista, que vi uma verdadeira oportunidade de transformar o projeto em algo vivo, concreto. É necessário dizer - ainda que com coloração levemente crítica - que realizar projetos espontâneos com músicos é certamente um pouco mais desafiador que com atores; a “filosofia dos bares” de nossa categoria sugere várias explicações a esse fenômeno, que vão desde características socioeconômicas da profissão até uma suposta “natureza solitária” do músico (especialmente aquele com formação em música de concerto), mas nenhuma delas fornece uma “teoria geral do músico”. O fenômeno, no entanto, persiste. Dentro do projeto “Fábrica de Óperas”, sob a orientação do Prof. Dr. Abel Rocha, unem-se os *ethos* da música, do teatro e das artes visuais, e os espetáculos acontecem; dessa forma, imaginei ser viável conceber um projeto que, enfim, pudesse sair do papel e engajar a paixão e a força de vontade de estudantes dessas três artes presentes em nosso instituto para dar à luz algo concreto. Assim nasceu “Os 120 Dias de Sodoma”, e após anuência do professor e a empolgação de alguns colegas para fazer nascer essa ópera, o processo de composição e montagem do espetáculo tomou ares oficiais e acabou por se materializar no meu pré-projeto de Trabalho de Conclusão de Curso, que descreveria os desafios composicionais e logísticos de uma montagem de ópera inédita no contexto universitário.

Então veio o ano de 2020.

Desde o início do ano, o projeto começou a sofrer os mais diversos - e inesperados - reveses, mas a pandemia global de covid-19 foi sem dúvida o golpe mais severo, não só para a possibilidade de encenar de fato a ópera, mas também para a própria exequibilidade do TCC proposto à Universidade. Desde então, o mundo todo passou por mudanças dos mais diversos caráteres e nós, os indivíduos, enfrentamos diariamente a dor das incertezas e da necessidade de nos adaptarmos a essas mudanças sem muito tempo para refletir sobre elas. Após quase um ano

transcorrido desde a primeira ordem de distanciamento social, muitas dúvidas pessoais, profissionais e artísticas, este trabalho se apresenta como o fruto de todas essas mudanças, incertezas e adaptações forçadas a todos os indivíduos diante da realidade fria dos fatos. É um registro parcial de um processo que sofreu uma cisão forçada e de certa forma acaba por refletir o *zeitgeist* - o "espírito do tempo" - da época em que é escrito, como é o destino de toda obra artística: ser espelho de seu tempo. É curioso também poder constatar que, diante dos acontecimentos sociais e políticos gerados ou amplificados pela pandemia de coronavírus, a escolha do texto adaptado em libreto e as proposições estéticas buscadas desde a gênese do projeto tenham se tornado ainda mais relevantes diante da necessidade do artista e da obra de se posicionarem perante a sociedade.

Este trabalho demonstra o processo criativo e composicional do primeiro ato da ópera "Os 120 Dias de Sodoma", baseado no livro homônimo de Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade (1740-1814). Partindo de uma breve contextualização sobre o Marquês e seus escritos, demonstra-se um caminho interpretativo da obra tomado pelo cineasta Pier Paolo Pasolini em seu filme "'Salò', ou Os 120 Dias de Sodoma" que serve como norte para a proposição da ópera e, então, apresenta-se uma proposta estética e política de interpretação da narrativa sadiana que embasa e guia toda a adaptação do texto em libreto, a composição musical e, possivelmente, uma futura montagem do espetáculo.

O trabalho prossegue com a descrição das etapas práticas de feitura da ópera. São apresentadas as escolhas feitas ao selecionar as passagens do texto literário para o gênero dramático, baseado em diálogos, e como essas escolhas refletem as proposições supracitadas; propostas fundamentais que guiam a composição da música a partir do texto dramatúrgico; descrição das etapas de planejamento, organização e estruturação da peça musical, iniciando-se pela forma, explicitada em uma linha do tempo; a referencialidade a materiais musicais notórios da história da música ocidental e sua apropriação, distorção e relacionamento com as personagens da narrativa e, finalmente, as técnicas utilizadas na geração de novos materiais a partir dessas referências. Posteriormente, uma descrição da composição *per se*, começando pelas técnicas utilizadas em momentos específicos da ópera, as particularidades sobre uso dos timbres instrumentais e de suporte eletrônico em que a música é realizada, e as texturas eletrônicas desenvolvidas como elemento de fundo ao plano instrumental.

O trabalho se encerra com uma série de propostas para a continuidade da composição dos atos seguintes da ópera, a partir do que foi desenvolvido no primeiro, de maneira a cumprir com o plano estético original e garantir a coerência da peça, bem como fornecer subsídios a uma possível montagem do espetáculo, assim que o contexto sanitário permitir a reanimação dos interesses de artistas, público e instituições. Este trabalho se propõe, portanto, não a ser um registro do passado - uma descrição de uma obra de sua gênese à sua completude -, mas sim uma espécie de fotograma do presente, o registro de um movimento rumo ao futuro, ainda que esse seja incerto. É, no fundo, um retrato do momento em que vivemos.

2 SELEÇÃO DO TEXTO E PROPOSTAS DE ABORDAGEM

Como em vários casos na história da arte e dos artistas, a ideia de fazer uma ópera surgiu muito antes da decisão sobre qual ópera fazer. Por volta de 2018, surgiram ideias efêmeras de temáticas a abordar, bastante influenciadas pelos acontecimentos políticos e sociais recentes, como a campanha presidencial de 2018, vencida pelo candidato da extrema-direita; o consequente clima de polarização e hostilidade política; casos de censura e ataques a artistas, exposições e obras de arte cujas temáticas iam de encontro às pautas de costumes da direita em ascensão, como o cancelamento da exposição Queermuseu em Porto Alegre (BENTES, 2017) e, particularmente, um peculiar acontecimento do Carnaval de 2019, no qual o presidente recém-eleito compartilhou em suas redes sociais um vídeo explícito em que dois homens executavam uma performance durante o desfile do bloco “Blocu”, em São Paulo (G1a, 2019). Ambos os homens se encontravam em cima de um ponto de táxis e enquanto um deles inseria o dedo no próprio ânus, o outro urinava sobre ele. O presidente compartilhou o registro da ação e, ao ser interpelado por seguidores, perguntou publicamente: “o que é golden shower?”, causando imensa repercussão nacional e internacional (G1b, 2019). O ato, soube-se depois, se tratava de uma performance política (GZH, 2019) realizada por dois artistas fundadores da produtora de pornografia Ediyporn que, posteriormente, lançaram um texto-manifesto intitulado “Manifesto Golden Shower” no qual propunham uma discussão sobre “práticas sexuais não hegemônicas e hegemônicas” e justificavam a performance como “um ato contra o conservadorismo e contra a colonização dos nossos corpos e nossas práticas sexuais” (MONSTRUOSAS, 2019).

Esse fato insólito despertou minha curiosidade para o tensionamento existente nesse improvável diálogo entre o líder da extrema-direita brasileira e dois ativistas queer, diálogo esse proporcionado pela performance artística (ainda que um dos lados, aparentemente, não aprecie o valor estético da obra). A despeito das diferenças epistêmicas entre os interlocutores, o conteúdo da performance obteve sucesso em estabelecer alguma comunicação - melhor dizendo, qualquer comunicação - entre lados extremamente opostos da sociedade que, de formas menos drásticas, jamais travariam qualquer contato. O choque, a ofensa e o pudor cumpriram papel protagonista nesse embate, e tudo pode ser resumido à relação

conflituosa entre as manifestações do corpo (nesse caso, corpos dissidentes, praticando atos de sexualidade dissidente em um espaço onde essas manifestações não seriam esperadas e, certamente, não aprovadas por muitos setores da sociedade, particularmente aqueles que o presidente busca representar) e as sensibilidades estéticas, políticas e morais dominantes. O corpo humano e, especialmente, a sexualidade humana, ainda possuem uma imensa capacidade de chocar, aviltar e obrigar interlocutores de todos os tipos a travar uma comunicação com o emissor da mensagem - no caso, o artista -, seja pela excitação, repulsa, humor, raiva, entre outras. E é especialmente através da arte que essa comunicação se dá da maneira mais constante, ou não veríamos os já citados movimentos moralistas contra artistas e obras de arte acontecerem: o corpo e suas manifestações várias põem em xeque toda estrutura de poder, todo local de poder, todo discurso de poder, já que é a única coisa que nos une a todos e, ao mesmo tempo, nos separa; ou não temos, todos, um corpo? E a despeito de sua universalidade, não é cada corpo, em si, um universo?

As bases da busca por um texto estavam lançadas: eu procurava um texto que fosse hirto em sua demonstração do corpo humano, explícito em sexualidade e trouxesse à tona todos esses tensionamentos mencionados entre a sociedade e as práticas eróticas consideradas desviantes. A ópera e a sala de concertos são uma prática e um espaço tradicionalmente associados à elite, a um setor da sociedade particularmente propenso a pânicos morais associados às questões da sexualidade dissidente, e era importante para mim que o texto oferecesse a possibilidade de provocar essas sensibilidades, bem como me permitisse questionar o “monopólio” dessa classe social perante a prática operística e a música de concerto.

Foram considerados, inicialmente, várias obras a serem adaptadas, merecendo serem citadas a “História do Olho”, de Georges Bataille; “Juliette”, “Justine, ou Os Infortúnios da Virtude” e “Os 120 Dias de Sodoma”, todas pelo Marquês de Sade, e “A Vênus das Peles”, de Leopold von Sacher-Masoch. No entanto, “Os 120 Dias de Sodoma” se mostrou ser a obra mais adequada, devido à maneira como os pré-requisitos eram tratados: trata-se de uma obra de extremos, na qual a sexualidade e o corpo humano são tratados nos termos mais severos e chocantes, e na qual o sexo não é mais que uma desculpa para o exercício sem freios do poder, da hipocrisia e da subjugação do outro por uma casta superior de poderosos. Mais do que isso, Sade faz do próprio espaço físico onde se desenvolve

a narrativa um personagem da trama, evidenciando as hierarquias de sua micro sociedade, assim como as hierarquias da nossa sociedade se refletem na distribuição dos assentos em uma sala de concertos. Porém, o principal aspecto que tornou essa obra, a meu ver, a ideal para ser adaptada naquele momento, foi o fato de ser um livro inconcluso: Sade nunca pôde terminar “Os 120 Dias de Sodoma”, e a maneira como o manuscrito chegou até os dias atuais, em sua versão resumida, permite uma liberdade de adaptação muito maior. Cada personagem é pouco desenvolvido e - fora aqueles que aparecem com destaque já no primeiro ato da história - tem pouco ou nenhum contexto e personalidade, servindo como porta-voz e metáfora dos atos que narram ou cometem; dessa forma, é consideravelmente mais fácil tornar o indivíduo em si irrelevante diante da discussão sobre uma questão mais ampla na qual ele toma parte por meio dos atos de seu corpo e de sua sexualidade.

Para uma melhor contextualização desses pontos, veremos a seguir um breve resumo da biografia de Sade e da obra, seguida da interpretação de “Os 120 Dias de Sodoma” realizada por Pasolini, e um desenvolvimento sobre as teorias barthesianas ao redor da obra do Marquês.

2.1 O MARQUÊS DE SADE E SUA OBRA

Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, nasceu em 2 de junho de 1740 em Paris, França, e faleceu em 2 de dezembro de 1814 em Charenton, subúrbio de Paris. Ficou notório por seus escândalos sexuais e seus escritos retratando o prazer gerado por atos de extrema crueldade, fato que associou seu nome à criação da palavra *sadismo* (NADEAU, 2020).

Nascido em uma família da nobreza provençal, Donatien iniciou sua carreira militar aos 14 anos e a encerrou logo após a Guerra dos Sete Anos (1753-63). Casou-se em 1763 com Renée Pélagie de Montreuil, filha do Presidente da Corte de Taxações, a mando de seu pai, o Conde de Sade, que desejava não apenas melhorar a situação financeira da família, como também “corrigir” os modos de seu filho, desde muito cedo notório por seu envolvimento em brigas, jogos e bebedeiras (LÉLY, 1962). No entanto, esse esforço se provou infrutífero, e o jovem apenas intensificou sua luxúria, sendo preso no Castelo de Vincennes por quinze dias apenas quatro meses após seu casamento, por cometer “excessos em uma casa

indecente” (LÉLY, op. cit, p. 52, tradução do autor). Ao longo dos anos, Sade acumulou casos com mulheres nobres, atrizes, dançarinas e prostitutas, que resultaram no escândalo do flagelamento de Rose Keller em 1768 e sua segunda prisão, após a qual ele se retirou para sua propriedade em La Coste. Lá os escândalos o seguiram, até junho de 1772 quando, em Marseille, o Marquês foi acusado de tentativa de envenenamento e sodomia por quatro prostitutas a quem ele serviu um afrodisíaco chamado “Mosca espanhola” (NADEAU, 2020), causando-lhes fortes dores estomacais. Sade fugiu para a Sardenha e foi condenado à morte em efígie em setembro de 1772 e posteriormente preso no Forte Miolans, de onde fugiu em 1773. Após um breve retorno a La Coste, uma fuga para a Itália com sua cunhada (agora sua amante) e inúmeros escândalos e perseguições no caminho, Sade foi finalmente capturado e aprisionado no Castelo de Vincennes, na periferia de Paris, em 1777, por força de uma carta-régia emitida pelo Rei a pedido da sogra de Sade, Madame de Montreuil (BARTHES, 2005, p. 215). Roland Barthes comenta:

> A dupla que forma com seus perseguidores é estética: é o espetáculo malicioso de um animal vivo, elegante, a uma vez só obsedado e inventivo, móbil e tenaz, que sempre se evade e volta ao mesmo ponto do seu espaço, enquanto grandes manequins rijos, medrosos, pomposos, tentam simplesmente *contê-lo* (não *puni-lo*: isso só virá mais tarde). (op. cit, p. 212, grifo do autor)

Na prisão, o Marquês tentou combater o tédio e a raiva por seu encarceramento escrevendo histórias licenciosas e cartas para sua esposa. Em 1782, terminou seu primeiro texto, *Diálogo entre um padre e um moribundo*. Em 1884, foi transferido para a Bastilha, onde iniciou sua obra *Os 120 Dias de Sodoma, ou A Escola de Libertinagem*, em uma tira de papel de doze metros de comprimento. Em 1787 completou o manuscrito de *Os Infortúnios da Virtude* - uma versão inicial de *Justine* - e em 1788 os contos e novelas que seriam publicados posteriormente sob o título de *Os Crimes de Amor*.

Em 1789, dias antes da tomada da Bastilha pelos revolucionários, Sade foi transferido para o asilo de Charenton, fato que o fez perder o manuscrito de *Os 120 Dias de Sodoma*. De lá ele só foi libertado em 1790, após o governo revolucionário abolir a validade das cartas-régias (BARTHES, op. cit, p. 215). Seguiram-se à sua libertação a separação de sua mulher, uma série de empregos para o novo governo - fato que não o impediu de ser acusado de “moderantismo” e quase executado

durante o Terror revolucionário em 1792 -, a salvação de seus antigos sogros da pena de morte para pais de antigos nobres *émigrés* (PHILLIPS, 2011, p. 8) e finalmente uma nova prisão em 1801, por consequência de seus escritos imorais. Foi enviado novamente para o asilo de Charenton, e o próprio Napoleão “garantiu pessoalmente que de Sade fosse privado de toda liberdade de movimento” (NADEAU, 2020, tradução do autor). Lá ele permaneceu até sua morte em 1814, mas não sem causar escândalos. Suas peças eram encenadas pelos internos do asilo, e o Marquês iniciou trabalhos em seu projeto literário mais ambicioso até então, um romance em dez volumes intitulado *Les Journées de Florbelle ou La Nature dévoilée*. Os manuscritos desse romance foram, no entanto, destruídos após sua morte por seu filho.

2.1.1 Os 120 Dias de Sodoma

Os 120 Dias de Sodoma, ou A Escola de Libertinagem foi redigido em 1785, durante a estadia do Marquês de Sade na prisão da Bastilha. Após a tomada da fortaleza e a transferência de Sade para o asilo de Charenton, o manuscrito passou pelas mãos de diversos colecionadores, até ser finalmente publicado em 1904, provocando imensos escândalos e proibições (BRITANNICA, 2016). Escrito em uma caligrafia minúscula, em centenas de folhas coladas umas às outras, de maneira a formar um rolo de 12 metros de comprimento (MORA, 2014), Sade executou em sua obra um verdadeiro “catálogo” de perversões, em um estilo cuja estrutura é “ditada por uma preocupação obsessiva com simetria e números” (PHILLIPS, 2011, p. 22, tradução nossa). É uma obra, segundo GRAY (1998, p. 266, tradução do autor), que representa “o tipo de pornografia brutalmente desumanizadora que aniquila a pessoa humana, reduzindo-a a uma máquina de prazer”; destaca ainda a relação desenvolvida com os leitores pelo autor, que “oprime seu público tão impiedosamente quanto seus protagonistas vitimizam seus cativos”. MORAES (2003), no entanto, destaca a importância da obra do Marquês de Sade para a criação de todo um gênero literário e, especialmente, para a criação de todo um vocabulário obsceno na Europa do Iluminismo:

> A obra de Sade é, nesse sentido, o melhor exemplo: além de tematizar as mais estranhas práticas sexuais, colocando em cena um panteão inclassificável de personagens, ela se vale de uma pluralidade de gêneros literários, tais como o romance epistolar, o panfleto político, os diálogos, o

> *roman noir*, entre tantos outros. Levando essa pluralidade à exaustão, o Marquês chegou a criar formas narrativas próprias, como é o caso do "catálogo de perversões" a que deu o título *Les 120 Journées de Sodome*, de 1785. (2003, p. 127, grifos da autora)

A narrativa segue quatro nobres libertinos - o Duque de Blangis, o Bispo, o Presidente de Curval e o banqueiro Durcet - que decidem, a partir de uma sociedade formada pelo casamento com as respectivas filhas uns dos outros, se isolar no Castelo de Silling, propriedade de Durcet no meio da Floresta Negra, durante quatro meses no inverno, e lá ouvir narradas todas as "paixões" humanas - bem como praticá-las em um harém de "sujeitos". Para tanto, são acompanhados de uma comitiva formada por quatro mulheres de meia-idade, cafetinas experientes, denominadas "historiadoras", cuja responsabilidade é narrar aos senhores suas experiências de vida: Duclos, Champville, Martaine e Desgranges; suas respectivas filhas-esposas, as quais serão alvo de intensas humilhações: Julie, Constance, Adélaïde e Aline; oito "fodedores", homens escolhidos por seus pênis grandes, dos quais apenas quatro são nomeados: Hercule, Antínoo, Pica-pro-céu e Rebenta-cu; oito meninas e oito meninos, de origem nobre, de doze a quinze anos de idade, nos quais os libertinos realizariam suas volúpias, a saber: Augustine, Fanny, Zelmire, Sophie, Colombe, Hébé, Rosette, Michette, Zélamir, Cupidon, Narcisse, Zéphire, Céladon, Adonis, Hyacinthe e Giton; quatro criadas velhas e feias, possuidoras de deformações e defeitos de nascença, para servir de contraponto à beleza dos outros sujeitos: Marie, Louison, Thérèse e Fanchon, e uma série de criadas e cozinheiras não nomeadas. Uma vez estando completamente isolados no castelo, de localização extremamente remota e acesso dificílimo, os libertinos se colocam sob um estrito regulamento destinado a organizar seus prazeres, e ouvem ser narrados para si pelas historiadoras "todos os diferentes excessos da orgia, todas as suas ramificações, todas as suas conveniências, em suma, o que se chama, em linguagem libertina, todas as paixões" (SADE, 2018). As narrações servem para lhes inflamar a imaginação, e depois aplicar sua volúpia nos sujeitos, da forma que lhes apetecesse, desde que não ferissem o regulamento: não poderiam cometer deflorações das crianças antes da data previamente acertada para cada uma delas, e não poderiam matar ou ferir seus sujeitos de maneiras que ainda não tivessem sido narradas. As narrações seguem uma ordem linear, pré-estabelecida: em novembro, as cento e cinquenta "paixões simples", ou "de primeira classe"; em

dezembro, cento e cinquenta “paixões duplas” ou “de segunda classe”; em janeiro, as cento e cinquenta “paixões criminosas”, ou “de terceira classe” e, em fevereiro, as cento e cinquenta “paixões assassinas” ou “de quarta classe”, totalizando seiscentas paixões. O regulamento estabelece também uma série de diretrizes e proibições, como a descrição em ínfimos detalhes das roupas que os sujeitos e as criadas deveriam vestir em cada ocasião, a proibição da religião ou da pronúncia do nome de Deus “senão acompanhado de xingamentos e imprecações” (SADE, op. cit), horários rígidos para o início e término de todas as atividades como refeições, narrações e orgias, a proibição de evacuar sem permissão e longe da presença de um dos senhores, a realização de festas de casamento entre as crianças e, posteriormente, entre os adultos, e várias outras minúcias. Os sujeitos que fossem pegos em descumprimento das regras teriam seus nomes anotados num caderno, para que fossem punidos posteriormente com torturas ou com a morte, quando a data permitisse; aos senhores faltosos, seria cobrada uma multa, revertida para um fundo dedicado a novas festanças, quando voltassem à França. Findas as narrações, no início de março, e com o serralho praticamente todo eliminado durante as narrações das paixões assassinas, os libertinos e seus protegidos sobreviventes voltariam ao seu país.

2.2 “SALÒ, OU OS 120 DIAS DE SODOMA” DE PASOLINI

É de fundamental importância para os caminhos tomados em relação à adaptação do texto de “Os 120 Dias de Sodoma” e às propostas estéticas da ópera a abordagem da obra sadiana realizada pelo diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) em seu último filme, “Salò, ou Os 120 Dias de Sodoma” (1975). Em sua película, Pasolini toma diversas liberdades com a narrativa original do Marquês, adaptando a ambientação para a Itália do fim da Segunda Guerra Mundial, durante o período da República de Salò (1943-45), um governo-fantoche da Alemanha nazista e último bastião do fascismo italiano. Quatro fascistas ricos selecionam dezoito jovens, e executam neles atos de tortura física, sexual e psicológica, instados pelas narrações de três prostitutas experientes e guardados por seus soldados fortemente armados (eles também objeto da volúpia dos senhores), em uma propriedade no balneário de Marzabotto. A estrutura do roteiro de Pasolini é fortemente influenciada pela “Divina Comédia” de Dante Alighieri (RUMBLE, 2004), sendo dividida em

“círculos”: o “Anteinferno”, o “Círculo das Manias”, o “Círculo da Merda” e o “Círculo do Sangue”, cada um contendo acontecimentos e narrações vagamente inspirados no texto original do Marquês de Sade, porém repletos de textos e cenas criados pelo próprio Pasolini e, mais importante ainda, referências a outras obras da literatura europeia, como “A Genealogia da Moral” de Friedrich Nietzsche, “The Cantos” de Ezra Pound, “Em Busca do Tempo Perdido” de Marcel Proust, entre outras, bem como referências e citações a outras obras de Sade e suas cartas à esposa durante a prisão na Bastilha.

As cenas do filme - particularmente as mais chocantes - são realizadas de uma perspectiva dura, formalista, “destituídas de qualquer tensão erótica” (PEREIRA, 2016, p. 50). O efeito causado pela abordagem do diretor é a completa negação de qualquer excitação à audiência, mas antes a produção de repulsa, horror. Todos os atos mostrados em cena - tanto sexuais quanto de tortura - carregam em si uma ritualização e simbologia que os destacam de sua visualidade e os elevam à categoria de metáfora. Segundo FRITSCHER (1978, p. 615, tradução do autor):

> Pasolini ousou demonstrar isso literalmente amarrando as vítimas em *Salò*, literalmente arrancando os olhos (para simbolizar que você não deve ver o que deseja), cortando a língua (para simbolizar que você não é livre para falar sua opinião), escalpelando a cabeça (para simbolizar que você não pode usar sua cabeça de acordo com seus próprios pensamentos), forçando um casal a fazer amor sob ordens (para simbolizar que você não pode transar exceto como ordenado), atirando em um casal interracial de amantes (para simbolizar que não apenas você deve somente procriar com sua própria raça, mas também deve apenas ter paixão por nada além do Movimento). E sempre, o Fascismo faz você comer a merda dele.

2.3 BARTHES E A “ETNOGRAFIA DA ALDEIA SADIANA”

Em sua obra *Sade, Fourier, Loyola*, o filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) propõe uma simetria que, a princípio, pode parecer improvável: o Marquês de Sade, Santo Inácio de Loyola (1491-1556) - fundador da ordem dos jesuítas - e Charles Fourier (1772-1837) - filósofo francês e um dos primeiros “socialistas utópicos” - fariam parte de uma mesma categoria, a dos “logotetas”, os “fundadores de línguas” (BARTHES, 2005, p. X). Os três teriam em comum a criação de uma língua nova, atravessada apenas pela escrita na “língua natural” (ibidem, p. X); suas obsessões em categorizar, enumerar, recortar, imaginar e criar uma nova ordem social os habilitam a fundar novos modos de escritura, nos quais o conteúdo

por si só vale menos do que o texto em si. Sade é, então, o fundador de uma língua do crime, através de sua colocação de si mesmo na escritura, da agregação ao vocabulário do erotismo aquele da violência. Vem disso seu imenso potencial transgressor. Barthes coloca:

> Na verdade, não há hoje nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa: nossa linguagem vem dela, a ela retorna, nela fica fechada. A única resposta possível não é nem o enfrentamento nem a destruição, mas apenas o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada. Diante do antigo texto, tento então apagar a falsa eflorescência sociológica, histórica ou subjetiva das determinações, visões, projeções; escuto o arrebatamento da mensagem, não a mensagem, vejo na obra tríplice o desdobramento vitorioso do texto significante, do texto terrorista, deixando soltar-se, como uma pele ruim, o sentido recebido, o discurso repressivo (liberal) que quer sempre encobri-lo. (BARTHES, op. cit., p. XVIII-XIX)

Em sua escansão da escritura do Marquês, Barthes identifica como um dos elementos principais o “lugar sadiano”, que corresponde unicamente à clausura. O lugar é sempre fechado e esse isolamento cumpre uma função dupla: primeiro, de fornecer abrigo à luxúria do libertino e melhor guardar seu “segredo” - um segredo, no entanto, de ordem puramente formal, pois é explícito o que lá ocorre -; em segundo lugar, o de fundar uma “autarquia social”, uma “sociedade completa, dotada de uma economia, de uma moral, de uma palavra e de um tempo, articulados em horários, trabalhos e festas” (BARTHES, p. 5-6). É, portanto, possível estabelecer uma “etnografia da aldeia sadiana” (ibidem, p. 6), descrevendo seus hábitos de alimentação, vestimenta, demografia, estratos sociais, entre outros elementos que, combinados, definem os marcadores da linguagem sadiana e formam as unidades gramaticais do código erótico (ibidem, p. 19). Faz-se necessário estabelecer aqui uma diferenciação: Sade, segundo Barthes, não é erótico no sentido moderno, em que se estabelece o erotismo a partir da sugestão, da ambiguidade; em Sade não há *striptease* (ibidem, p. 17), pois sua erótica é “assertiva, combinatória”, enquanto a moderna é “sugestiva, metafórica” (ibidem, p. 18). Para Sade, só há erotismo se o crime é raciocinado, filosofado: ou seja, discutido abertamente, submetido a um regime de linguagem articulada, e jamais implícita, alusiva. Dessa forma, é impossível chamar Sade de um autor “erótico” como acedemos à essa palavra: ele não trabalha com o implícito, apenas com o explícito.

Dentro dessa etnografia, vale destacar, para fins deste trabalho, alguns aspectos em particular. O primeiro a ser sublinhado é a divisão de classes por meio

da palavra: apenas o senhor tem acesso ao verbo por inteiro, enquanto seus sujeitos - ou “objetos” - só a tem de forma muito limitada, para choramingar e reclamar da própria sorte, causando mais volúpia àqueles que o subjugam; a palavra é um “privilégio de casta” (ibidem, p. 23). A linguagem é equalizada à imaginação, e pode inclusive ser delegada - como o é às historiadoras de Silling - para que sua combinatória produza mais volúpia, uma volúpia de ordem retórica. Diz Barthes: “o crime sadiano só existe na proporção da quantidade de linguagem que nele se investe” (ibidem, p. 25).

Uma sociedade de tal forma estruturada não é, porém, fruto de fantasia, e Sade se baseia no mundo de seu tempo. Seus libertinos têm origens extremamente claras: são membros da aristocracia, do clero, financistas, todos corruptos e enriquecidos pelas guerras de Luís XV e pelas vantagens garantidas a eles pelo despotismo da monarquia absoluta. Os sujeitos, por sua vez, pertencem ao proletariado e à servidão e apenas são de origem nobre quando isso se torna um fator de volúpia especial, como é o caso das crianças de “Os 120 Dias de Sodoma”. Sade toma essas relações entre classes como um “modelo a reproduzir” (ibidem, p. 153), transportando-o para sua mini-sociedade esse padrão e implantando-o em um mundo artificial, movido pela *rentabilidade* das relações de opressão: a divisão social clara estabelecida produz a humilhação dos oprimidos, que é fonte de maiores volúpias para os opressores das altas classes (ibidem, p. 154). Barthes clarifica esse conceito realizando uma comparação entre o romance social balzaquiano e o romance sadiano: enquanto no primeiro as relações sociais são reproduzidas, no sentido de uma pintura ou fotografia, em Sade essas mesmas relações são “re-produzidas”, uma *fórmula* é tomada como base para a “produção repetida de uma prática”; diz ainda que, por isso, o romance sadiano é “mais real que o romance social”, no sentido que as práticas e estruturas sociais observadas em seus escritos são facilmente reproduzíveis e encontradas no mundo real afora, especialmente em países subdesenvolvidos (ibidem, p. 154).

2.4 PROPOSTAS DE ABORDAGEM ESTÉTICO-POLÍTICAS

No processo de adaptação de “Os 120 Dias de Sodoma”, as escolhas realizadas seguiram os meandros da teoria barthesiana, enquanto tomaram emprestadas algumas das opções interpretativas de Pasolini. A comparação mais

imediata é o paralelo entre os fascismos: o italiano da Segunda Guerra e o neofascismo, que ascende hoje e busca permear todos os setores de nossa vida social. A estrutura hierárquica da época do Marquês de Sade se mantém hoje, reproduzida dentro da realidade liberal-burguesa, e o fascismo é seu sintoma mais óbvio, porém não o único: um pequeno grupo burguês (os libertinos) detém o monopólio da linguagem e a rentabilidade de seu prazer é diretamente proporcional às humilhações que a massa sofre (as crianças e esposas); são acompanhados por um séquito a quem delegam poder (linguagem) e respeito, ainda que não os considerem como iguais (as historiadoras) e uma força armada que utilizam para garantir a rentabilidade de sua volúpia, humilhando mais a massa proletária e mantendo-a sob controle (os fodedores). O fascismo e o neofascismo, porém, vão além dessa ordem liberal-burguesa "normal", exacerbando-a, e buscam um movimento regressivo, tradicionalista, contando com a cumplicidade (ou apenas a anuência silenciosa) das classes médias ressentidas, incapazes de terem consciência de sua verdadeira posição na pirâmide das classes, em seu projeto brutal de destruição do outro para maximização de seus ganhos: um projeto, verdadeiramente, "sádico". Às classes médias coniventes, fica o aviso, nunca escutado: se hoje têm um assento, um lugar à mesa, amanhã serão os próximos, pois não possuem o acesso à linguagem, à imaginação, propriedade privada dos libertinos-fascistas-burgueses; e o gozo é coisa finita, recurso não-renovável, precisa sempre de combustível para ser consumido. É necessário destruir o humilhado, aniquilá-lo completamente, para saber-se vivo e, assim, tirar disso o gozo.

Tal fato nos remete ao lugar sadiano, diagnosticado por Barthes como isolado, fechado, guardador de um segredo que é, porém, notório. É esse o espaço, também, da sala de concerto e do teatro: uma caixa hermeticamente selada, onde se senta, conivente, uma pequena multidão que testemunha o espetáculo da vida. Não têm o dom da linguagem, não participam do ritual de maneira ativa, mas seu assento e seu ingresso lhes garantem - ao menos pensam que garantem - um papel no rito representacional do teatro ou da música (um concerto não é, convenhamos, diferente de um teatro: é tudo fingimento). Dentro do espaço dessa ópera sadiana, no entanto, a presença física do público garante aquilo que o filme de Pasolini não pode jamais proporcionar: a acusação de cumplicidade. Enquanto o espectador da película é um observador passivo, violentado constantemente pelos horrores repulsivos ali representados - mas representados *in absentia* - com o intuito de

metaforizar um alerta, o assistente do espetáculo teatral é testemunha dos mesmos horrores ritualizados, das mesmas metáforas cautelares, todavia *in praesentia*, e as regras do ritual o impedem de tomar uma atitude (sob pena de vaias) uma vez deflagrado o início do espetáculo. A difusão acusmática da música reforça ainda mais a opressão deste personagem inanimado, o lugar. Os sons vêm de várias direções, mas não se vê sua origem, apenas é possível sentir a presença de suas vibrações no espaço vivo do teatro. Está completo o lugar sadiano: de segredo, de horror, de erotismo desenfreado e dispêndio quase infinito de energia em busca de um gozo aniquilador, que nunca está satisfeito e sempre precisa de mais vítimas para preencher o vazio de sua descontinuidade. Um lugar onde a "re-produção" da sociedade é realizada em seu máximo potencial.

Georges Bataille diz, em seu "O Erotismo", sobre a *descontinuidade* dos seres vivos:

> Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram [...] Entre um ser e outro, há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo se situa, por exemplo, entre você que me escuta e eu que lhe falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma diferença primeira [...] Para nós, que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte. (BATAILLE, 2017, p. 36-37)

Ele prossegue, posteriormente, a elucidar a ligação entre a promessa de vida, que é o sentido de todo erotismo, e a morte, e os gastos de energia inúteis que a vida demanda:

> Recusamos ver que a vida é a armadilha oferecida ao equilíbrio, que ela é inteiramente a instabilidade, o desequilíbrio em que precipita. É um movimento tumultuoso que evoca incessantemente a explosão [...] Não poderíamos imaginar procedimento mais dispendioso [...] Se considerarmos globalmente a vida humana, ela aspira à prodigalidade até a angústia, *até a angústia, até o limite em que a angústia não é mais tolerável*. O resto é conversa de moralista. Como, lúcidos, não o veríamos? Tudo o indica! Uma agitação febril em nós pede à morte que exerça suas devastações às nossas custas. (BATAILLE, op. cit, p. 84-85, grifos do autor)

É esse todo o sentido da libertinagem sadiana e do capitalismo liberal-burguês. Acumula-se às custas da morte e destruição do outro, para que se possa gastar prodigamente energias em seu impulso erótico, buscando infinitamente a própria continuidade através do sexo (enquanto poder, primariamente) e da

violência. O impulso é idêntico ao de qualquer outro ser vivo sexuado, mas na sociedade humana moderna e pós-moderna apenas alguns gozam enquanto outros morrem e ainda outros assistem da fila do abatedouro. Só é possível escapar disso - como disse Barthes - através do roubo, do uso de uma linguagem que se apropria daquilo que a elite libertina nos nega e, assim, transgredir sua moral. Só é possível ser livre - como Sade o foi, mesmo entre as paredes da prisão - quando se gasta energia inutilmente em produzir um texto terrorista, uma música terrorista, uma arte terrorista, que rouba da história burguesa e produz uma mensagem na qual se percebe antes seu arrebatamento, não a mensagem em si.

A arte não serve para nada. Tranque uma criança em um cômodo de paredes brancas e crie-a ali, sem estímulo estético algum: a criança certamente não morrerá, mas ela viverá uma vida miserável. Sua capacidade vital não é afetada pela ausência de estímulo estético, mas suas capacidades cognitivas, comportamentais e afetivas certamente serão prejudicadas em relação a outras crianças expostas ao mundo e à sociedade. A arte, portanto, não é uma necessidade: é uma *vontade*. Uma vontade que preenche uma necessidade anterior, mas não é a necessidade em si: o estímulo estético corresponde ao desejo, ao erotismo. Toda e qualquer energia gasta em atividade artística é dispêndio, gasto inútil, assim como o sexo e a violência e, como eles, remete à descontinuidade do ser humano. Buscamos na arte a comunicação com o outro, um estágio primário do mesmo impulso que leva os seres humanos ao sexo, uma busca pela completude momentânea a partir do dispêndio. O mesmo ocorre com a violência: é pela destruição do outro que nossa existência se faz provada definitivamente e todo gasto de energia nesse sentido cumpre o papel de garantir essa certeza. Ao dizer o indizível em seus escritos, ao criar uma filosofia na qual a alma só se rejubila através da aniquilação do outro e só existe em completude através da exasperação, Sade não busca excitar o leitor ou provocar qualquer efeito rasteiro de pornografia barata: ele dispensa toda sua energia intelectual em expressar aquilo que não pode realizar, em denunciar aquilo que não pode mudar, em exasperar e provar sua existência para si mesmo. Ele faz arte. E ao tomar o mesmo caminho na ópera, busca-se o mesmo: dizer o indizível, narrar o inenarrável, pelo meio mais extremo e de maior dispêndio de energia; é, enfim, um questionamento do que é a própria arte.

3 ELABORAÇÃO DA PARTE TEXTUAL

Este capítulo tratará da adaptação do texto literário de “Os 120 Dias de Sodoma” como libreto para a ópera, interseccionando-a com os objetivos estéticos propostos. Apresentará também o modo como, a partir da estrutura final do texto dramatúrgico, surgem propostas composicionais para a música que podem ser ou não adotadas ao longo da composição, num movimento contínuo de diálogo entre as etapas.

A primeira providência tomada em relação à narrativa original foi a revisão do número de personagens. Ao todo, “Os 120 Dias de Sodoma” possui 46 personagens nomeados e não-nomeados, a saber: quatro senhores, quatro historiadoras, quatro esposas, quatro velhas, oito fodedores, oito meninos, oito meninas e seis cozinheiras e criadas. Isso demandaria um elenco consideravelmente grande a uma montagem e grande parte dos personagens não tem importância estrutural à trama, ou seus atos podem ser transferidos a outros personagens sem prejuízo de compreensão. Optei por reduzir o número a uma cifra aceitável dentro das possibilidades disponíveis na época de se conseguir cantores, cantoras, atores e atrizes para os papéis. Foram eliminadas as categorias das velhas e das cozinheiras, de importância apenas marginal para a narrativa, e os sujeitos foram reduzidos a quatro de cada sexo. Entre os sujeitos, seus atos e sofrimentos podem ser intercambiados entre si na maior parte das vezes, pois o que importa é sua categoria, não o indivíduo. Já entre as esposas, manteve-se a distribuição dos nomes e acontecimentos, pois estão diretamente ligados à personalidade e preferências de cada um dos senhores, sendo o melhor exemplo disso a personagem Julie (que se torna uma libertina ao final da trama). Os fodedores foram diminuídos para quatro, com uma mudança importante: o acontecimento do dia 12 de fevereiro, no qual um fodedor subalterno tem um romance com a menina Augustine e lhe promete fuga, apenas para ser descoberto e executado pelos libertinos, é transferido para o personagem Pica-pro-céu. Ele passa a representar todos os fodedores subalternos, que são executados ao final da trama e, apesar desse fato perturbar o equilíbrio numérico dos casais ao final da narrativa de Sade, decidi por essa atitude ao considerar que era mais importante demonstrar a impiedade dos libertinos diante da “traição” de um de seus asseclas. Assim, os personagens foram reduzidos a 24, a saber: quatro senhores, quatro historiadoras,

quatro esposas, quatro fodedores, quatro meninas (Sophie, Fanny, Zelmire e Augustine) e quatro meninos (Hyacinthe, Zéphire, Zélamir e Céladon). Os nomes mantidos das crianças foram selecionados de acordo com o número de acontecimentos importantes ligados a cada nome, por exemplo os casamentos com senhores.

Outro ponto de partida foi a divisão do libreto em atos. Optei por manter a divisão de Sade: cada mês do romance corresponde a um ato, que narra uma categoria de paixão e recebe um tratamento composicional diferente. Apesar do título da obra ser “Os 120 Dias de Sodoma”, na realidade, a ação da narrativa original se passa em 140 dias, somando-se 20 dias de março aos quatro meses anteriores; na ópera, essa passagem de tempo não é demonstrada e cada ato corresponde a um número de dias indeterminado.

3.1 “RECORTANDO” O TEXTO ORIGINAL E CONSTRUINDO A DRAMATURGIA

Foram utilizadas como base para a adaptação as edições digitais de “Os 120 Dias de Sodoma” publicadas pela Penguin - Companhia das Letras, com tradução para o português de Rosa Freire D’Aguiar, a transcrição da primeira edição de 1904 do manuscrito original, por Eugène Dühren, bem como a tradução para o inglês das cartas do Marquês de Sade por Richard Seaver. Buscou-se cotejar as duas versões - traduzida e original - em busca da voz mais próxima à do autor, de modo que palavras e expressões pudessem ser substituídas quando necessário ao ritmo do texto, ou trechos precisassem ser cortados ou distribuídos entre diversos personagens, antevendo a necessidade de movimento e ação de palco com a qual o texto literário não precisa se preocupar.

BLANGIS *(a Curval)* Você quer Julie como esposa; Dou-a sem hesitar e só imponho uma condição: que não terá ciúme quando ela continuar a ter comigo as mesmas complacências que sempre teve e, ademais, estaremos juntos para convencer nosso amigo Durcet a me dar a filha dele, Constance.	[Blangis] - Você quer Julie como esposa - disse ele a Curval -; dou-a sem hesitar, e só imponho uma condição: é que não terá ciúme quando ela, embora sua mulher, continuar a ter comigo as mesmas condescendências que sempre teve, e ademais, que estaremos juntos para convencer nosso amigo comum Durcet a me dar a filha dele, Constance, pela qual, lhe confesso, nutri mais ou menos os mesmos sentimentos que você por Julie.

Exemplo de modificações realizadas por questões rítmicas; à esquerda, trecho do libreto (Apêndice A, prólogo) e, à direita, trecho da introdução do romance.

O romance possui um narrador onisciente, que descreve e comenta os acontecimentos desde o início. Foi feita a opção, no libreto, de inserir uma narração apenas no prólogo, a ser executada pela mesma cantora que interpreta Duclos. Essa narração cumpre uma dupla função: em primeiro lugar, situar os acontecimentos do prólogo em um tempo e espaço diferentes do castelo de Silling, narrados à plateia como as paixões serão narradas aos libertinos; em segundo lugar: introduzir ao ouvinte a voz da Duclos, que é a narradora mais bem desenvolvida no romance e que na ópera servirá como ponto de convergência de todas as narradoras e dos acontecimentos. Partes das narrações do romance foram também divididas entre os personagens, como forma de estabelecer diálogos entre eles e intencionalidade aos acontecimentos.

CURVAL Trata-se, pois, primeiro, de encontrarmos criaturas capazes de dar conta de todos os excessos; Analisá-los… BISPO Desenvolvê-los… DURCET Detalhá-los… BLANGIS Graduá-los e pô-los em narrativa!	[Narrador] [...] Portanto, tratava-se de, primeiro, encontrar criaturas capazes de dar conta de todos esses excessos, analisá-los, desenvolvê-los, pormenoriza-los, graduá-los e conferir a tudo isso o interesse de uma narrativa.

Exemplo de divisão da narração entre personagens (libreto à esquerda, prólogo; original à direita)

Algumas cenas presentes no libreto não existem no romance original, ou não acontecem da mesma maneira como descritas originalmente. Outras são referências ao filme “Salò, ou Os 120 Dias de Sodoma” de Pasolini e buscam reproduzir a mesma função metafórica que cumprem os atos dos libertinos na película. No primeiro caso é possível destacar o seguinte trecho:

Os fodedores, exercendo função de guarda, agarram a menina e põe-na de pé. Os libertinos passam ao exame dos meninos. Curval identifica um menino inquieto, desviando o olhar e tentando esconder-se como pode entre os outros.

CURVAL Dois anos, meus amigos! Há dois anos que espero por esse dia! Esse fedelho que aqui está é o filho de um colega; Um distinto magistrado, presidente de um Tribunal!	*(encoxando o menino)* Você, pobre pivete, se lhe serve de consolo, serei eu a deflorar esse cu delicioso! ...

[Narrador]
ADONIS tinha quinze anos. Foi raptado no colégio de Le Plessis, onde fazia seus estudos. Era filho do presidente de um tribunal superior, que por mais que tivesse dado queixa e se mexido nunca mais voltou a ouvir falar do filho, pois as precauções tinham sido muito bem tomadas. Curval, que fazia dois anos andava louco por ele, o conhecera na casa do pai, e foi quem forneceu os meios e informações necessárias para pervertê-lo. Ficaram muito espantados com tamanho bom gosto numa cabeça tão depravada, e Curval, muito orgulhoso, aproveitou o sequestro para mostrar aos confrades que, como viam, às vezes ele ainda era sensato. A criança o reconheceu e chorou, mas o presidente o consolou garantindo-lhe que seria ele a deflorá-lo e, ao ministrar esse consolo perfeitamente tocando, ia-lhe sacudindo no traseiro o seu enorme instrumento.

Exemplo de adaptação de cena (libreto acima, prólogo; original abaixo)

No segundo caso, se destaca a porção final da cena 8, ato I. Essa cena contém diferenças significativas tanto do filme - a que faz referência - quanto da descrição original do romance, ocorrida no décimo-sétimo dia de novembro, primeira parte. Em Sade e no libreto, os acontecimentos se passam entre Curval e Constance, mas as motivações divergem: no original, Curval decide punir Constance com a ingestão de suas fezes por lhe ter oferecido a frente quando ele lhe pedia o traseiro durante a noite; no libreto, Constance rejeita os avanços de Curval após a orgia, fato que é punível com a morte segundo os regulamentos, mas mortes ainda não são autorizadas no primeiro mês. Já na película de Pasolini, essa mesma cena (ocorrida entre 1h00min22s e 1h07min30s do blu-ray da Criterion Collection, aqui referenciado) se passa entre o duque de Blangis e uma vítima feminina sem nome, que a trama indica corresponder aproximadamente à menina Sophie no romance, e a motivação é diversa: ocorre após uma narração da historiadora *Signora* Maggi, na qual a menina relembra sua mãe morta ao tentar salvá-la de ser raptada. Essa porção da cena é correspondente, no romance, ao acontecimento do segundo dia de novembro, primeira parte. Ambas abordagens podem ser interpretadas como uma asserção do poder dos libertinos sobre seus sujeitos, mas as motivações subjacentes são diferentes entre o romance, o filme e o libreto. No romance, a punição é aplicada como substituto da volúpia desejada pelo libertino: como Constance barganha com ele ser penetrada pela vagina ao invés do ânus, ela receberá como punição o produto do ânus de seu senhor, que gozará disso duplamente em retorno pelo prazer que lhe foi negado. No libreto e no filme, o mesmo ato é uma metáfora da “punição” do capitalismo àqueles que buscam dele se preservar (no caso da ópera) ou procuram nele piedade e humanidade (no caso do filme): a humilhação de receber o refugo por sua insubmissão.

Outro aspecto em comum entre o libreto e o filme de Pasolini é a divisão da primeira parte do romance em duas. Em ambos, alguns acontecimentos narrados

pela Duclos são transferidos à próxima narradora; no caso da ópera, isso se deve à dupla necessidade de encurtar a extensão do primeiro ato e de agrupar as paixões envolvendo fustigações e agressões físicas em uma só narradora. Em Sade, a segunda parte do romance é dedicada às “paixões duplas”, que envolvem uma combinatória de dois tipos diferentes de paixão somadas em um prazer maior; como várias dessas paixões da primeira parte envolvendo agressão física cumprem esse requisito - evidenciando uma das notórias contradições do Marquês enquanto escritor -, decidi por agregar essas narrações às de Champville no ato II, já iniciando o crescendo de violência que a estrutura da ópera terá, análoga ao romance. Em Pasolini, por outro lado, essa divisão acontece à causa da separação em “círculos”, e a *Signora* Maggi é a narradora do “Círculo da Merda”, dando vazão às paixões coprofágicas.

Ainda que este trabalho se proponha a focar no primeiro ato da ópera, é necessário abordar brevemente a feitura do texto dos próximos três atos, pois demandaram um trabalho de criatividade além da “mera adaptação” do texto original. A partir da cena 5 do ato II, a narrativa de Champville alcança a segunda parte do romance, em que o Marquês de Sade interrompeu sua escrita e deixou apenas o resumo de suas intenções no manuscrito sobrevivente. Os acontecimentos de cada dia na segunda, terceira e quarta partes são descritos muito brevemente, e para a elaboração do libreto se faz necessário transformar essas anotações em diálogos e ações dos personagens. Para tanto, empreendi esforço similar ao da tradutora do romance para a edição em português, Rosa Freire D’Aguiar (BONDELÊ…, 2019, 2min46s): através da análise do vocabulário utilizado por Sade (tanto do original francês quanto o traduzido por D’Aguiar), a estrutura de suas frases e a época em que o romance foi escrito, procurei emular o estilo do autor, de maneira a alcançar verossimilhança nas falas dos personagens transpostas dos acontecimentos resumidos. A redação desses acontecimentos também foi inserida entre os diálogos e narrações, de modo a não silenciar a voz original do autor. Importante exceção foi feita no ato IV, cena 9, na qual a narração de Desgranges é quase inteiramente a íntegra do texto original de Sade, pois se trata da paixão final, denominada “Inferno”, na qual o autor descreve com riqueza de detalhes a complexidade dos atos desse libertino. Devido à importância dessa paixão - aquela que sumariza completamente todos os vícios catalogados na obra - e à onipresença desse personagem misterioso nas histórias das outras três narradoras, essa cena

demandou a retomada de narrações anteriores da Duclos, Champville e Martaine, que haviam sido omitidas ou de fato narradas, porém são agora recuperadas a fim de evidenciar a ordem dos acontecimentos, aspecto importantíssimo da obra sadiana.

BLANGIS
Ah! Essa paixão
acendeu o fogo em meu caralho!
Em mais de trinta anos,
certamente deflorei
mais de mil e quinhentas virgens!
Um homem sem poderes
sem posses ou nobreza
nunca saberá como é doce
o prazer de se enfiar
nos buracos infantis
e ali depositar
toda a porra que lhe custa
o tesão de possuir
o que ninguém mais possui.
Mil e quinhentas vezes
fui senhor de seus destinos
e nas gretas apertadas
eu deixei minha impressão.
Mil e quinhentas vezes
eu lhes dei, tão magnânimo,
o dom da maioridade:
eu lhes dei a minha porra!

…

[Narrador; dia três, segunda parte]
15. Só quer virgens de alto nível e paga por elas a peso de ouro. O duque é que confessará ter deflorado, em trinta anos, mais de mil e quinhentas.

Exemplo de criação de cena a partir do texto descritivo (libreto acima, cena 6, ato II; original abaixo)

Outro recurso a ser exemplificado foi a inserção de uma carta do Marquês de Sade à sua esposa, datada de novembro de 1783, que deu origem à porção final da cena 2, ato III, entre Martaine e Durcet, planejado para ser um dueto. Nessa carta, o Marquês discute com sua mulher o envio de suas roupas sujas, vendo nesse ato uma motivação erótica, e disserta sobre o “princípio de delicadeza” que emana das manias mais bizarras. Pasolini cita rapidamente essa mesma carta em seu filme (SALÒ…, 1975, 47min58s), bem como Roland Barthes discorre sobre a mesma (BARTHES, 2005, p. 205). A transformação dessa cena em um dueto propõe uma reflexão sobre esse mesmo “princípio de delicadeza”: no romance, a preferência de Durcet por Martaine é expressa, mas não desenvolvida, e no libreto ela é feita evidente a partir de uma “paródia” dos onipresentes duetos de amor em óperas.

DURCET
Encantadora criatura,
vedes como eu sinto
o valor das coisas.

MARTAINE
Eu respeito os gostos,
as fantasias;
Por mais barrocas que sejam,
acho todas respeitáveis.

DURCET
Já por não termos delas
o domínio

MARTAINE
Pois, a mais singular
e a mais bizarra

DURCET E MARTAINE
Remonta sempre
a um princípio de delicadeza

DURCET
Assim como o duque
Tem a Duclos para si,
Exijo que a senhora
Durma agora no meu quarto.

MARTAINE
Com prazer, excelência.

"Encantadora criatura, quereis a minha roupa suja, a minha roupa velha? Estais sabendo que é de uma delicadeza acabada? Vedes como sinto o valor das coisas. Ouvi, meu anjo, tenho toda a vontade do mundo de vos satisfazer, pois sabeis que respeito os gostos, as fantasias: por mais barrocas que elas sejam, acho-as todas respeitáveis, já por não termos delas o domínio, já porque a mais singular e a mais bizarra de todas, bem analisada, remonta sempre a um princípio de delicadeza." (SADE apud BARTHES, 2005, p. 205)

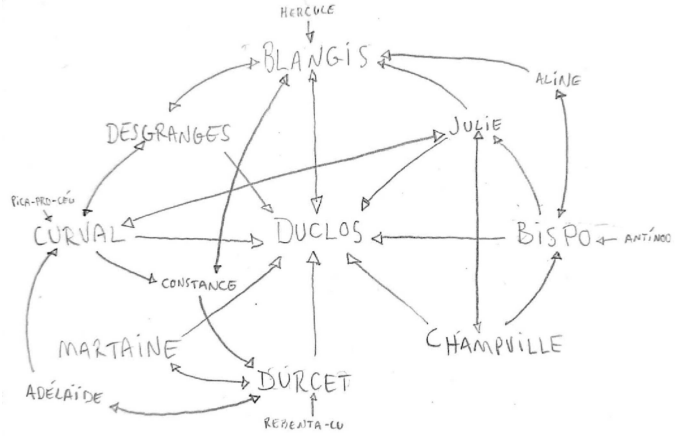
Construção do dueto a partir da carta de Sade (libreto acima, c. 2, ato III; trecho da carta original abaixo)

Barthes (op. cit, p. 205-206) analisa o "princípio de delicadeza" de Sade como uma "potência de análise": para ele, o Marquês não desejaria que lêssemos sua obra como um projeto de violência, mas sim como uma capacidade de analisar todas as situações e com elas sentir prazer a partir dessa capacidade. Seria essa, segundo Barthes, a utopia última de Sade. A utopia de nossos personagens é diferente: eles já vivem nela e seu princípio de delicadeza está na capacidade de convergir interesses entre os que pertencem a classes contíguas, através da análise mútua de potencialidades que contribuam para a manutenção do *status quo*. Não há nisso qualquer traço de amor, sentimento, humanidade sequer, ainda que "se manifeste" dessa maneira: há apenas aliança no gozo e, para os outros, a morte.

3.2 PROPOSTAS COMPOSICIONAIS PARA A MÚSICA

A partir da finalização do texto dramatúrgico da ópera, foi possível formalizar as primeiras propostas para a composição da música. O ponto principal a ser considerado eram as relações entre os personagens, e a combinatória sadiana adviria dessas relações.

Figura 1 - Fluxograma das relações entre os principais personagens



Fonte: anotações do autor (2020)

Cada libertino é associado a uma identidade específica: uma família instrumental, um *leitmotiv*, uma entidade harmônica, um gesto vocal específico, todas as alternativas anteriores ou apenas uma delas. Os personagens secundários retiram de suas relações com os senhores a sua identidade, principalmente a família instrumental. Temos, portanto, as seguintes divisões timbrísticas:

a) Blangis: metais;
b) Bispo: madeiras;
c) Curval: percussão;
d) Durcet: cordas;
e) Champville: madeiras, metais, percussão;
f) Martaine: cordas;
g) Desgranges: metais, percussão;
h) Duclos: todas as famílias.

Madame Duclos é, como já foi citado, a personagem centralizadora de todos os acontecimentos e, portanto, aquela que se apropria de toda a paleta de cores instrumentais; as historiadoras, no entanto, também possuem suas identidades específicas, que serão tratadas posteriormente na seção 4.2 - Materiais. As outras historiadoras recebem suas cores orquestrais dos libertinos com os quais possuem maior ligação; no caso de Martaine, sua ligação mais forte é acima de tudo com Durcet, portanto está limitada às cordas; já para as outras historiadoras, foram utilizadas as combinações advindas de suas proximidades eventuais com certos senhores e a preponderância de uma família instrumental sobre a outra acontece de

acordo com o contexto específico de cada momento. Apenas esses personagens cantam, em concordância com a leitura barthesiana de que a linguagem é um monopólio dos senhores. As esposas, os fodedores e as vítimas não possuem identidade específica de nenhum tipo, não cantam ou falam (exceto em uma ocasião, a sequência final da cena 8, ato III) e sua orquestração também depende do contexto, ainda que raramente apareçam sós em cena; as vítimas sempre serão acompanhadas apenas pelas texturas eletrônicas ou pela instrumentação do libertino que surgirá em cena a seguir.

A relação do efetivo instrumental e a eletrônica é outro ponto central do planejamento da composição. De acordo com a proposta estética, a difusão acusmática dos sons remete à amplitude do espaço sadiano; portanto, toda a orquestração e texturas eletrônicas são pré-gravadas e difundidas acusmaticamente, enquanto as performances dos cantores ocorrem ao vivo. Isso proporciona uma expansão das possibilidades de escrita instrumental, uma "escrita do impossível", na qual as técnicas de edição, recorte e sobreposição das trilhas gravadas pelos instrumentos reais oferecem um aumento das possibilidades composicionais, sem ter de levar em consideração a todo tempo certos desafios para a execução do instrumentista - como trocas muito rápidas de instrumento ou baquetas, ou microtons muito precisos, por exemplo - e permitem uma enorme variedade de efetivo instrumental, já que o mesmo instrumentista pode gravar inúmeras trilhas de seu instrumento sobrepostas, ou mesmo vários instrumentos. Isso proporciona desde momentos intimistas, camerísticos, até grandes sonoridades orquestrais. As texturas puramente eletrônicas, por sua vez, servem como um *sound design* que sublinha o *ethos* de cada momento do texto. Esses aspectos serão melhor desenvolvidos posteriormente na seção 4.4 - Timbre e textura.

O último ponto a ser definido nesta etapa é a direcionalidade da música, em concordância com o libreto. Em "Os 120 Dias de Sodoma" os acontecimentos intensificam-se progressivamente, em matéria de energia e de violência das ações. Por isso, a música seguirá caminho parecido, em uma linha geral progressiva de transformação da harmonicidade para a inarmonicidade, do som "limpo" para o som "saturado", do som puramente instrumental para o som completamente modificado por meios eletrônicos, da voz cantada com colocação normal ao ruído vocal, do instrumento solista ao *cluster* orquestral. Todos esses tratamentos do som serão

apresentados já no ato I, e a ocorrência de uns se intensificará com o andamento da narrativa, em detrimento de outros, que deixarão de ocorrer paulatinamente.

Após o estabelecimento dessas diretrizes básicas, pude passar ao planejamento composicional e, de fato, à composição da música.

4 ELABORAÇÃO DA PARTE MUSICAL

Serão apresentados neste capítulo os procedimentos composicionais da ópera, bem como sua relação com a dramaturgia.

Uma primeira estratégia desenvolvida para construir uma familiarização com a interpretação do texto consistiu em realizar a leitura do libreto enquanto imaginava a sonoridade da música e a interpretação teatral, cronometrando a duração aproximada de cada trecho. Tal procedimento foi realizado duas ou três vezes para cada momento e então tirada a média das durações das leituras. Ainda que o processo fosse trabalhoso, considerei essencial buscar uma familiaridade com o texto corrido e seu ritmo, suas variações de energia e *ethos*, e entender como minhas referências musicais se relacionavam com isso; foi também importante para poder estimar a duração da ópera como um todo e assim poder propor os primeiros cortes no texto. Com esse primeiro processo, o tempo total se aproximou de 4 horas de música, uma duração excessivamente longa e impraticável. Seguiu-se a isso a primeira revisão do texto, com pequenos cortes, e uma outra passagem com cronômetro, dessa vez acompanhado de marcadores coloridos, com os quais marquei o texto de acordo com as texturas eletrônicas a serem disparadas em cada momento; a duração diminuiu para aproximadamente 3 horas e 40 minutos, ainda muito. Após novos cortes e novas cronometragens, prossegui para uma estruturação mais sólida de cada ato, dividindo as passagens em árias, narrações, diálogos, transições, partes faladas ou cantadas, entre outros, e realizando mais cortes, que encurtaram a peça para 3 horas e 21 minutos. Com uma base agora mais sólida, passei à confecção da “linha do tempo”, que serviria como guia da composição, como será tratado no item 4.1.1 deste trabalho.

4.1 O CARÁTER EPISÓDICO DO TEXTO TRADUZIDO NA FORMA

A leitura corrida do texto do libreto permitiu maior clareza na maneira que gostaria de lidar com a característica episódica e repetitiva da narrativa sadiana, o que me levou a decidir não aderir ao modelo “wagneriano” de estrutura formal da ópera, um fluxo de música ininterrupto no qual o tempo operístico é diluído na forma ao invés de números bem definidos (ABBATE e PARKER, 2015, p. 342). Sade é um autor amplamente criticado no senso comum não apenas por sua pornografia, mas

por seus textos serem monótonos e repetitivos (BARTHES, 2005, p. 29); levando em consideração uma camada apenas superficial de compreensão do texto e de sua combinatória, esse de fato é um desafio a ser superado. A opção pela estrutura clássica de uma ópera de “números”, na qual cada momento fosse bem definido e houvessem “quebras” ocasionais entre tratamentos da música e do texto - mesmo análogo a um burlesco ou um teatro de revista - se mostrou uma alternativa eficiente em distribuir os fatores de unidade da música e da narrativa entre momentos de curta duração, capazes de manter a atenção do espectador e garantir a variedade diante de uma narrativa que muitas vezes pode transparecer “previsibilidade”.

Essa estrutura se reflete de forma mais ampla no tratamento planejado para cada ato e para as cenas da ópera. Ainda que a divisão em atos separados por um intervalo não seja estranha a nenhum formato operístico, bem como a divisão em cenas, não há nesta ópera uma ligação direta entre a mudança de cenas ou de ato e o acréscimo de personagens ou variação de local físico na trama. No caso do projeto da ópera de “Os 120 Dias de Sodoma”, cada ato corresponde a um dos meses do romance, nos quais a estrutura é exatamente a mesma: todo dia os libertinos acordam, fazem suas perversidades, ouvem as narrações, passam ao jantar e às orgias e dormem, com apenas algumas variações pontuais de acontecimentos fora do padrão, como punições, atos de rebeldia das vítimas, entre outros. Portanto, cada ato na ópera exige uma certa independência dos anteriores e posteriores, para que se garanta a variedade e a possibilidade de uma mudança paulatina no tratamento musical do primeiro ao quarto ato, como proposto anteriormente. Vejamos como exemplo a transição entre as cenas 4 e 5 do ato I:

> [...]
> *Com esforço tremendo, ela enche a taça novamente, e o duque bebe novamente com prazer. Na penumbra, o ambiente se transmuta no SALÃO DAS ORGIAS. Os senhores se lançam como animais às vítimas, e são enrabados pelos fodedores violentamente enquanto fazem todo tipo de infâmia. Um crescendo e diminuendo de energia percorre as ações durante as orgias, que terminam com todos, exaustos, ao chão.*
>
> **CENA V**
> *Salão do trono.*
>
> *Surge Duclos na sequência, e instala-se em seu trono.*
>
> DUCLOS
> Havia três dias que minha mãe havia sumido
> E seu marido encontrou um bilhete.
> [...]

(libreto, c. 5, ato I)

Passa-se de um momento cujo tratamento musical sugere um trecho instrumental para outra narração - distante pelo menos 24 horas daquele momento na cronologia da história e em outro espaço físico do castelo de Silling - cujo tratamento da música sugere recursos totalmente diferentes.

Em outro exemplo, da cena 6, ato I, o próprio texto dramatúrgico sugere a separação clara entre uma ocorrência e outra, que pode ser traduzida na forma musical:

> [...]
> DURCET
> É verdade, e me envergonho…
> É um horror ter de se recriminar
> Torpezas desse gênero;
> É justamente agora, meu amigo,
> Que sinto o peso dos remorsos…
>
> *(puxa uma menina e aperta-lhe a bunda, como se fosse um troféu ou objeto de afeto)*
>
> DURCET (cont.)
> Bundas, bundas,
> Bundas deliciosas
> Bundas, bundas,
> Bundas divinas!
> Como me critico
> Pelo incenso que apresentei!
> Ó bundas, ó bundas
> Bundas deliciosas,
> Prometo me redimir.
> Um sacrifício farei em vossa homenagem!
> Eu juro, eu juro, em vossos altares,
> Que nunca mais na vida
> Hei de me extraviar!
>
> *Durcet ataca a bunda da menina e logo a rejeita ferozmente, enquanto os sujeitos trazem a mesa do jantar e os libertinos se sentam. Duclos retorna à cena. Os libertinos permanecem em outro plano cênico, ainda à mesa do jantar, enquanto Duclos retoma sua narração. Ela tem nas mãos uma barra de chocolate, e vai realizando sua narração enquanto a come e se lambuza.*
> [...]
>
> (libreto, c. 6, ato I)

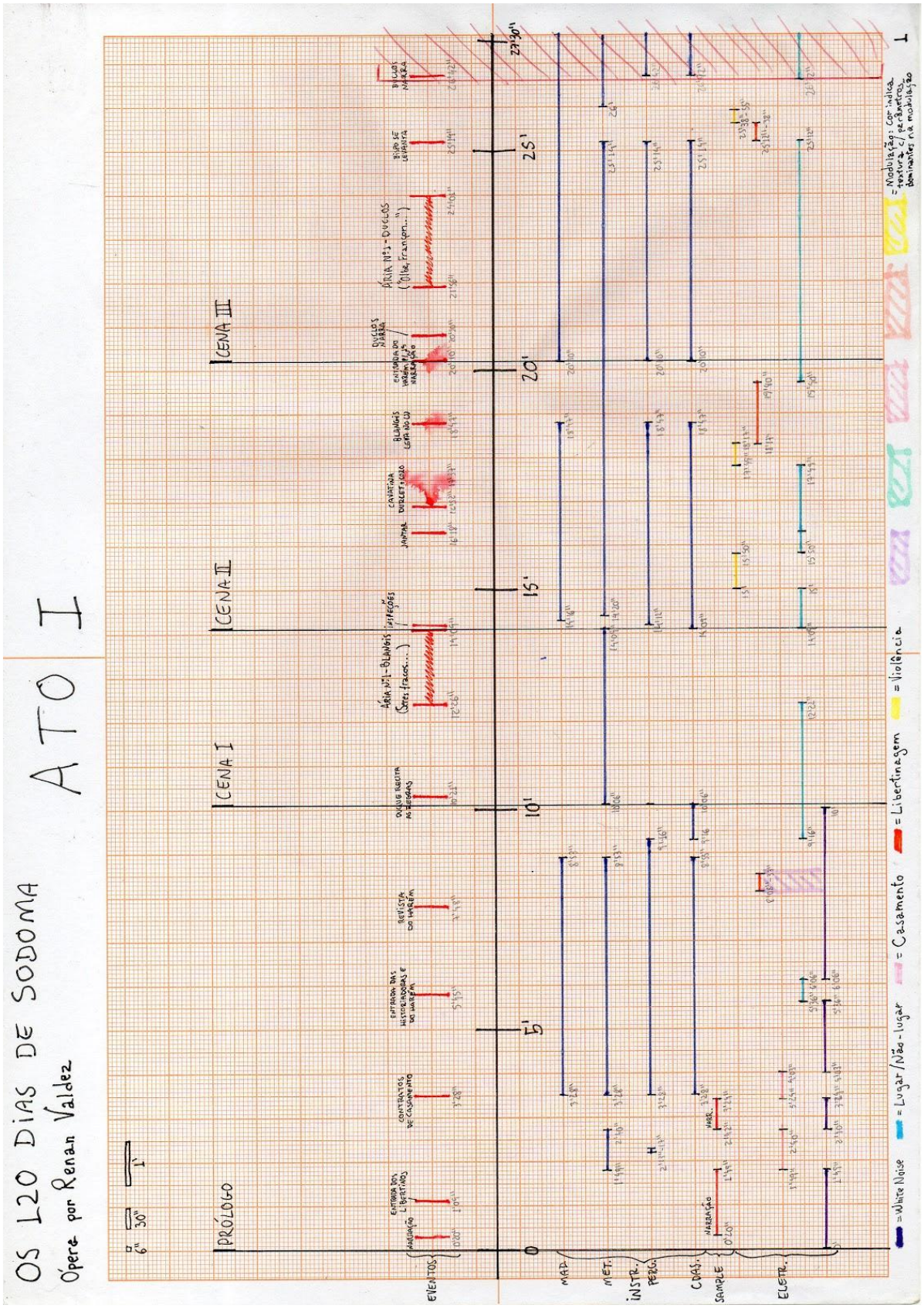
O trecho se inicia com uma introdução, que em meu entendimento pode remeter a um recitativo, e segue para uma ária do personagem Durcet; a rubrica, logo em seguida, indica a separação entre dois planos de cena, um secundário (no qual a ação do trecho anterior continua a se desenvolver) e um primário, contendo a próxima narração da personagem Duclos.

4.1.1 A linha do tempo como guia da composição

A confecção de uma “linha do tempo” da ópera foi essencial para a estruturação do discurso musical, sua organização no tempo e sua coalizão com a dramaturgia. Essa linha, traçada em papel milimetrado, foi dividida em seis elementos de informação distintos:

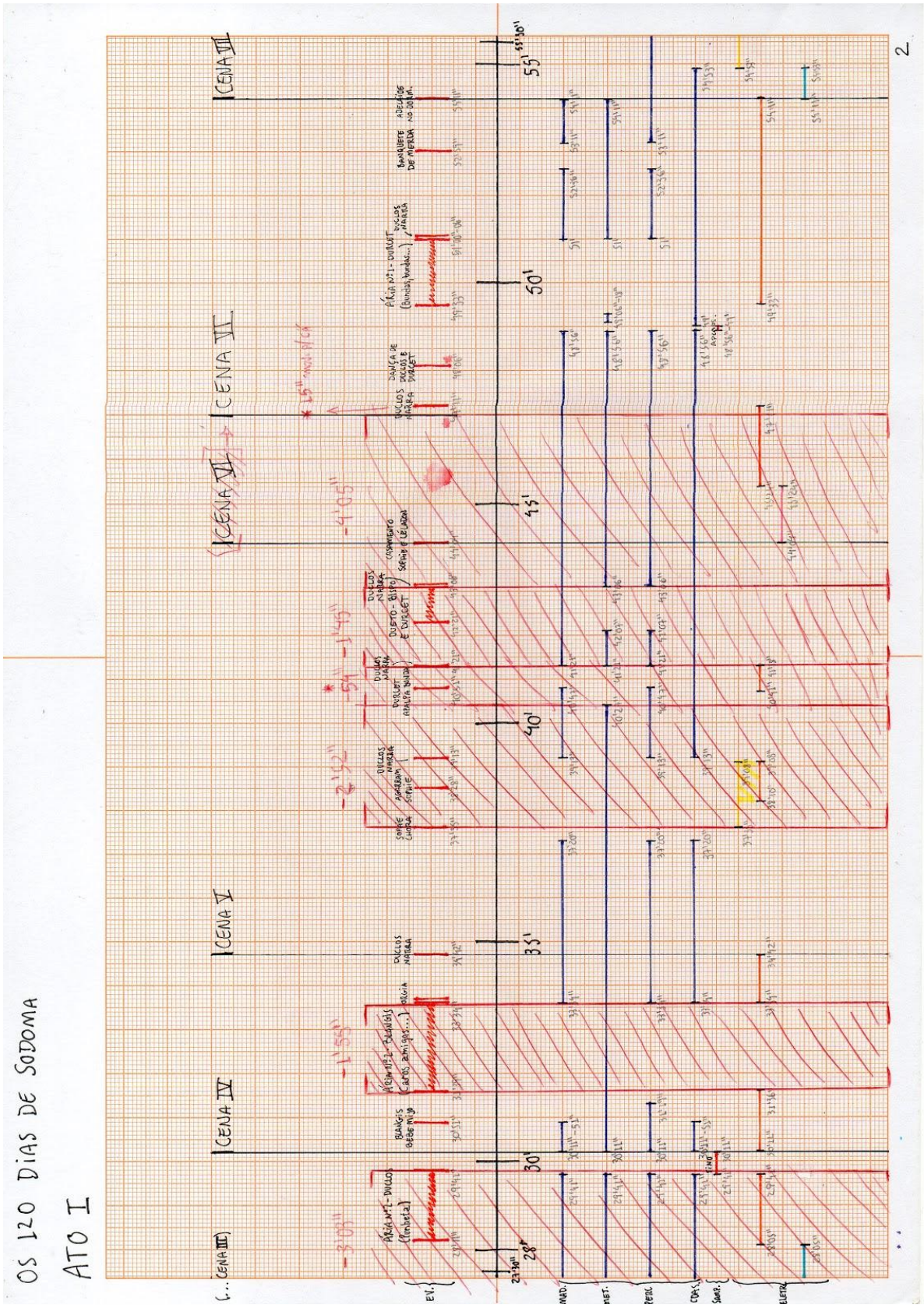
a) A divisão das cenas de cada ato;
b) Eventos importantes de cada cena e sua posição aproximada na duração;
c) A duração em minutos;
d) A presença de cada uma das famílias instrumentais e sua posição aproximada na duração;
e) A presença de eventos eletrônicos em “sample” e sua posição aproximada na duração;
f) A presença de cada uma das texturas eletrônicas e sua presença aproximada na duração;
    i) secundariamente, momentos de modulação de uma textura por outra.

Figura 2.1 - Linha do tempo, ato I, p. 1



Fonte: anotações do autor

Figura 2.2 - Linha do tempo, ato I, p. 2



Fonte: anotações do autor

A concatenação desses elementos em uma única entidade permitiu uma visualização precisa da estrutura episódica da peça e a compreensão das necessidades de tratamento instrumental de cada trecho em relação à dramaturgia. O exame mais próximo da linha do tempo (disponível no Apêndice B) permite também uma visualização da evolução do caráter da peça em cada ato e como um todo: no ato I, por exemplo, há uma quantidade maior de árias e números solistas do que nos atos subsequentes, especialmente em relação ao ato IV. Tal exame demonstra maior foco nos acontecimentos em si do que nas descrições deles conforme a narrativa avança. Também podemos observar, ao analisarmos a área das texturas eletrônicas, um aumento progressivo do tempo de aparição das texturas “Libertinagem” e “Violência”, de acordo com a progressão do caráter das narrações das historiadoras.

Ao longo da composição, o diálogo entre o planejamento estrutural e o fluxo da criação musical deu origem a novas revisões do texto, em que foram retirados trechos do primeiro ato e eliminadas algumas árias. Desta forma, a duração total aproximada da ópera até o presente momento é de 2 horas, 56 minutos e 26 segundos, e certamente ainda haverá revisões a serem feitas. A materialidade do tempo, concretizado no gráfico, permite essa relação diferente tanto com o discurso musical quanto com o texto, por meio da visualização de possíveis excessos, de outra forma talvez ignorados devido ao “mergulho” do compositor no tempo musical ou no tempo literário.

4.2 MATERIAIS

Segundo Willy Corrêa de Oliveira (1979, p. 10), “tudo que pode (e deve) ser dito de uma obra musical se atém à particularidade da organização do universo sonoro”. Diante da tarefa titânica de composição de uma ópera, na qual o universo dos sons é interdependente do universo do texto, considerei ser necessária a organização prévia de todos os materiais musicais em um “inventário”, no qual se poderia buscar a “matéria-prima” durante o decorrer da composição. Isso permitiu um controle rigoroso de quais signos seriam apresentados na sintaxe do discurso musical, em quais momentos, e em relação a quais personagens e/ou situações esses elementos sintáticos se apresentariam. A geração desses materiais surgiu da manipulação de referências da História da Música Ocidental, como veremos no item

a seguir: aplicando nesses materiais primordiais uma série de técnicas - também elas lastreadas na história da composição musical ocidental, e algumas originais - buscou-se manter o diálogo com a tradição por meio de sua “perversão”. Assim como Sade, que através do roubo funda sua língua transgressora, a apropriação e descontextualização desses materiais, distorcendo-os até a irreconhecibilidade ou atribuindo a eles sentidos bastante distantes dos originais, proporciona a fundação ideal para um “idioma” próprio desta obra.

Neste capítulo, veremos os procedimentos de geração desses materiais, as técnicas aplicadas tanto em sua geração como em sua aplicação na ópera e as particularidades do tratamento timbrístico, textural e da eletrônica, acompanhados de exemplos do primeiro ato. Essa abordagem, mais prática, possibilita explicitar a correlação da música com o texto de maneira mais clara e objetiva.

4.2.1 Referências a materiais históricos, apropriação e distorção dos mesmos

Foi reunido um conjunto de materiais, coletados de diversas obras célebres da história da Música Ocidental, cujos critérios de seleção foram mais ou menos arbitrários, não obedecendo a um padrão rígido ou contendo qualquer tipo de conexão entre o texto e os materiais. A sonoridade, a referencialidade histórica e a possibilidade de derivar a partir deles várias entidades distintas foram os únicos critérios de seleção objetivos. Dentre eles, três grupos fazem alusão a obras do repertório operístico (“Lulu”, de Alban Berg; “Tristão e Isolda”, de Richard Wagner e “Carmen”, de Georges Bizet), três a obras do repertório vocal (“Il canto sospeso”, de Luigi Nono; “Le marteau sans maître”, de Pierre Boulez e “Paixão segundo São Mateus” de J. S. Bach) e duas a obras do repertório instrumental do século XX (“Suíte Lírica” de Alban Berg e “Ionisation” de Edgard Varèse). Há ainda uma paródia direta da ária “La donna è mobile”, da ópera “Rigoletto” de Giuseppe Verdi, na qual foi executada a técnica do “eixo intervalar”, que será descrita com mais detalhes no item 4.3.2.

Tem-se, então, uma variedade de sonoridades possíveis entre dois eixos principais: materiais de origem tonal e materiais de origem serial. O tratamento técnico aplicado a cada um desses grupos visou uma “apropriação” dos mesmos: os procedimentos distorcem, modificam, apagam ou multiplicam as características

básicas de cada material originário, reportando-se a eles mas transformando-os em outra coisa, cuja relação é às vezes audível na composição e às vezes não.

4.2.2 Inventário de materiais

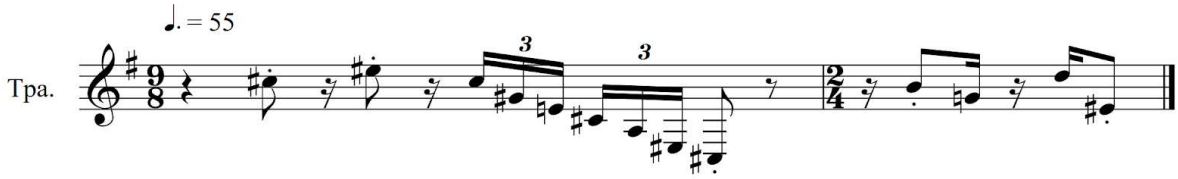
A seguir, serão elencados cada um dos grupos de materiais gerados, os processos pelos quais passaram suas referências originárias e, para aqueles que já tenham sido apresentados no primeiro ato - o foco deste trabalho -, um exemplo do uso do mesmo e a relação com o texto dramatúrgico.

Cada grupo é associado a um personagem principal (com exceção do Grupo C, “Inferno”) e contém entidades melódicas, harmônicas, motivos rítmicos ou todas as opções. Não há ordem hierárquica entre os grupos e sua ordenação advém apenas da cronologia em que foram especulados.

4.2.2.1 Grupo A

O grupo A de materiais foi o primeiro a ser elaborado, em associação ao personagem do Duque de Blangis. Ao contrário dos outros grupos, foi o único a não ser derivado de um material histórico, mas de uma ideia melódica original, para trompa.

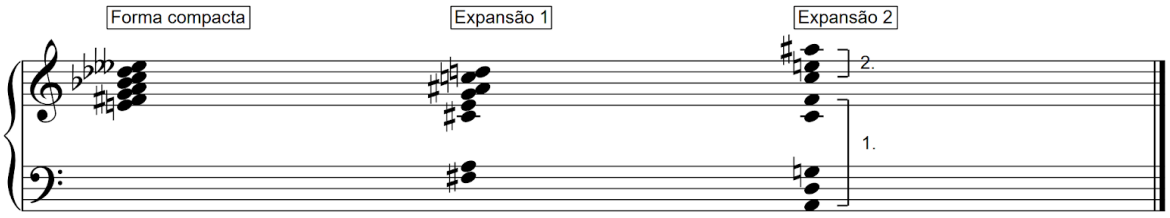
Figura 3.1 - Tema de Blangis, origem do grupo A (transposto)



Fonte: anotações do autor.

As alturas presentes nessa ideia foram compactadas em uma entidade formada de 2as maiores e menores alternadas, seguidas de duas 2as menores consecutivas, que foi posteriormente desdobrada em duas expansões na tessitura; a segunda expansão foi dividida em duas entidades.

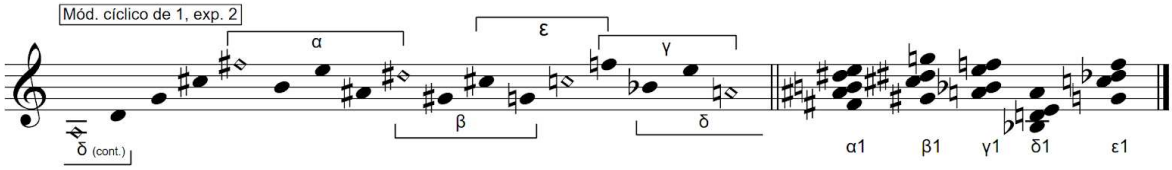
Figura 3.2 - Entidades harmônicas derivadas



Fonte: anotações do autor.

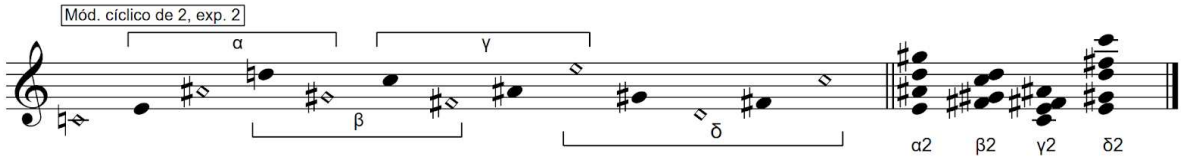
A essas expansões foi aplicada a técnica dos “módulos cíclicos”, que consiste na transposição cíclica de uma entidade harmônica ou melódica, expandido sua estrutura intervalar de base através de um número limitado de transposições de si mesma, tendo como ponto de partida, a cada nova transposição, a nota da extremidade (MENEZES, 2002). Essa técnica tem como principal vantagem a geração de vasto material que representa um “campo harmônico” da entidade originária, guardado a referencialidade a ela pela replicação de suas estruturas internas, mas sem citá-la literalmente. Desses módulos, selecionei grupos de quatro ou cinco notas, que formariam as entidades harmônicas a serem utilizadas livremente na peça.

Figura 3.3 - Módulo cíclico e entidades da pt. 1, exp. 2



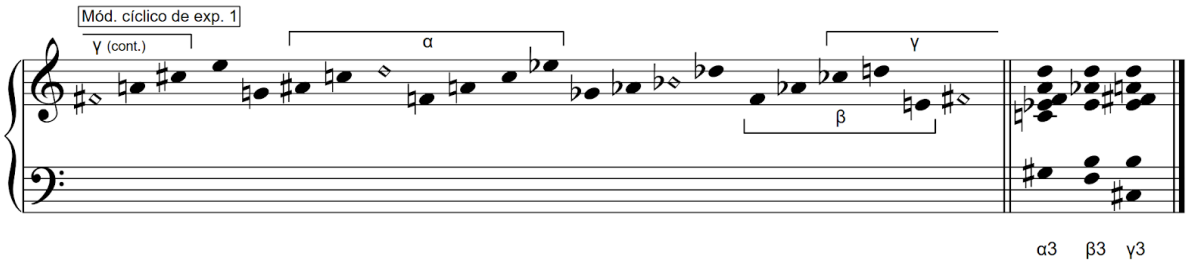
Fonte: anotações do autor.

Figura 3.4 - Módulo cíclico e entidades da pt. 2, exp 2.



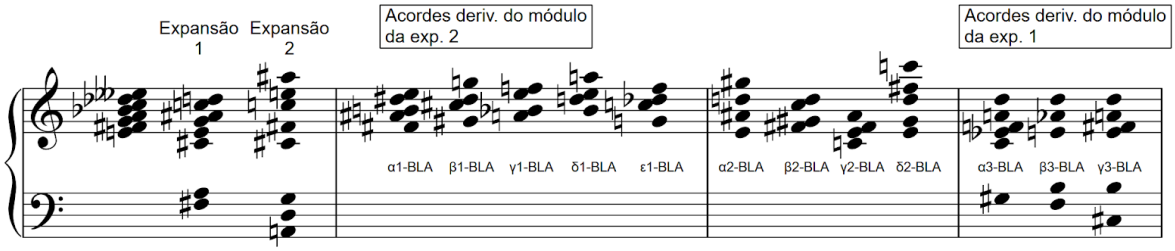
Fonte: anotações do autor.

Figura 3.5 - Módulo cíclico e entidades da exp. 1



Fonte: anotações do autor.

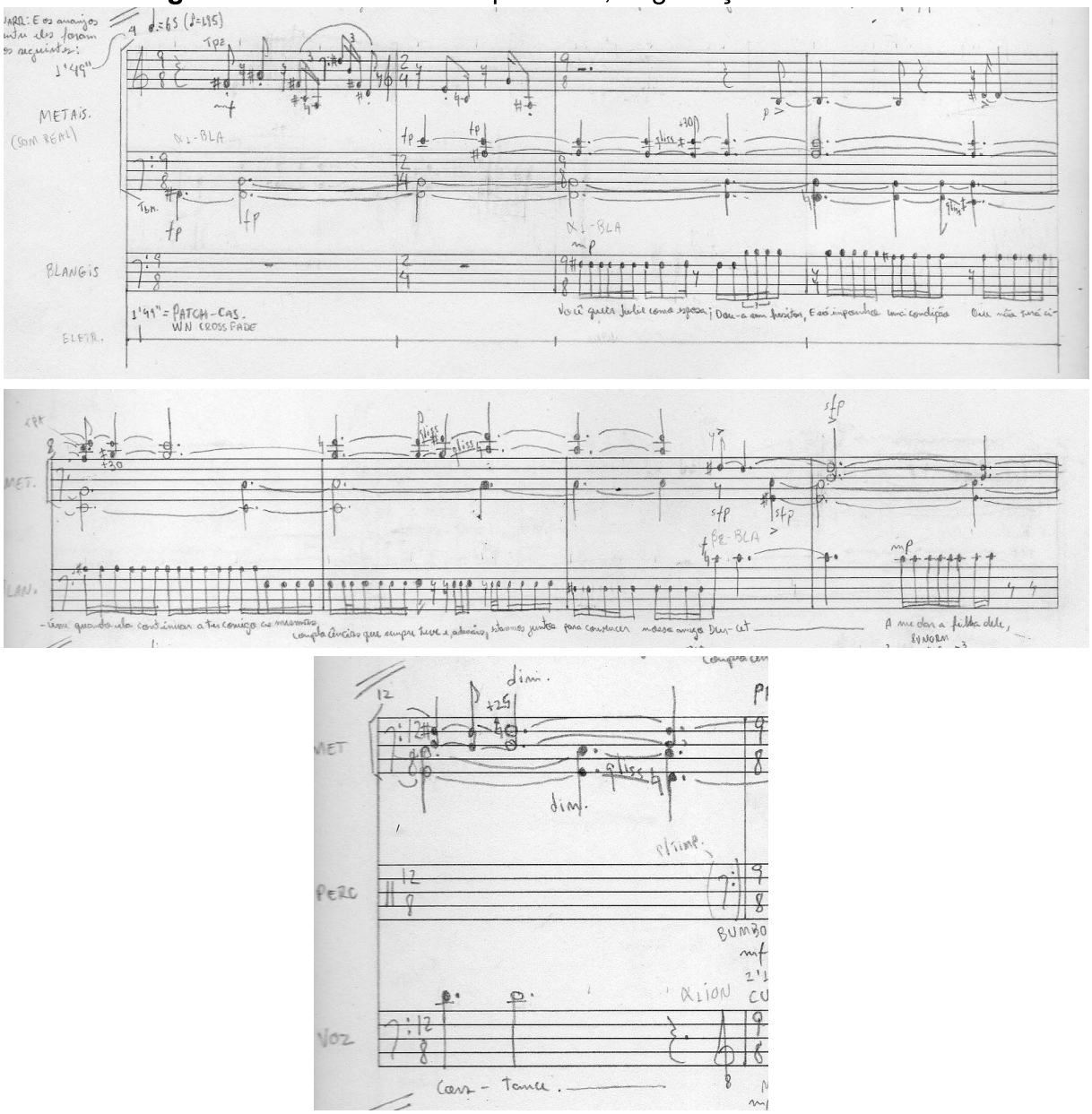
Figura 3.6 - Resumo das entidades derivadas



Fonte: anotações do autor.

Vemos a utilização dessas entidades já no Prólogo do ato I, durante os acordos entre os libertinos. No compasso 4, ouvimos pela primeira vez o “tema” de Blangis, a entidade original em sua forma melódica na trompa, acompanhada de α1-BLA (de “Blangis”) nos trombones. Com a entrada da voz, a entidade α1 já completa passa a ser “distorcida” através da técnica dos “filtros frequenciais”, que será esclarecida no item 4.3.1; os trombones executam glissandos até alturas microtonais, causando uma impressão de deslocamento em relação aos outros componentes do acorde e à voz. Quando a nota mais grave do acorde alcança a altura de mesmo nome da mais aguda, essa sensação é amplificada pela geração de “batimentos” entre as pontas do acorde, já que há uma diferença de 30 cents entre as afinações. Essa instabilidade espelha os negócios escusos que os libertinos realizam, trocando suas filhas entre si com propósitos libidinosos, mas é ainda secreta e privada: os gestos dos glissandos conduzem as entidades harmônicas à instabilidade de forma sutil.

Figuras 3.7.1 a 3.7.3 - comp. 4 a 12, negociação dos libertinos

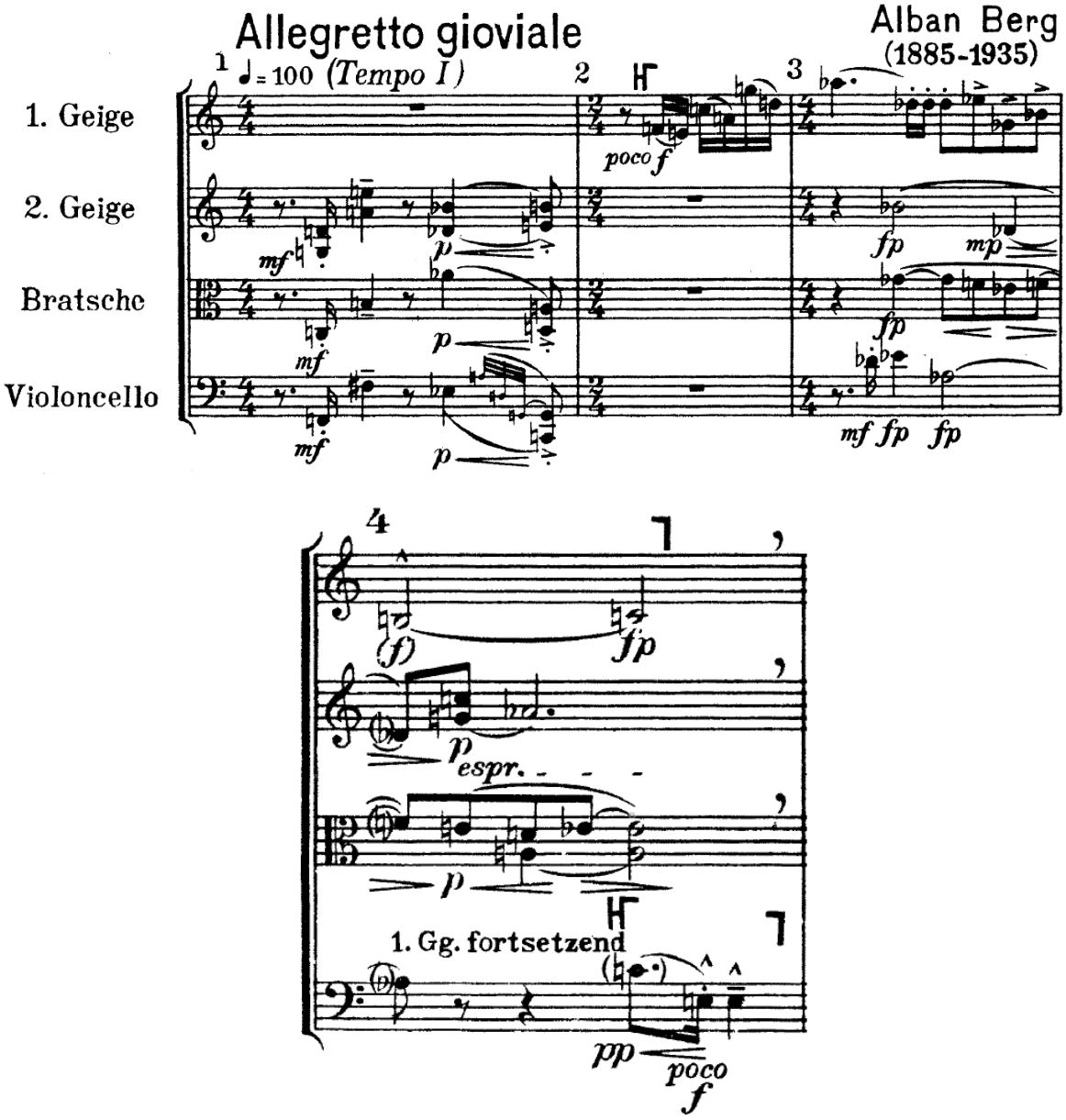


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.2.2.2 Grupo B

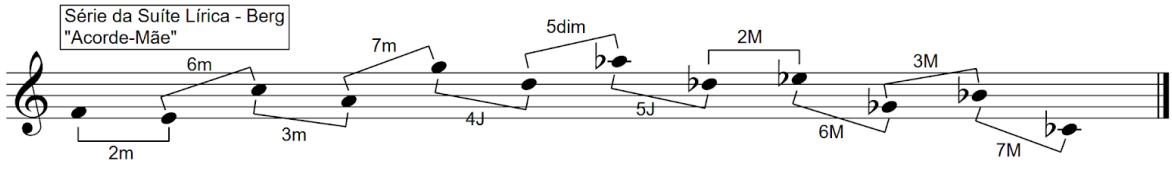
Associado à personagem Duclos, o grupo B foi elaborado a partir da série dodecafônica do primeiro movimento, “Allegretto gioviale”, da “Suíte Lírica” de Alban Berg, obra composta para quarteto de cordas. A série possui a particularidade de conter todos os intervalos possíveis dentro do total cromático, e foi denominada “Acorde Mãe” por Fritz Heinrich Klein (HEADLAM, 1992), seu criador.

Figuras 4.1.1 e 4.1.2 - Apresentação da série no 1º violino da Suíte Lírica



Fonte: Berg (1927).

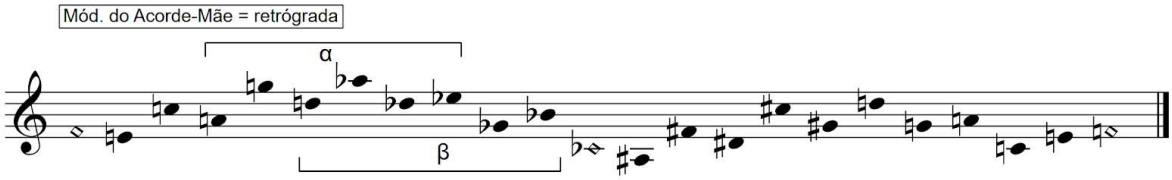
Figuras 4.2 - Série do “Acorde-mãe” e os intervalos que a compõe



Fonte: anotações do autor.

O primeiro procedimento realizado foi a aplicação da técnica de módulos cíclicos, o que, no entanto, não gerou resultados especialmente interessantes, visto que a transposição da série sobre si mesma resulta em sua retrogradação.

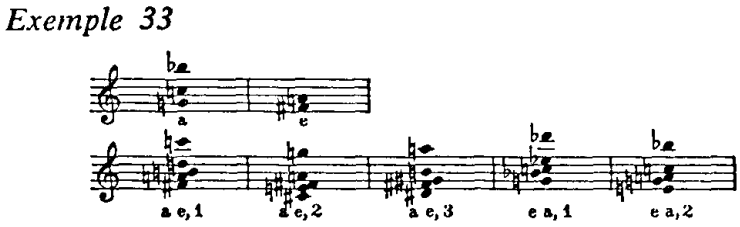
Figura 4.3 - Módulo cíclico da série



Fonte: anotações do autor.

Retirei então da série duas entidades, nas quais foi aplicado outro procedimento: a multiplicação de acordes. O procedimento, criado por Pierre Boulez e utilizado principalmente em sua obra “Le marteau sans maître” (BOULEZ, 1955), consiste na divisão de uma série de notas em grupos e da verticalização dos mesmos, seguida da introjeção dos intervalos de um grupo determinado em outro, a partir de cada uma das notas desse segundo bloco acórdico (MENEZES, 2002, p. 413). No entanto, é necessário destacar que essa técnica possui duas versões: a primeira, teorizada por Boulez em seu livro “Penser la musique aujourd’hui” (BOULEZ, 1963), leva em consideração a possibilidade de leitura dos blocos acórdicos em vários eixos, como podemos ver no exemplo a seguir.

Figura 4.4 - Multiplicações de a*e, e*a



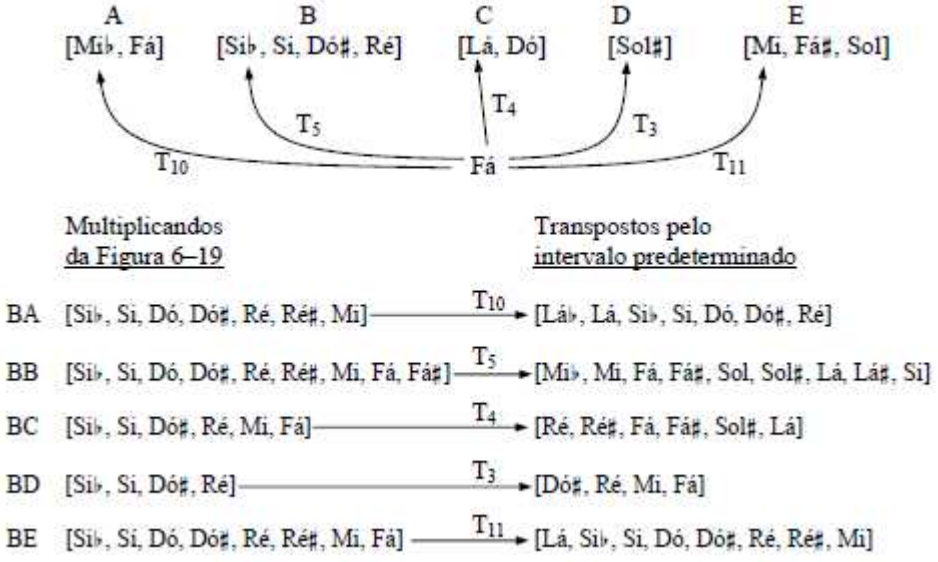
Fonte: Boulez (1963, p.89).

É possível constatar que as multiplicações foram realizadas levando em consideração diferentes eixos intervalares dos acordes. Em “ae,1”, o acorde “e” é multiplicado por “a” em sentido ascendente de seus intervalos (4ªJ e 7ªm), partindo da sua nota mais grave (Fá#) e seguindo para a nota mais aguda (Lá), e é descontada a repetição da nota Lá, já presente em “a”. Já na multiplicação “ae,2”, o acorde “a” é lido a partir de sua nota intermediária, fazendo com que “e” seja multiplicado por uma 4ªJ descendente e uma 7ªm ascendente (que é, no entanto, rebaixada no exemplo para a oitava inferior, devido à repetição dessa altura). A prática continua em “ae,3”, em que os intervalos são considerados em sentido

descendente (mas colocados dentro da pauta no exemplo, evitando linhas suplementares), e se repete na multiplicação de “a” por “e”, considerando a díade como uma 3ªm ascendente e, depois, como 3ªm descendente.

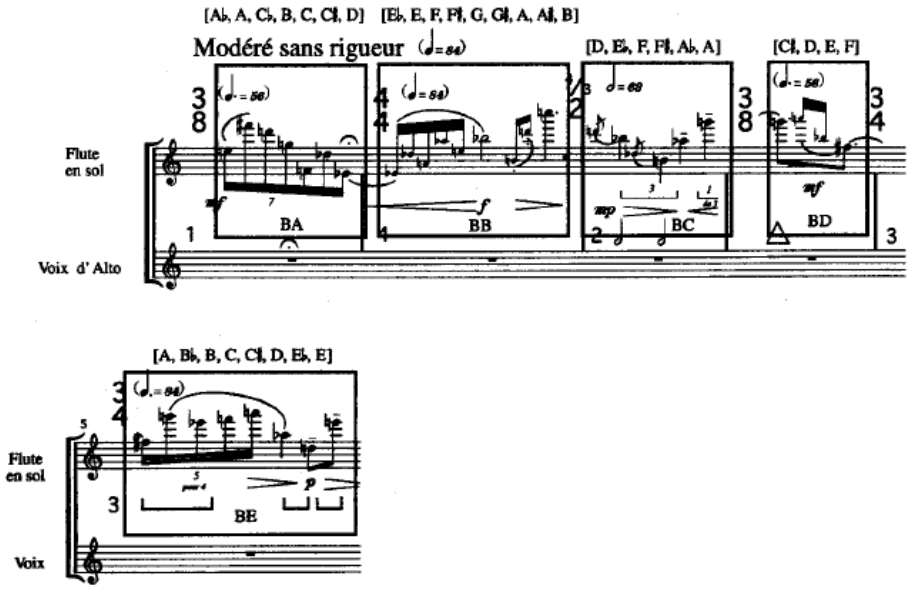
Porém, a segunda possibilidade de aplicação dessa técnica foi utilizada, de fato, em sua obra “Le Marteau sans maître”, e posteriormente analisada por Lev Koblyakov em seu livro “Pierre Boulez - A world of Harmony” (KOBLYAKOV, 1990). Nessa outra instância da multiplicação de acordes, não são consideradas as possibilidades de sentido dos intervalos de um acorde, mas sim são tratados como “classes de alturas” e, ainda, posteriormente transpostos por uma constante (a última nota do primeiro acorde do grupo de multiplicações, que transpõe a primeira nota de cada resultado).

Figura 4.5.1 - Multiplicações do grupo I de “Le Marteau sans maître”



Fonte: Straus (2013, p. 183).

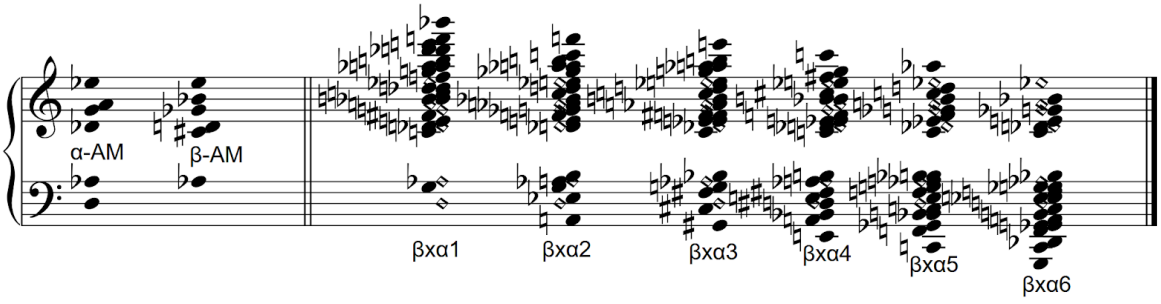
Figura 4.5.2 - Trecho do movimento “L’artisanat furieux” (onde se lê ‘Cb’, leia-se ‘Bb’), c. 1-5.

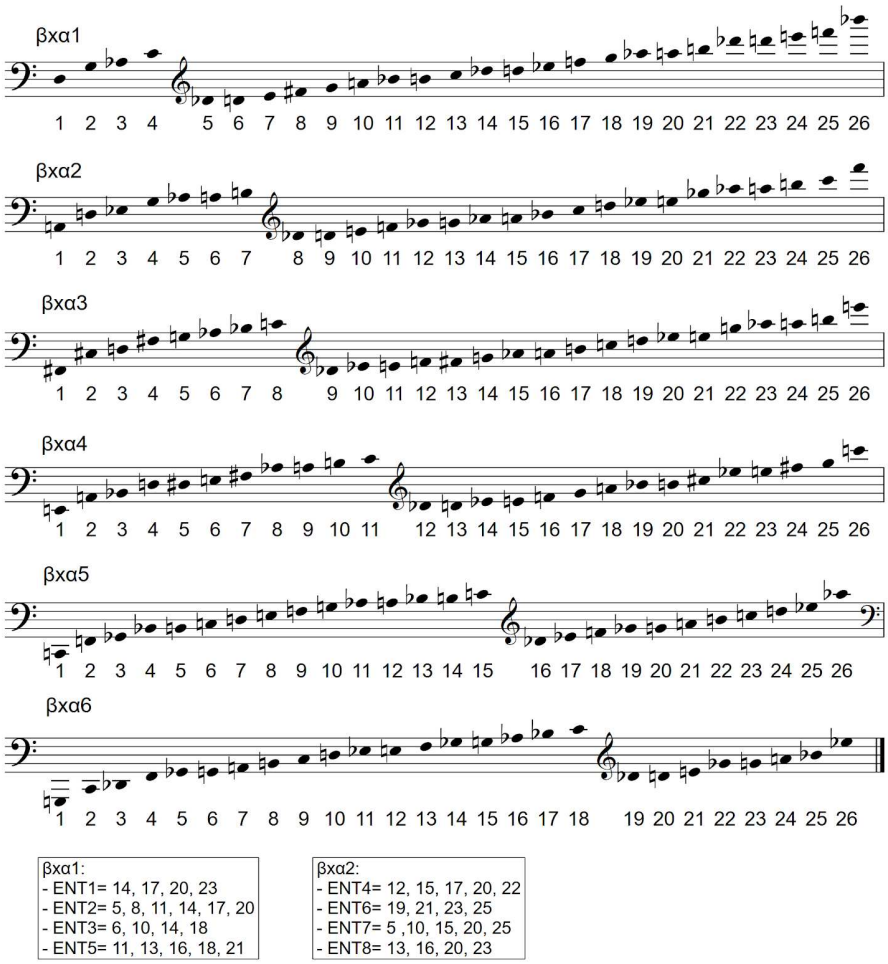


Fonte: Boulez apud. Straus (2013, p. 184).

Na geração dos materiais da ópera, acabei utilizando, inadvertidamente, as duas aplicações diferentes da técnica, influenciado por minha pesquisa na bibliografia. Especificamente no Grupo B a primeira forma foi aplicada, resultando em seis aglomerados de alturas que foram, em seguida, enfileirados e divididos em acordes, as entidades de fato a ser utilizadas na peça. Os acordes foram extraídos apenas dos dois primeiros aglomerados provenientes das multiplicações.

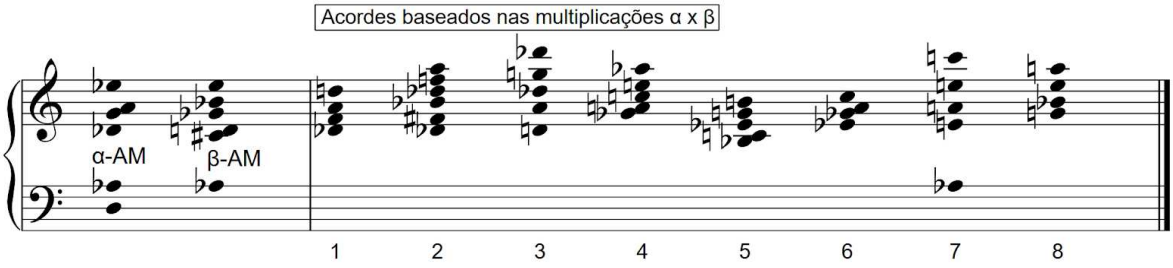
Figuras 4.6.1 e 4.6.2 - Acordes derivados da série e resultados das multiplicações





Fonte: anotações do autor.

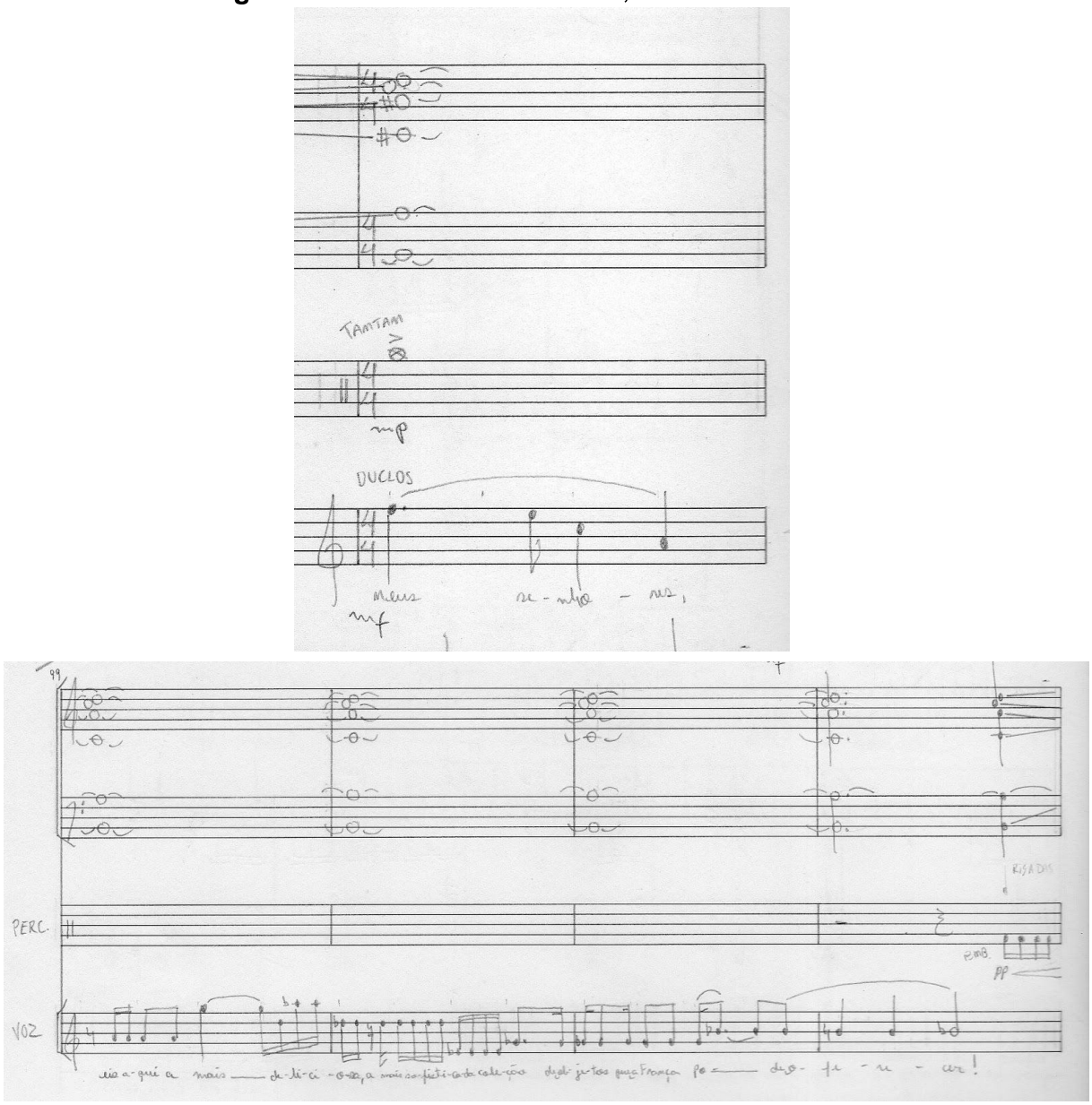
Figura 4.6.3 - Resumo das entidades resultantes



Fonte: anotações do autor.

Exemplificando a utilização desse material, cito a entrada da personagem Duclos, no prólogo do ato I, cc. 98-102. Sua primeira aparição consiste na enunciação da série da “Suíte Lírica”, acompanhada pelo acorde α-AM na orquestra. A citação de material conhecido liga a personagem ao tempo histórico, à civilização ocidental que ela representa enquanto metáfora.

Figura 4.7.1 e 4.7.2 - cc. 98-102, entrada de Duclos.

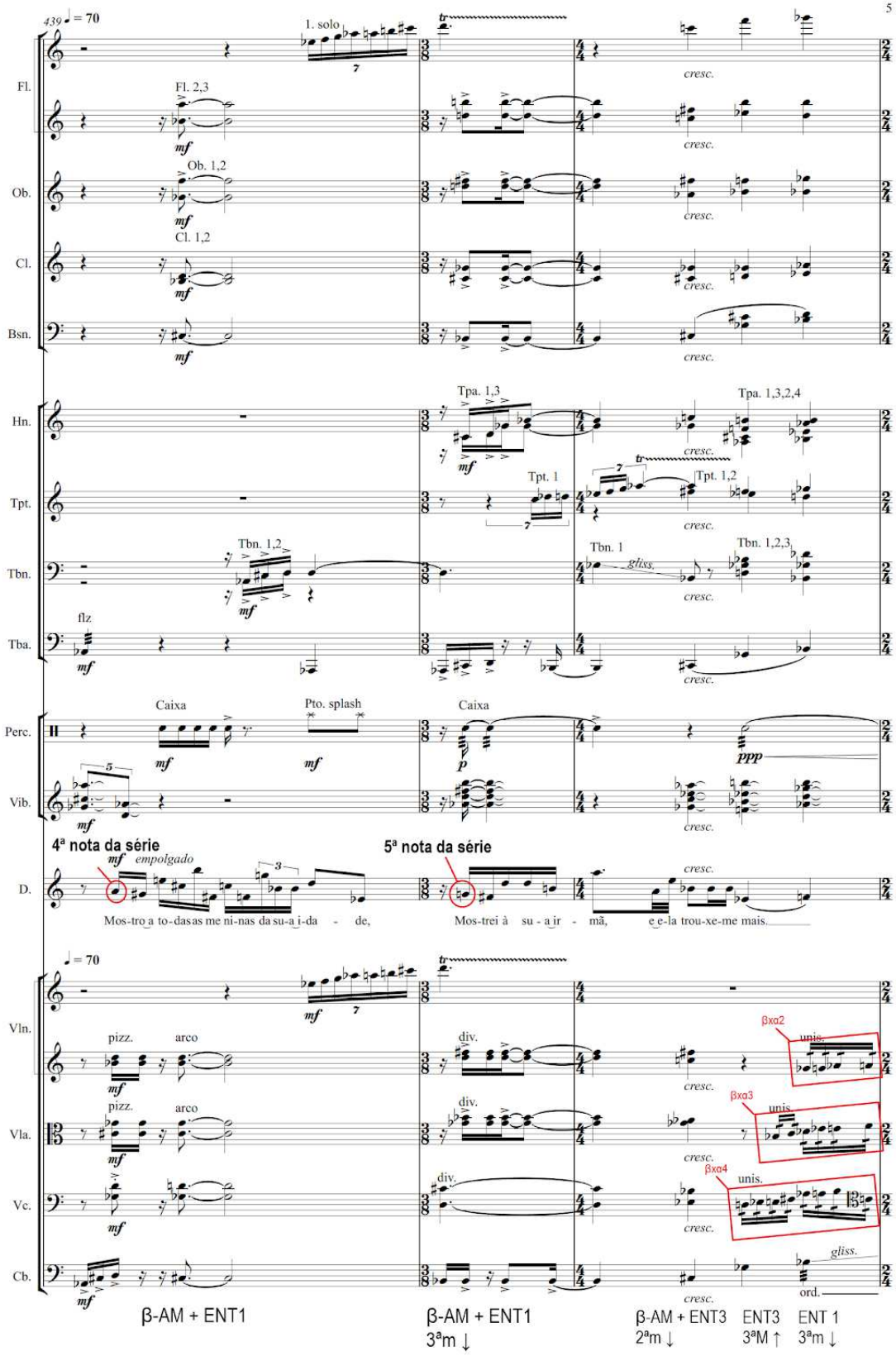


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Vejamos outro exemplo da aplicação desses materiais na ária de Duclos “Olhe, Françon”, da cena 3, ato I. No trecho que compreende os compassos 439 a 441, se destaca a presença do acorde β-AM acompanhado das entidades derivadas das multiplicações, enquanto a voz realiza apresentações da série original a partir de notas da própria série; há ainda a presença das alturas derivadas das multiplicações no violoncelo, viola e segundos violinos. O texto trata da primeira experiência sexual de Duclos, com um padre, que ordena que ela traga mais meninas para ele. Os intervalos da série propiciam grandes saltos na linha vocal, aludindo à ansiedade doentia do padre em receber crianças para abusar; ao mesmo tempo, se trata de um

conjunto intervalar já conhecido, uma sonoridade familiar, histórica, como a narração. O acompanhamento harmônico deriva diretamente desse material, mas já não guarda a mesma semelhança fenomenológica, a ponto de sua relação ser reconhecível; ainda, a sonoridade densa e dissonante causada pela soma das entidades providencia a tensão desse momento, no qual a pequena Duclos é coagida.

Figura 4.8 - cc. 439-441, ária.



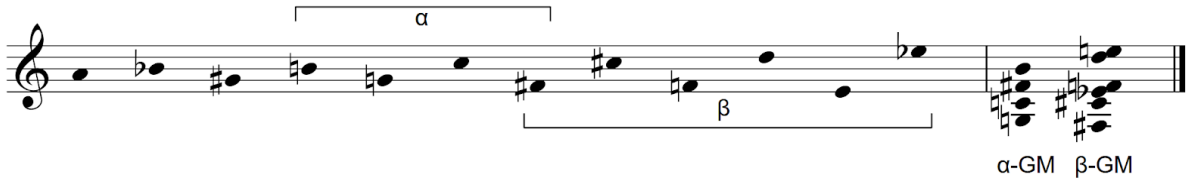
Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.2.2.3 Grupo C

O grupo C só será apresentado pela primeira vez na metade do ato II e só é largamente utilizado na última narração, no ato IV. Denominado “Inferno”, é o único grupo não relacionado com um personagem da trama, mas com uma narração, a última do mês de fevereiro, pela Desgranges. Essa narração é a somatória de todas as paixões, um grande ápice de depravação que cresce em violência até o gozo do libertino que as pratica, e serve também como a epítome da linguagem sadiana. Por isso, faz-se necessário uma identidade sonora para esse momento, que é externo ao castelo de Silling, mas os está sempre rondando, seja como um “mistério a resolver” na narrativa ou como o exemplo daquilo que a linguagem do crime é capaz de providenciar em matéria de prazeres aos libertinos.

O material deriva da série dodecafônica chamada de “Acorde da Grande-Mãe” (em inglês, *Grandmother chord*, ou ‘acorde-avó’), teorizada por Nicolas Slonimsky em 1938 (SLONIMSKY, 1975, p. vii). Trata-se de uma outra possibilidade de série com todos os intervalos, com a peculiaridade de estarem ordenados crescentemente, da 2ªm à 7ªM. Foi usada notadamente por Luigi Nono em sua cantata “Il Canto Sospeso” (NONO, 1995). Da mesma forma que com o grupo B, extraí da série dois acordes, que serão submetidos aos mesmos procedimentos do grupo anterior; a ligação entre esses dois conjuntos de materiais evidencia a ligação da personagem Duclos com a última paixão: ela, como elemento de ligação entre todos os personagens, guarda em si as mesmas propriedades totalizadoras que os materiais derivados dessas séries.

Figura 5 - Série do “Acorde da Grande-Mãe” e os acordes derivados



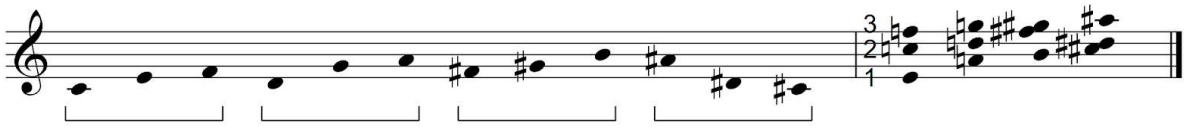
Fonte: anotações do autor.

4.2.2.4 Grupo D

Identidade sonora da historiadora Champville, o grupo D aparece apenas brevemente no primeiro ato, sendo mais profundamente explorado no ato II, em que a personagem se torna a narradora designada do mês de dezembro.

Este grupo foi derivado da série dodecafônica principal da ópera “Lulu”, de Alban Berg (1936). Essa série é a representação geral do universo da personagem Lulu na ópera e é a única a se apresentar durante toda a peça, em oposição às séries específicas de cada personagem ou característica de Lulu (PERLE, 1989. p. 93).

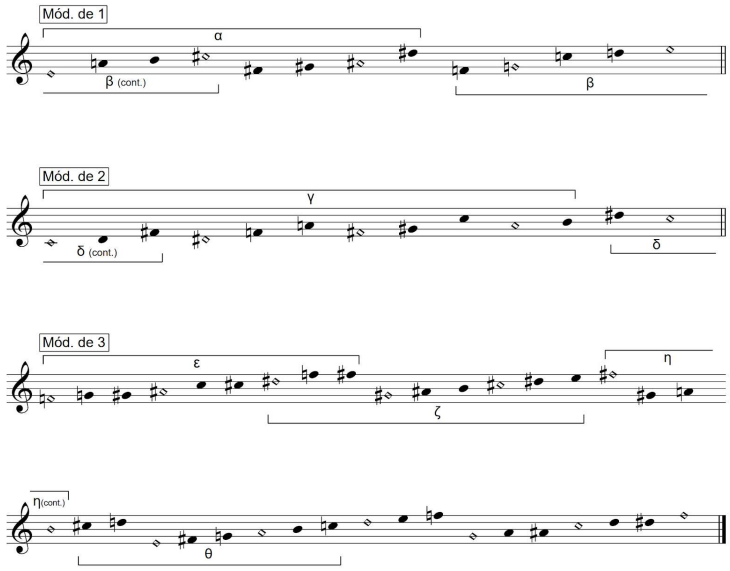
Figura 6.1 - Série de “Lulu” e suas divisões verticalizadas



Fonte: anotações do autor.

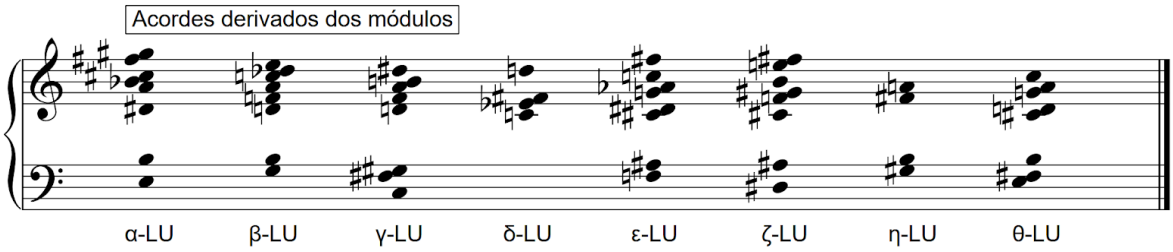
O primeiro procedimento realizado foi a divisão da série em quatro grupos de três alturas, que foram verticalizadas em agregados; cada nível das tríades foi considerado um perfil melódico: as notas mais graves, as intermediárias e as mais agudas. A esses perfis, foi aplicada a técnica dos módulos cíclicos, e dos módulos resultantes foram extraídos oito entidades harmônicas.

Figura 6.2 - Módulos dos perfis melódicos



Fonte: anotações do autor.

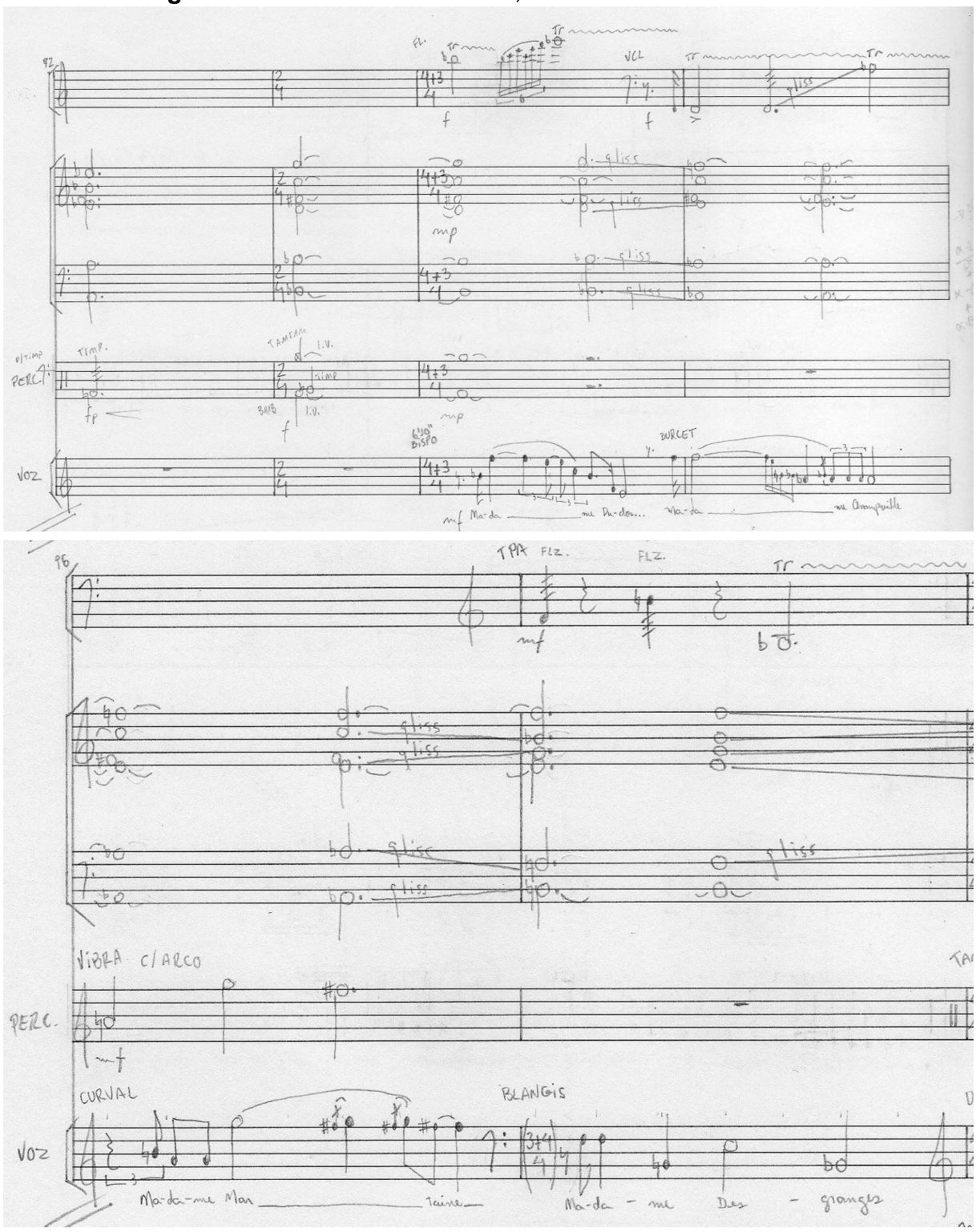
Figura 6.3 - Entidades harmônicas resultantes



Fonte: anotações do autor.

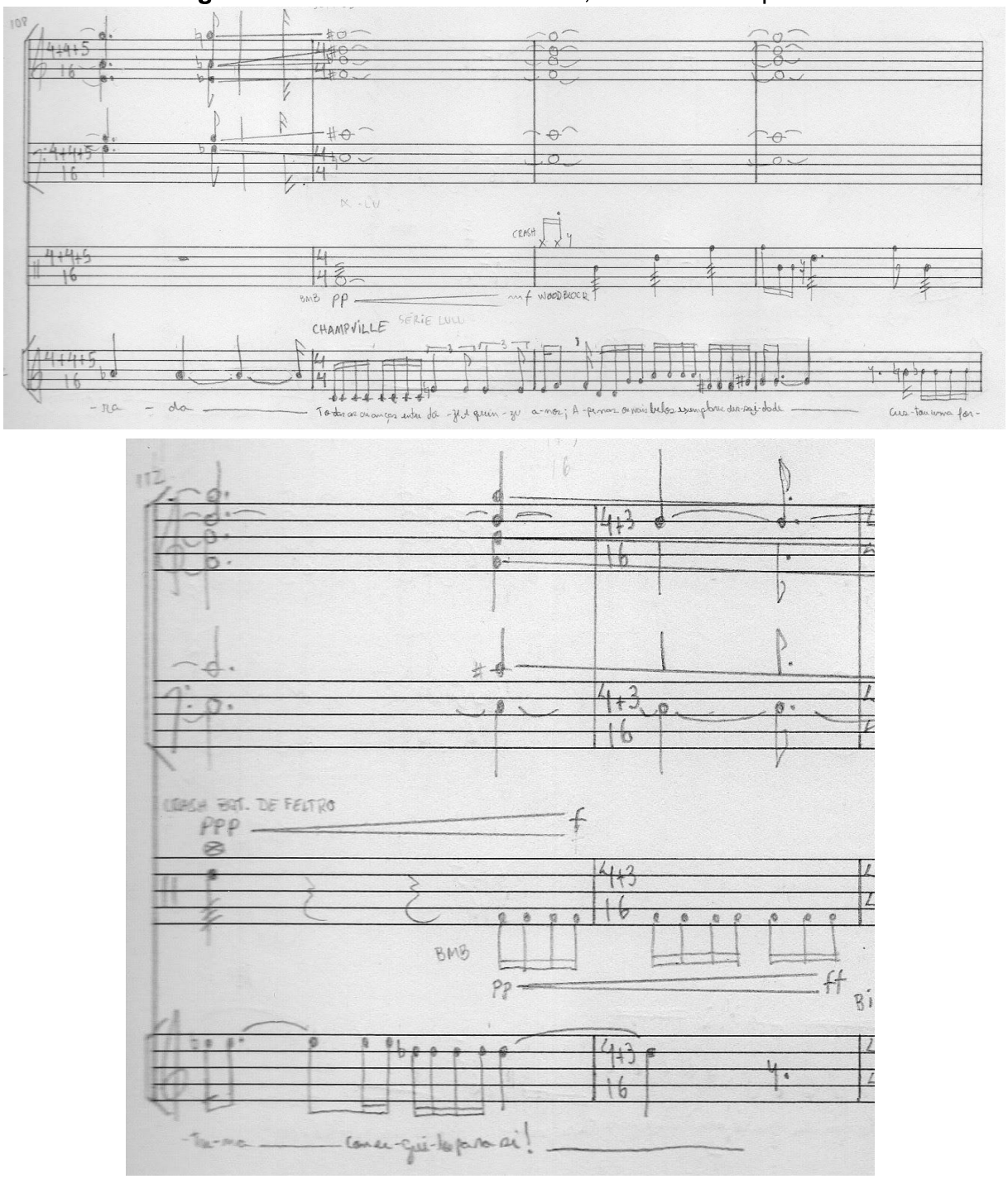
A única ocorrência desse material no ato I, assim como dos grupos E e I, se dá no prólogo, cc. 93-97 e 109-113, durante a entrada das historiadoras. As entidades α de cada grupo se unem em uma única coleção de alturas, todas transpostas pela constante de Si bemol, criando um conjunto de 11 notas que representa a unidade das narradoras como um corpo único nesse momento de entrada. Destaca-se que, nesse momento, os perfis melódicos dos libertinos se adequam a esse conjunto de alturas, abrindo mão de seus materiais particulares, como uma pequena “homenagem” às madames, que eles estimam e respeitam. Nos compassos 109-113, solo de Champville, a série original de “Lulu” é enunciada em sua completude.

Figuras 6.4.1 e 6.4.2 - cc. 93-97, entrada das historiadoras.



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Figuras 6.5.1 e 6.5.2 - cc. 109-113, solo de Champville.



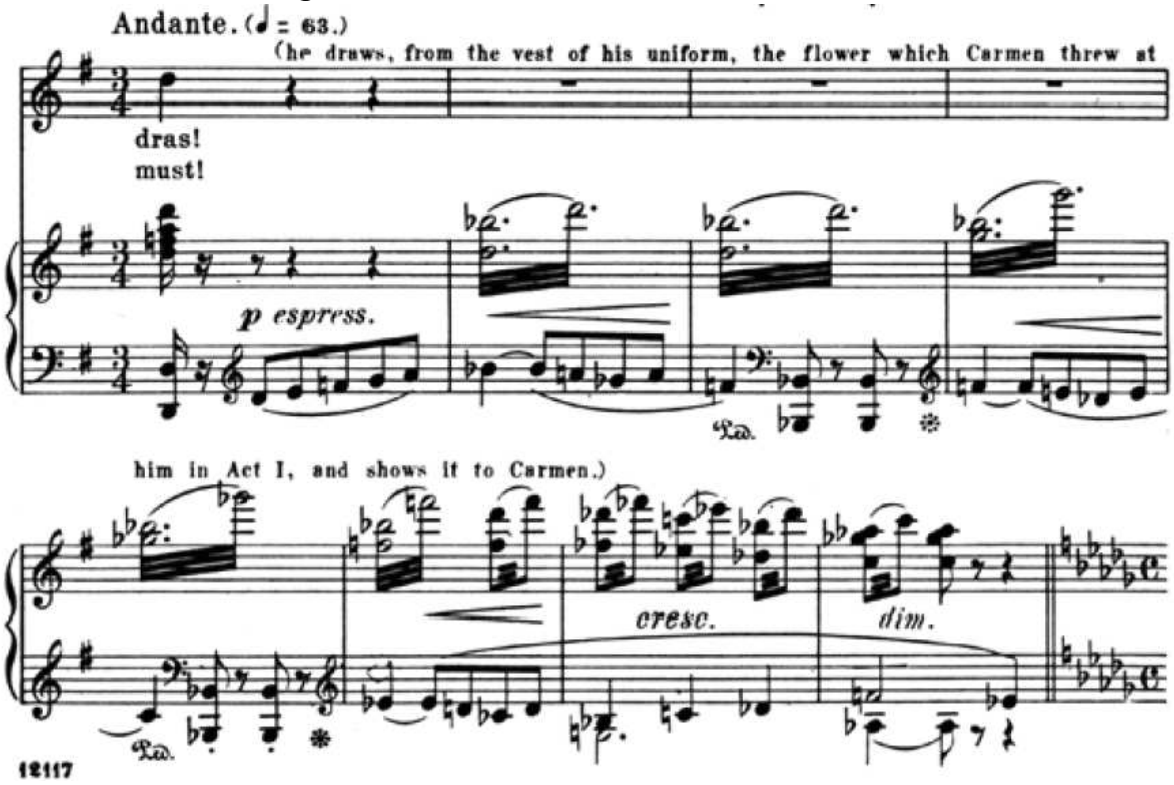
Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.2.2.5 Grupo E

O grupo E é associado como identidade à historiadora Desgranges e também aparece apenas brevemente no ato I, durante a entrada das historiadoras. É construído sobre o "motivo do destino" da ópera "Carmen", de Georges Bizet, especificamente de sua enunciação do segundo ato, introduzindo a ária de Don José

“La fleur que tu m’avais jetée”. A escolha desse motivo se deu por uma associação completamente extra-musical entre sua significação na ópera e a personagem Desgranges em “Os 120 Dias de Sodoma”: como a última historiadora, é ela quem leva as vítimas a conhecerem seu destino final.

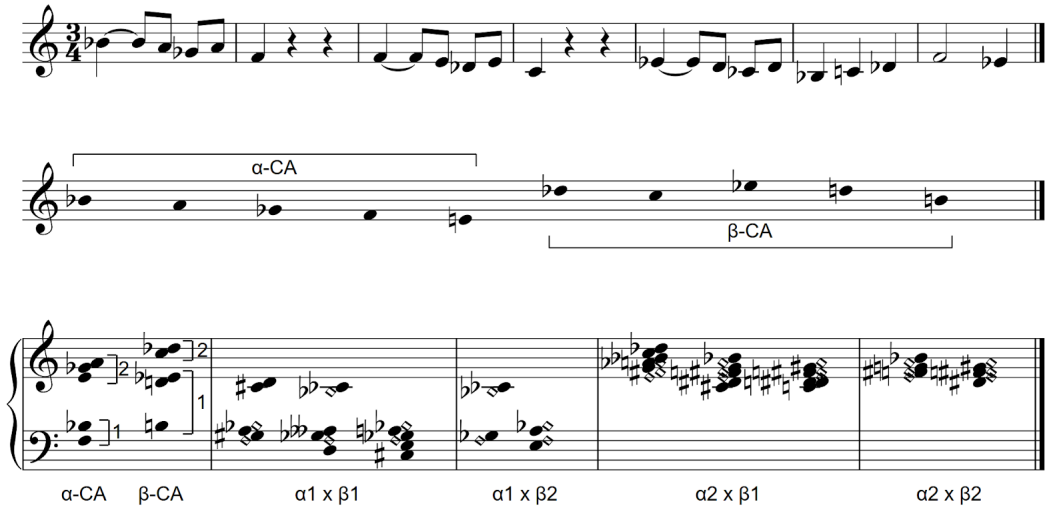
Figura 7.1 - “Motivo do destino” de Carmen.



Fonte: Bizet (1895).

A partir da melodia do motivo, extraí uma coleção de dez alturas, que foram divididas em dois grupos, α e β. Esses grupos foram verticalizados e divididos em duas seções, de três e duas alturas, que foram a seguir multiplicadas entre si utilizando o procedimento bouleziano em sua segunda forma, que aparece em “Le Marteau sans maître”.

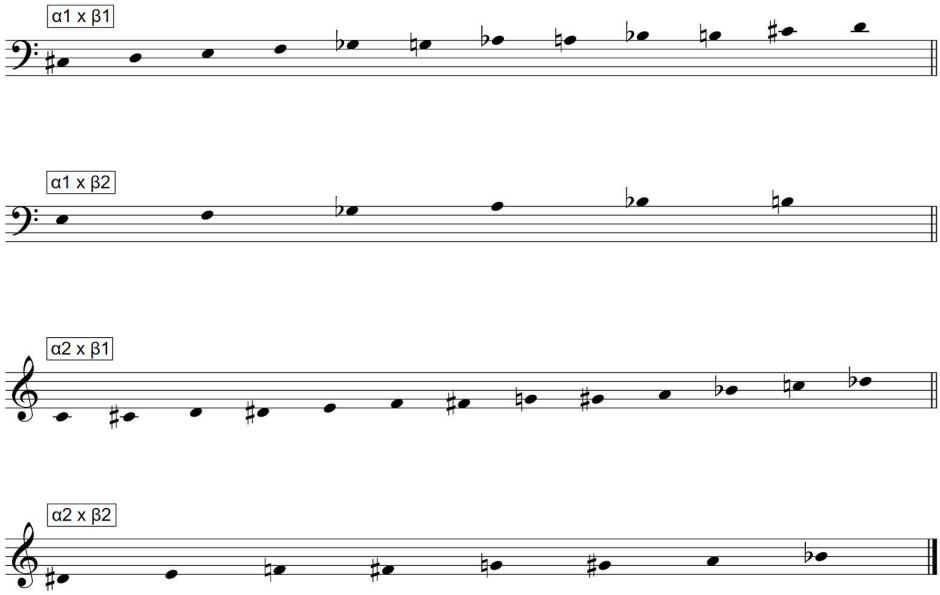
Figura 7.2 - Divisão das alturas e multiplicações.



Fonte: anotações do autor.

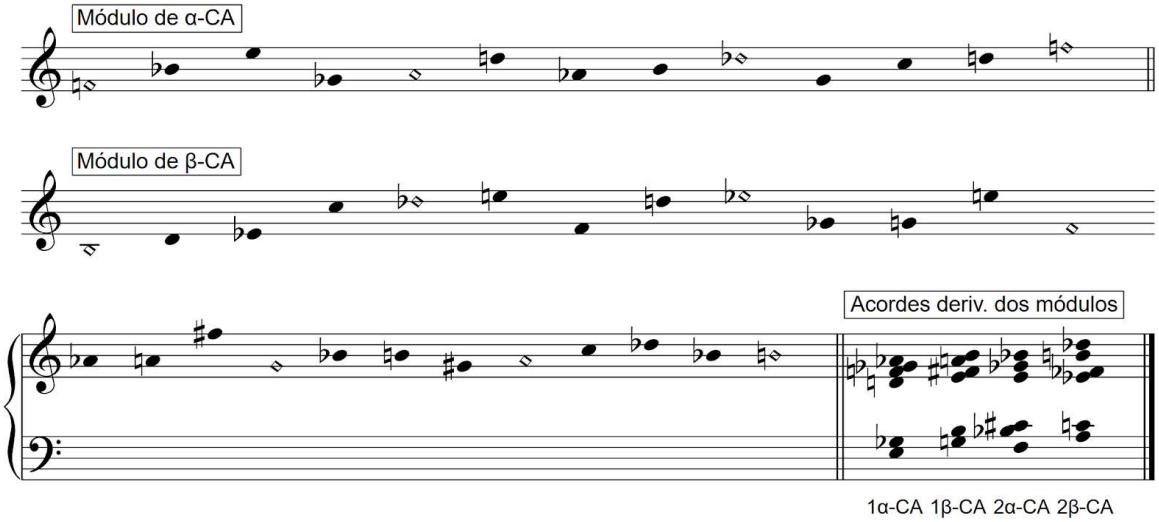
Os resultados dessas multiplicações foram, então, transformados em perfis melódicos, e os acordes originais α-CA e β-CA foram submetidos à técnica dos módulos cíclicos, possibilitando a extração de entidades harmônicas desses módulos. Para essa extração, o seguinte processo foi aplicado: cada três notas a partir de Sol bemol para 1α-CA; cada sete notas a partir de Fá para 2α-CA; cada cinco notas a partir de Si para 1β-CA, e cada onze notas a partir de Dó para 2β-CA.

Figura 7.3 - Perfis resultantes das multiplicações.



Fonte: anotações do autor.

Figura 7.4 - Módulos e acordes derivados.



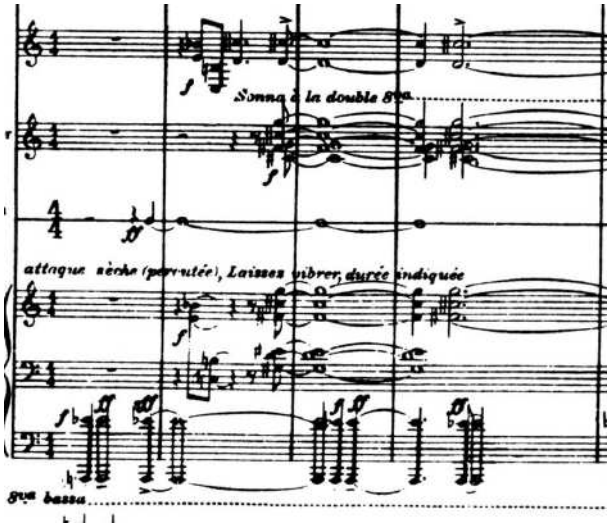
Fonte: anotações do autor.

Para exemplificação da aparição desse material no primeiro ato, ver figuras 6.4.1 e 6.4.2.

4.2.2.6 Grupo F

Esse grupo representa a identidade sonora do personagem Curval, e foi baseado nos acordes dos últimos 17 compassos da peça “Ionisation”, de Edgard Varèse, para treze percussionistas (VARÈSE, 1967), que possuem a peculiaridade de conterem todas as doze alturas cromáticas.

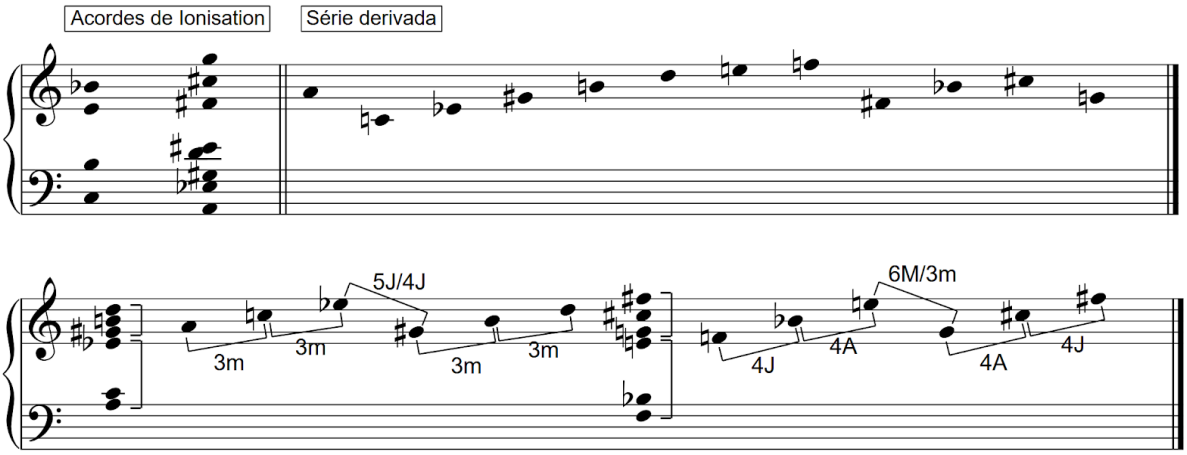
Figura 8.1 - Primeira aparição dos acordes em *Ionisation*.



Fonte: Varèse (1967)..

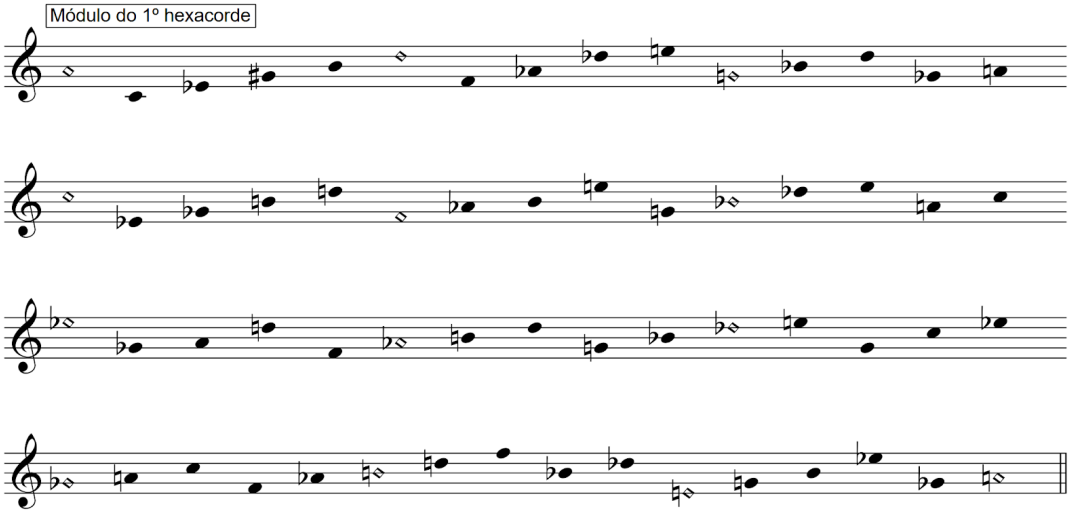
Esses acordes foram horizontalizados em uma série, ordenada conforme a posição de cada altura na tessitura, e essa série foi dividida em dois hexacordes, que foram novamente verticalizados em dois acordes cujos intervalos são simétricos: o primeiro possuindo duas 3^{as}m separadas por uma 4ªJ, e o segundo 4ªJ e 4ªaum separadas por uma 3ªm. A esses hexacordes foi, então, aplicada a técnica de modulação cíclica e, do resultado desses módulos, foram extraídas oito entidades harmônicas.

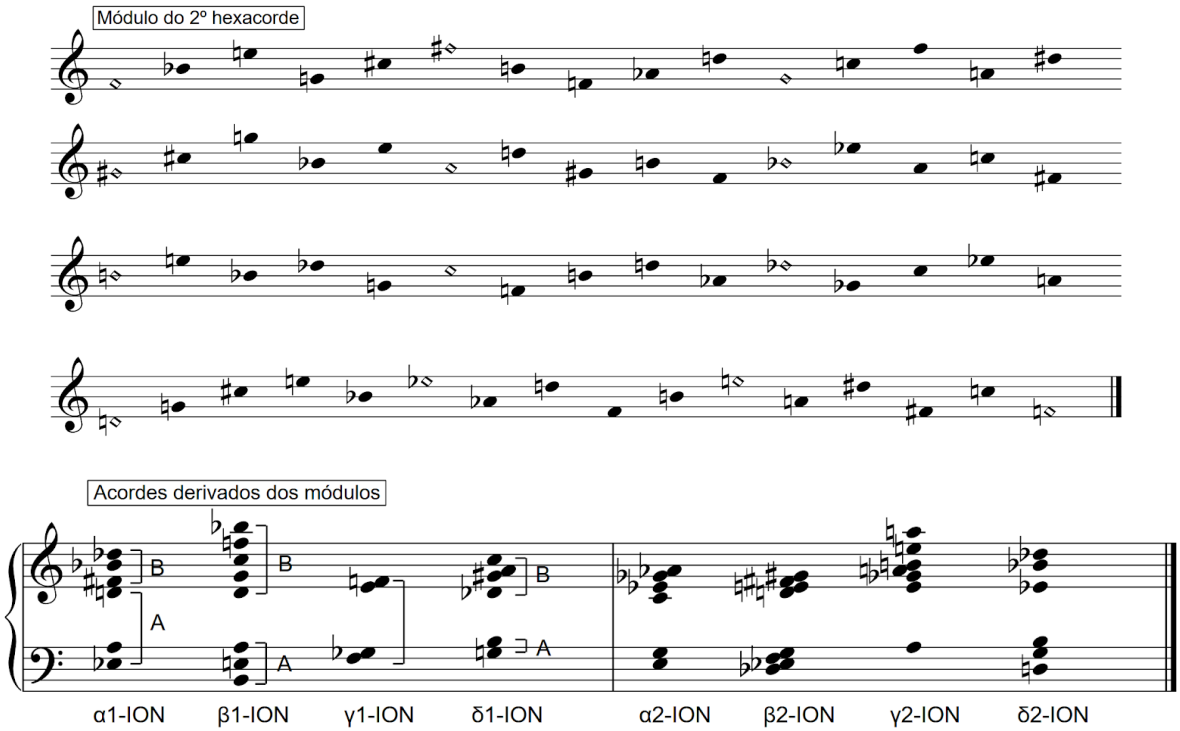
Figuras 8.2.1 e 8.2.2 - Acordes de *Ionisation*, série derivada e hexacordes.



Fonte: anotações do autor.

Figuras 8.3.1 a 8.3.3 - Módulos dos hexacordes e entidades harmônicas.

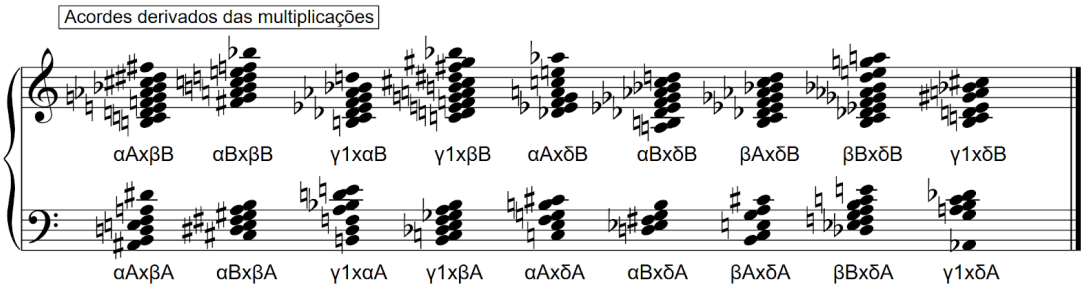




Fonte: anotações do autor.

Os acordes foram derivados em um processo semelhante ao do grupo E: de cada módulo foram extraídas notas em números primos, ou seja, cada três notas a partir de Mi bemol para α1-ION, cada cinco notas a partir de Si para β1-ION, e assim por diante. Para fornecer ainda mais reservatórios de alturas, foram aplicadas multiplicações do segundo tipo (utilizada no “Marteau”) às subdivisões do primeiro grupo de acordes (com exceção do acorde γ1-ION, que não foi subdividido e multiplicou como grupo único de alturas).

Figura 8.4 - Resultados das multiplicações do primeiro grupo.

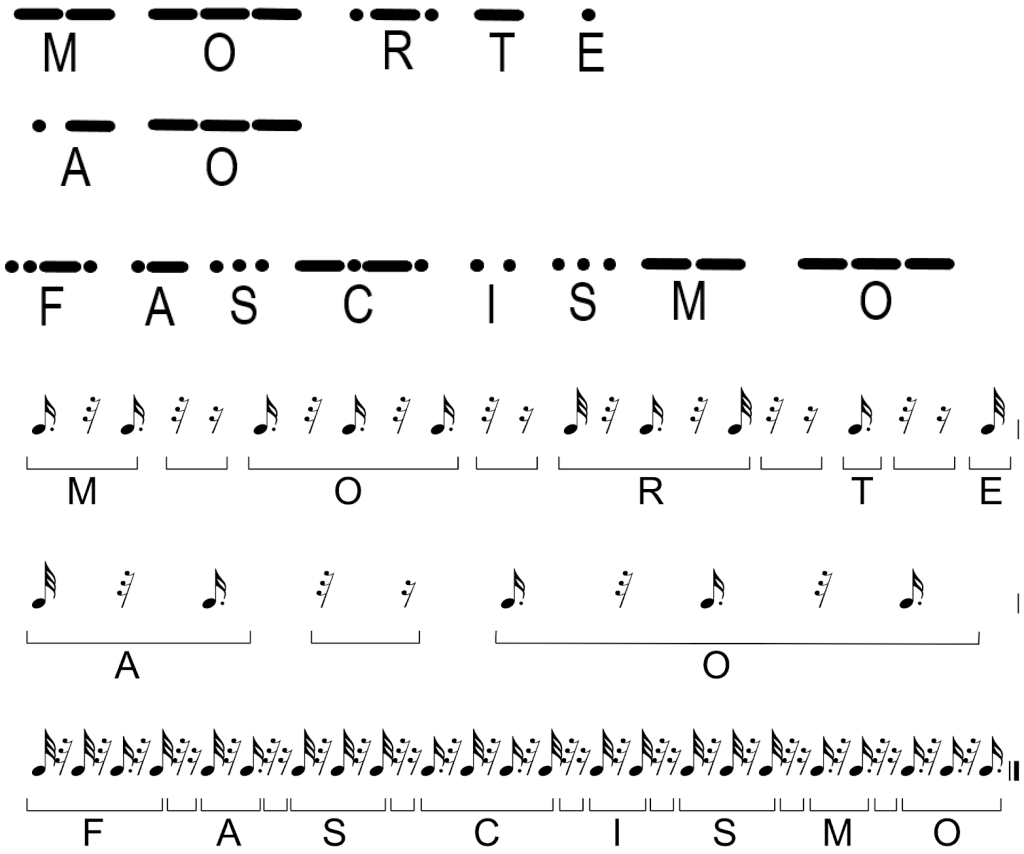


Fonte: anotações do autor.

À identidade sonora de Curval é necessário ainda acrescentar o aspecto rítmico; sendo que a família de instrumentos associada ao personagem é a

percussão, faz-se necessário que não se leve em conta apenas o aspecto das alturas como formador da sonoridade. Dessa forma elaborei a partir da frase “morte ao fascismo” uma série de valores advindos do Código Morse, cujas implicações no entanto gotejam em outras partes da obra, como a ordenação de estruturas por números primos e os “cânones” dos instrumentos na ária “Olhe, Françon”. O Código Morse é um sistema baseado em proporções, sendo que o ponto equivale a uma unidade, o traço a três unidades, o espaço entre duas letras a três unidades e o espaço entre duas palavras a sete unidades (INTERNATIONAL, 2009); assim, um som só recebe seu valor semântico - ligado a uma letra do alfabeto, número ou sinal de pontuação - a partir da relação estabelecida com o silêncio e o som que o prossegue.

Figuras 8.5.1 e 8.5.2 - Código Morse e proporções em fusas.



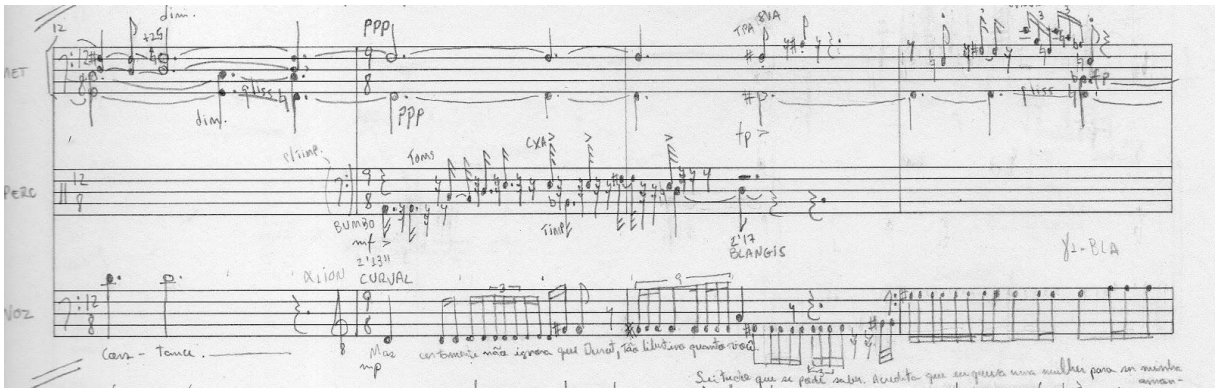
Fonte: anotações do autor.

A frase funciona de duas maneiras: como uma camada semântica subterrânea - apenas acessível ao analista ou a um ouvinte fluente em Morse - que permeia o subtexto da peça, e como um reservatório de motivos rítmicos que podem

ser utilizados individualmente (cada uma das dez letras únicas presentes na frase), como uma frase musical (uma palavra, contando os espaços entre as letras ou não) ou como um conjunto de frases (toda a sentença, contando os espaços ou não). A utilização das palavras “morte” e “fascismo” acompanha trechos da narrativa nos quais cada uma dessas palavras oferece subtexto ao que ocorre na cena: em momentos nos quais Curval representa uma ameaça violenta ou prenuncia o fim de um dos sujeitos, ou em que suas ações são típicas de uma lógica fascista. Em trechos mais longos, a frase completa toma um duplo sentido, servindo como um libelo críptico do autor àqueles que se derem ao trabalho de desencriptá-lo, ou como uma somatória do que os personagens dominantes representam na narrativa: [da] morte ao fascismo - uma seta apontando em apenas uma direção temporal, na qual se sai do capitalismo (a própria morte) para sua consequência máxima, o fascismo (capaz de torturas ainda piores que a morte).

Veremos exemplos dos usos desse material a partir da primeira aparição de Curval, nos compassos 13 e 14 do prólogo.

Figura 8.6 - cc 12-15, primeira aparição de Curval.



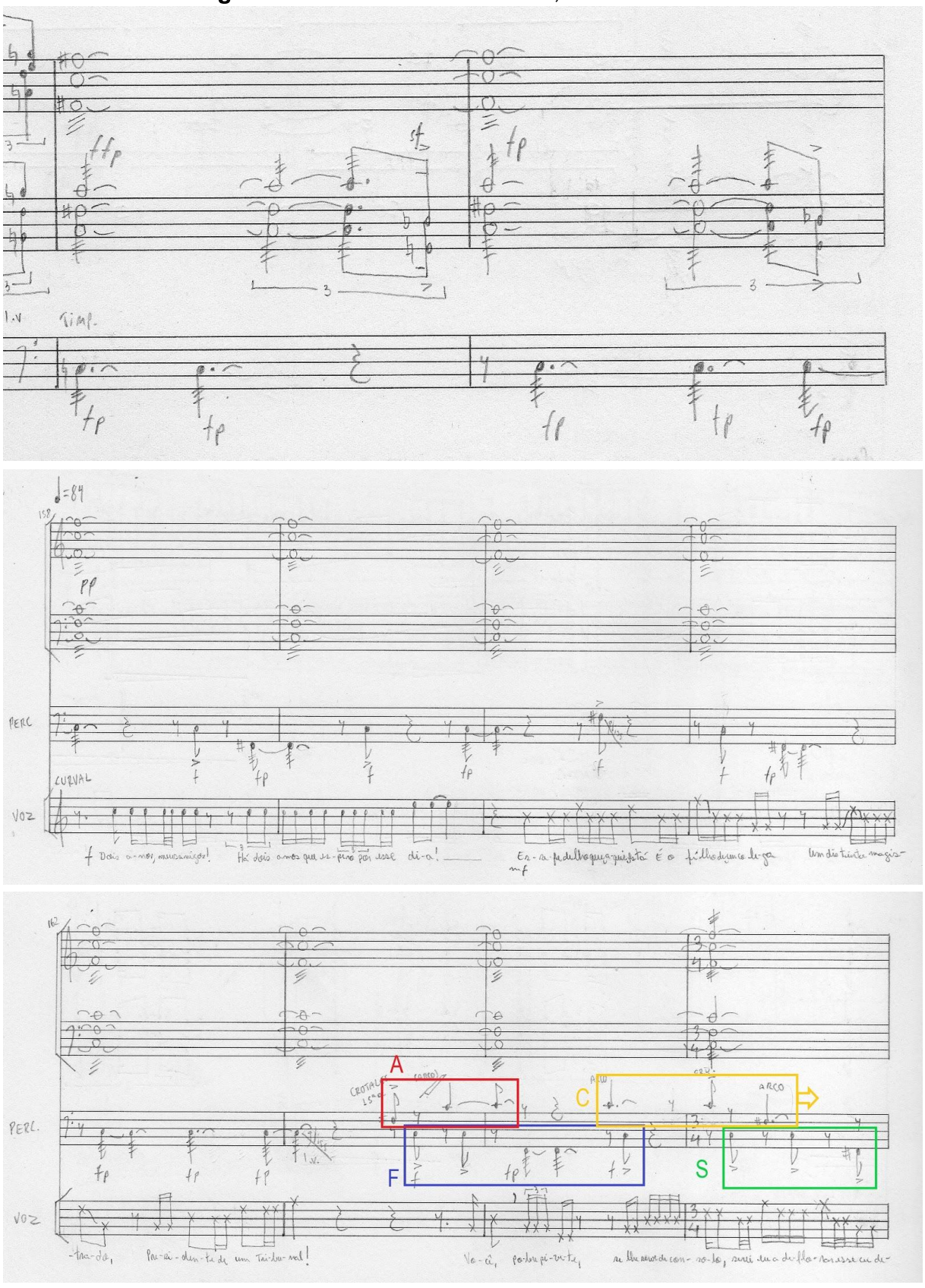
Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

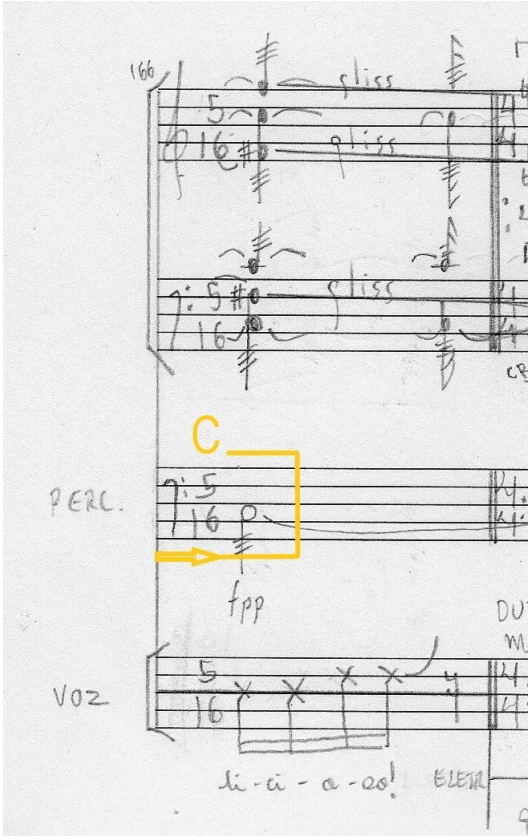
Nesse curto trecho, a palavra “morte” é enunciada na percussão, distribuída entre o bumbo, o tímpano, tom-toms e caixa. Curval é a própria morte e isso é anunciado desde já; o ritmo acelerado, em contraste com as notas longas dos trombones, também anuncia a personalidade do personagem (um dos mais propensos a ataques de fúria) e seu estado de excitação e animação no momento com a possibilidade de celebrar os acordos de casamento.

Ainda no prólogo, durante a seleção das vítimas que serão levadas ao castelo, vemos um exemplo da utilização da frase completa. O ritmo é aumentado (a

unidade agora é a colcheia) e a frase “morte ao fascismo” é enunciada incompleta, interrompendo a palavra “fascismo”, que é dividida entre os tímpanos e crotales com arco. Os tímpanos sustentam a fala de Curval que, animado por ver entre suas vítimas um garoto que cobiçava há tempos, arrasta sua expectativa que, por enquanto - como a palavra incompleta -, não poderá ser satisfeita. Os sujeitos passam de um estado de sociedade real (morte) à sociedade sadiana, na qual seus corpos estão disponíveis à crueldade dos líderes (fascismo).

Figura 8.7.1 a 8.7.4 - cc 156-166, fala de Curval.

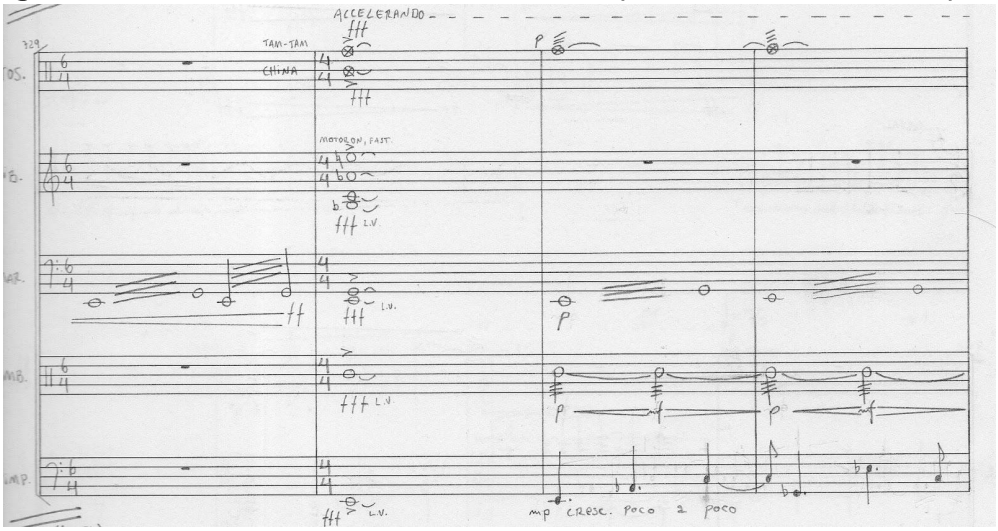


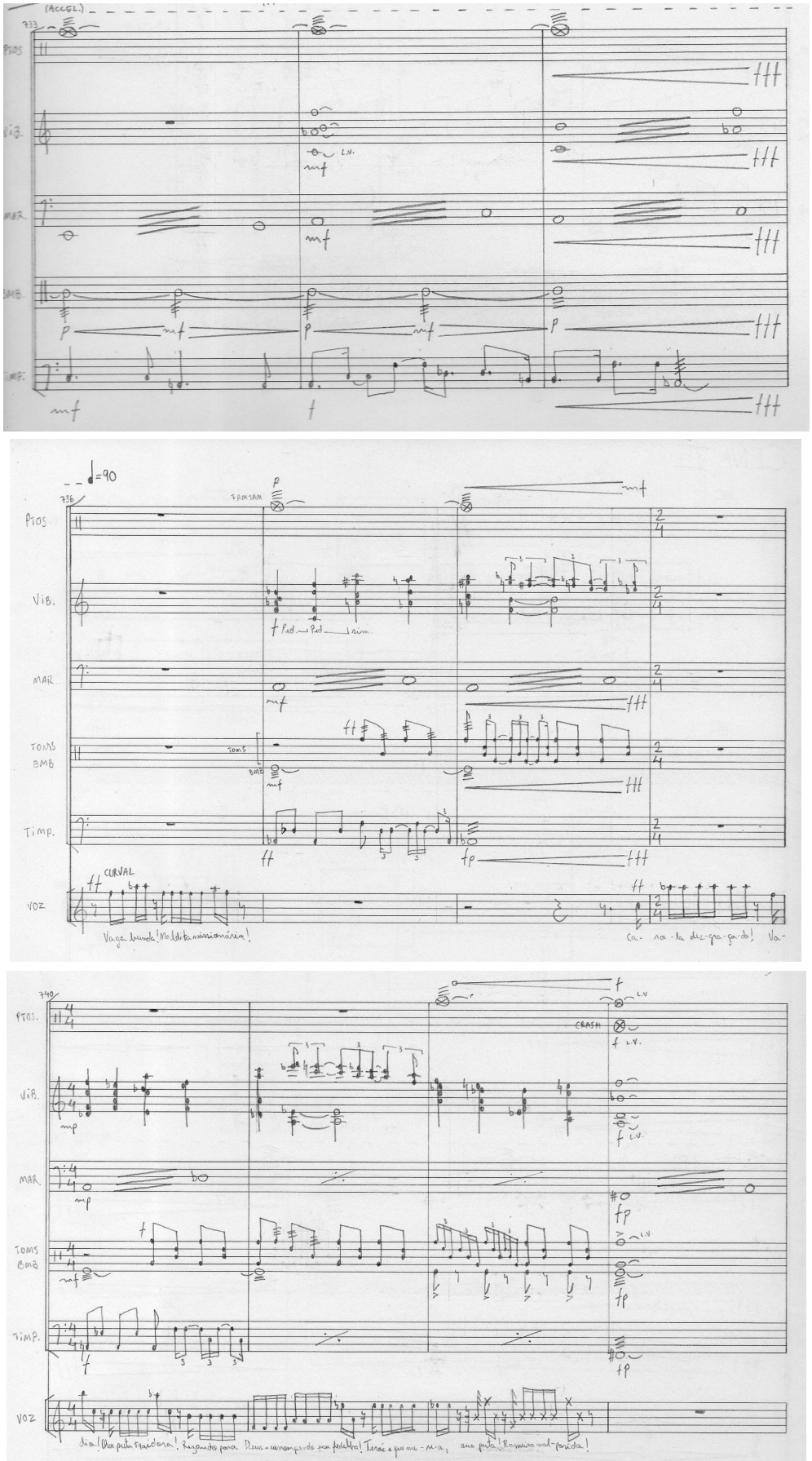


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Neste outro trecho da cena 7, Curval surpreende Adelaïde e Sophie em ato religioso, e segue-se um escândalo do libertino e uma punição que prenuncia os suplícios e a morte que a primeira sofrerá futuramente. A percussão enuncia a palavra “morte” e realiza variações sobre esse ritmo, enquanto o acorde α2-ION passa por um ciclo de transposições de 4ªJ e 3ªM.

Figura 8.8.1 a 8.8.4 - cc 729-743, Curval surpreende Adelaïde e Sophie.



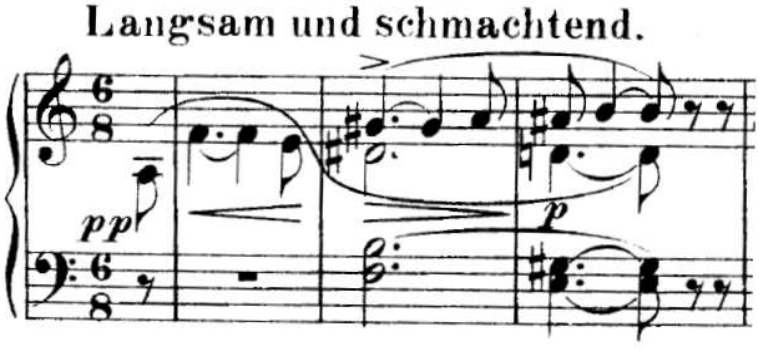


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.2.2.7 Grupo G

O grupo G é associado ao personagem Durcet e foi derivado da notória abertura da ópera “Tristan und Isolde” de Richard Wagner (WAGNER, 1909). Como já relatado anteriormente, a escolha dos materiais primordiais não foi necessariamente realizada mediante suas propriedades, mas de maneiras bastante arbitrárias, e com esse famoso trecho não foi diferente: apesar de sua qualidade ambígua e das implicações de seu uso para a tonalidade, a única razão que motivou sua escolha por mim foi a importância histórica e a possibilidade de especular sobre si.

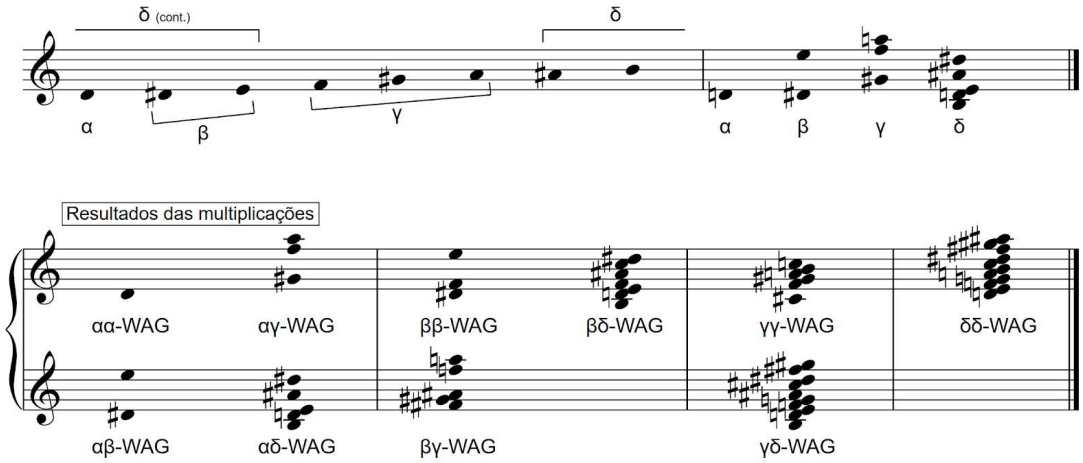
Figura 9.1 - introdução de *Tristan und Isolde*.



Fonte: Wagner (1909).

As alturas presentes nesse trecho foram organizadas em quatro grupos de 1, 2, 3 e 5 notas, respectivamente, e a esses grupos foi aplicado o processo de multiplicação de acordes do segundo tipo. Como não foi aplicada nenhuma constante de transposição - como Boulez aplica no seu “Marteau” - alguns dos conjuntos se repetem. Afinal, em multiplicações “a ordem dos fatores não altera o produto”; assim, excluídos os conjuntos repetidos, têm-se os seguintes resultados.

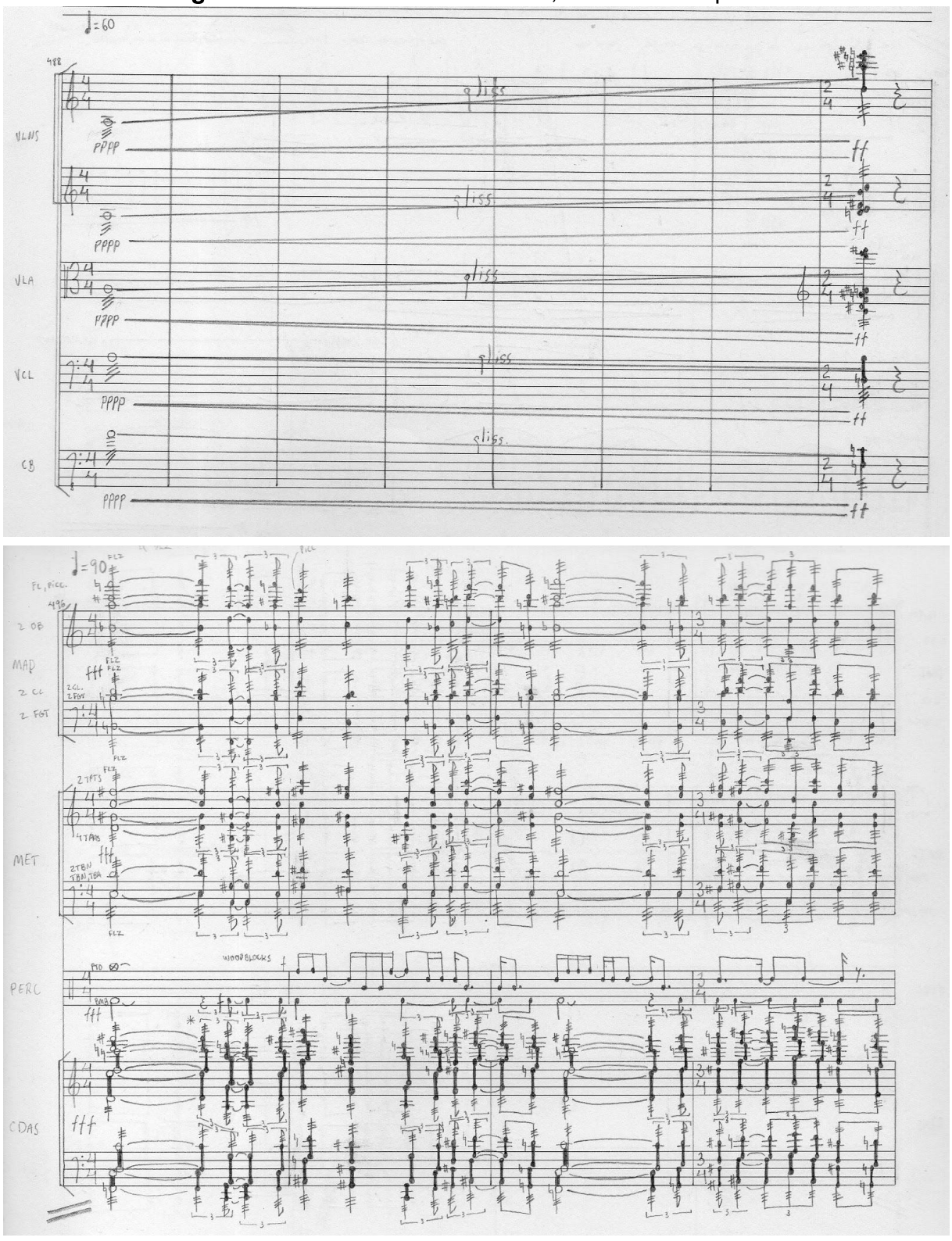
Figura 9.2 - grupos de alturas e resultados das multiplicações.



Fonte: anotações do autor.

A principal característica que justifica a escolha da família das cordas para representar o personagem Durcet é a versatilidade desse tipo de instrumento; não à toa, a seção das cordas é a sustentação do timbre orquestral, assim como Durcet - um banqueiro e principal financiador dos prazeres dos libertinos - é uma versátil sustentação de todos os acontecimentos do castelo de Silling. Vemos um exemplo dessa conexão durante a cena 4, o banquete que se torna orgia. Nessa cena, um *cluster* orquestral se movimenta em bloco, paralelamente, representando a voracidade dos libertinos e a saturação de seus corpos. Todas as alturas cromáticas estão presentes, porém cada família instrumental se limita aos materiais ligados aos seus personagens: no caso de Durcet, ocorre a sustentação de toda essa textura através do uso do acorde δδ-WAG, que contém todas as alturas com exceção de Dó sustenido. O caminho “melódico” dos blocos ocorre por transposições guiadas pela nota do extremo grave e, na eventualidade de uma nota ser transposta para Dó sustenido, ela será transposta para Dó (se movimento descendente) ou para Ré (se movimento ascendente), respeitando sempre o espaço harmônico de δδ-WAG.

Figuras 9.3.1 e 9.3.2 - cc 488-499, início do banquete.

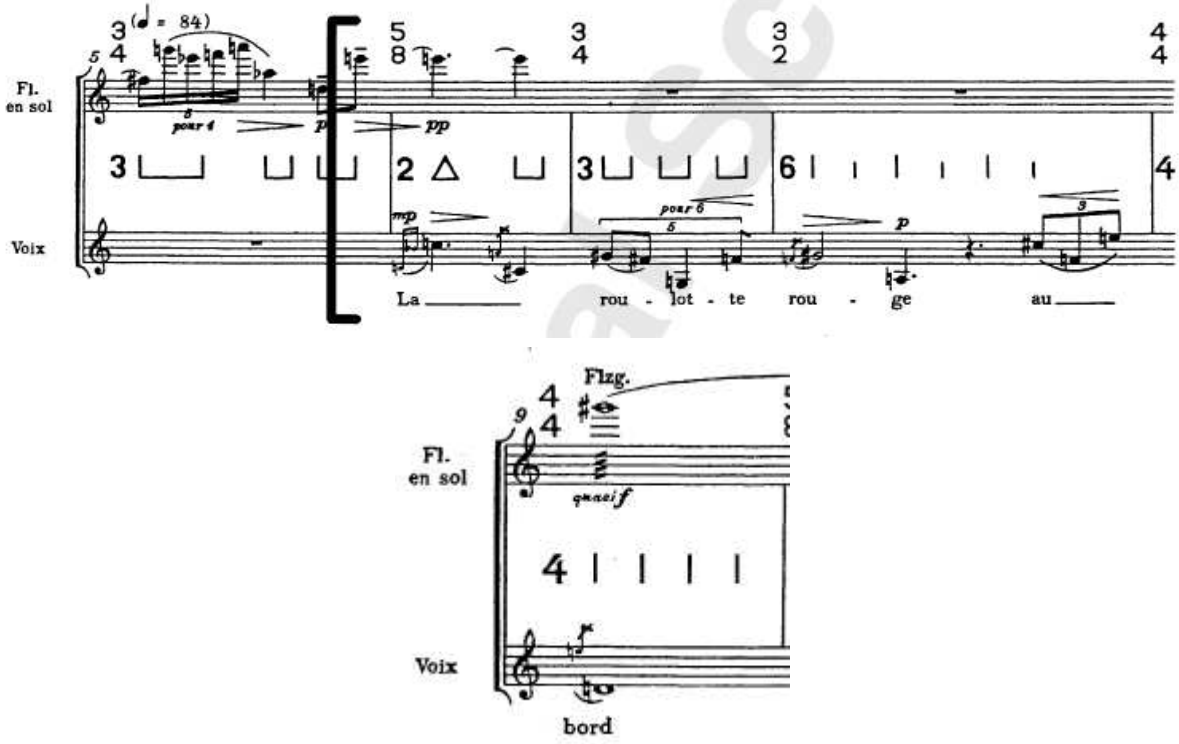


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.2.2.8 Grupo H

O último grupo de materiais associado a um dos libertinos, o Bispo, foi derivado dos acordes de um trecho vocal do movimento “L’artisanat furieux”, do “Le Marteau sans maître” de Pierre Boulez (BOULEZ, 1955). Esses acordes são fruto das multiplicações que Boulez executa no segundo diagrama de materiais derivados da série (KOBLYAKOV, 1990).

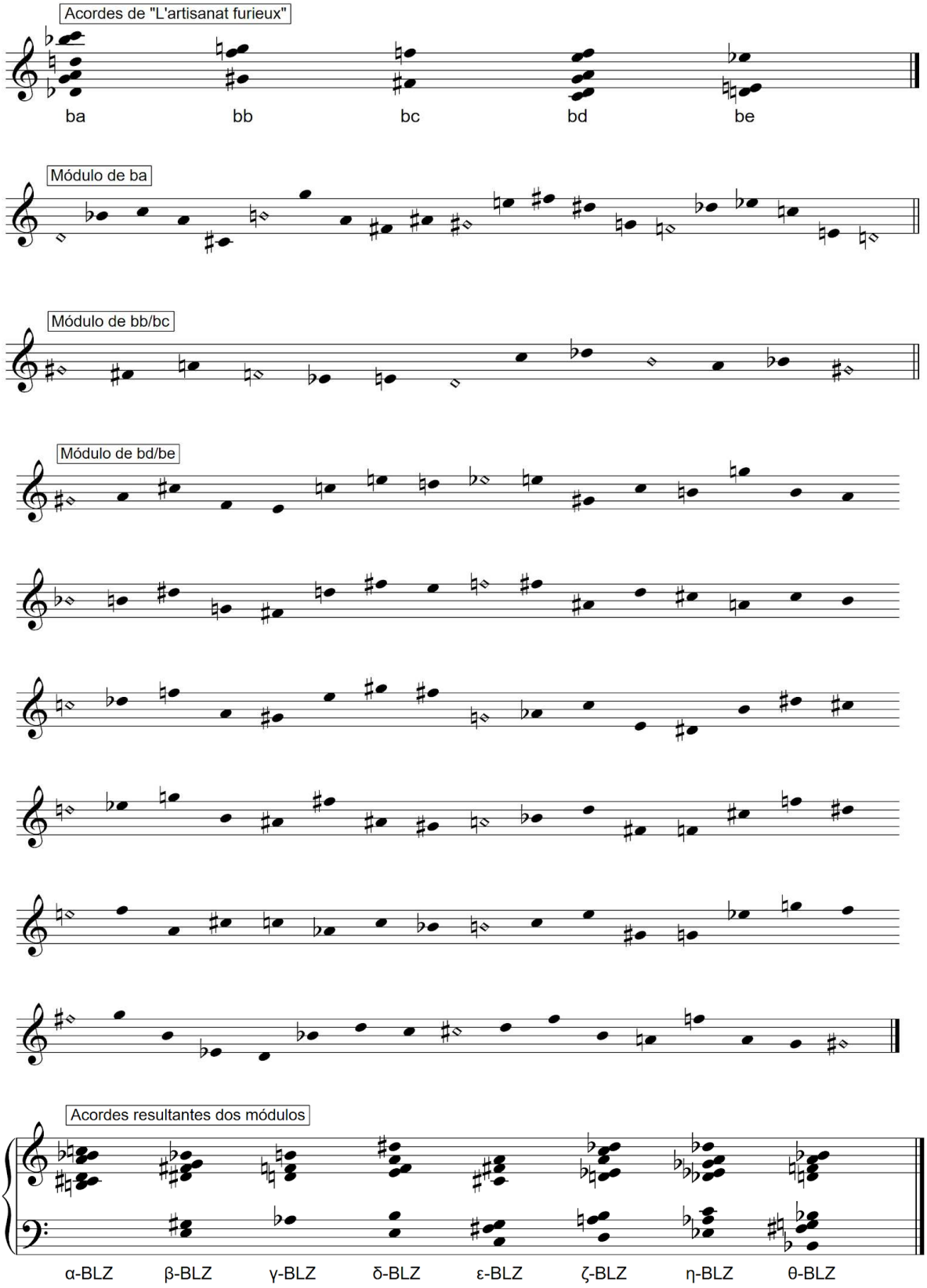
Figuras 10.1.1 e 10.1.2 - cc 6-9 de “L’artisanat furieux”.



Fonte: Boulez (1955).

Boulez nomeia os resultados de suas multiplicações de “ba” a “be” (KOBLYAKOV, op. cit); apliquei a técnica de módulos cíclicos ao acorde “ba” e à soma dos acordes “bb” com “bc” e “bd” com “be” e desses módulos extraí oito entidades harmônicas. O processo de formação dessas entidades foi similar ao do grupo F, em fatores primos, com a exceção dos acordes α-BLZ e β-BLZ, extraídos do módulo de “ba”.

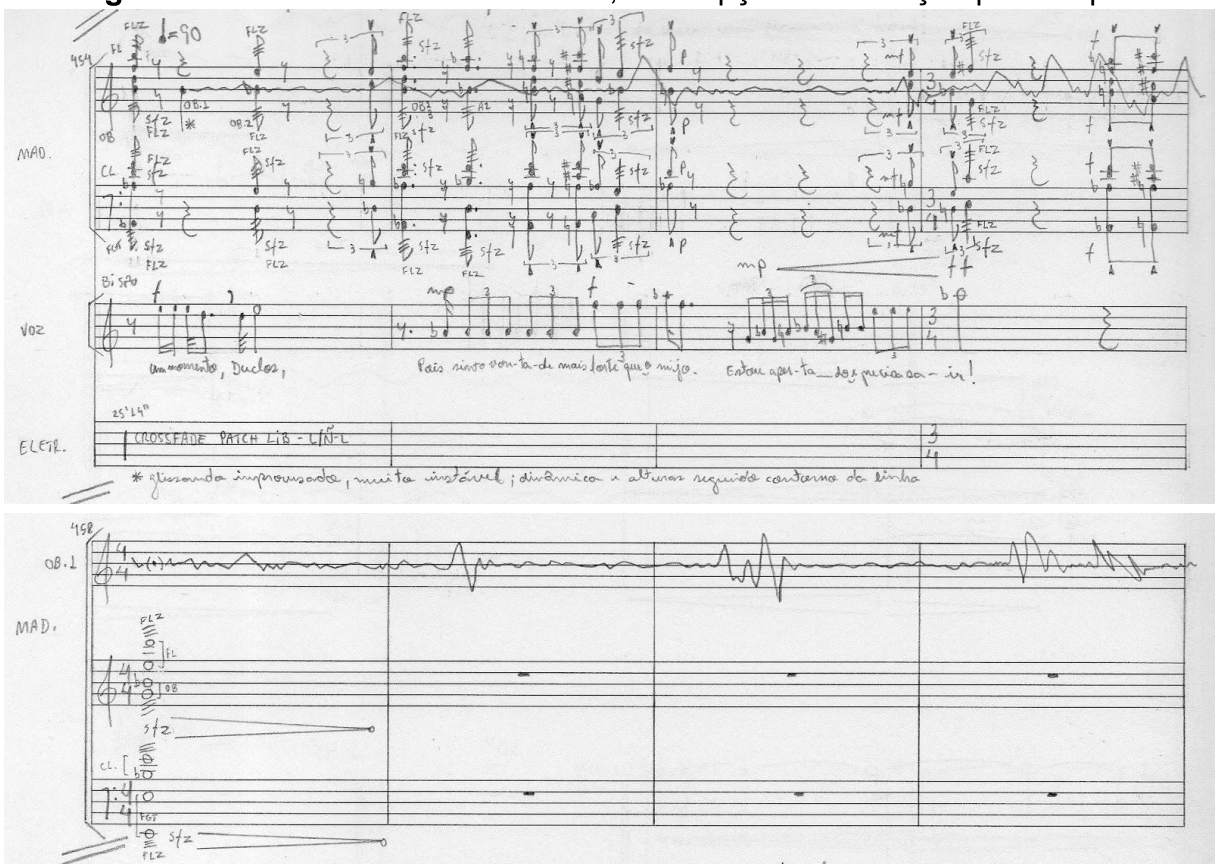
Figuras 10.2.1 a 10.1.3 - Módulos dos acordes e entidades resultantes.

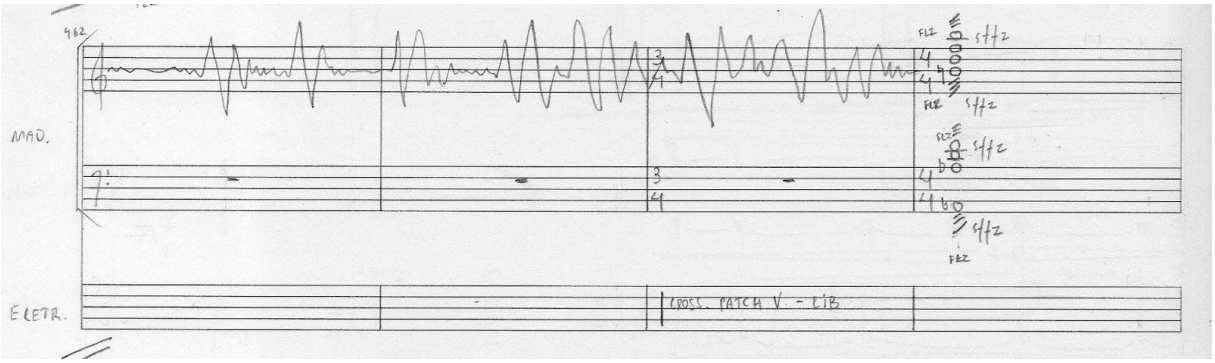


Fonte: anotações do autor.

Um exemplo bastante representativo do uso dos materiais do Bispo se encontra na cena 3 do ato I, logo após a ária “Olhe, Françon”, de Duclos: o Bispo se excita com as narrações, as interrompe e quer bolinar uma das vítimas, mas não é satisfeito. Os acordes em *staccato* e *frullato* das madeiras são formados pela multiplicação de segmentos do acorde α-AM (de Duclos) pelo acorde γ-BLZ, resultando na introjeção da sonoridade de um no outro, como o Bispo se intromete na narração. O oboé solista, improvisando glissandos com a palheta em torno da nota Si, representa o estado de espírito febril do Bispo, enquanto os acordes articulados em *staccato* se aproveitam da agilidade típica dessa família instrumental para denotar a urgência da luxúria do personagem, e o *frullato* traz a instabilidade ao som, assim como é instável o humor de um libertino privado de sua vontade satisfeita.

Figuras 10.3.1 a 10.3.3 - cc. 454-465, interrupção da narração pelo Bispo.



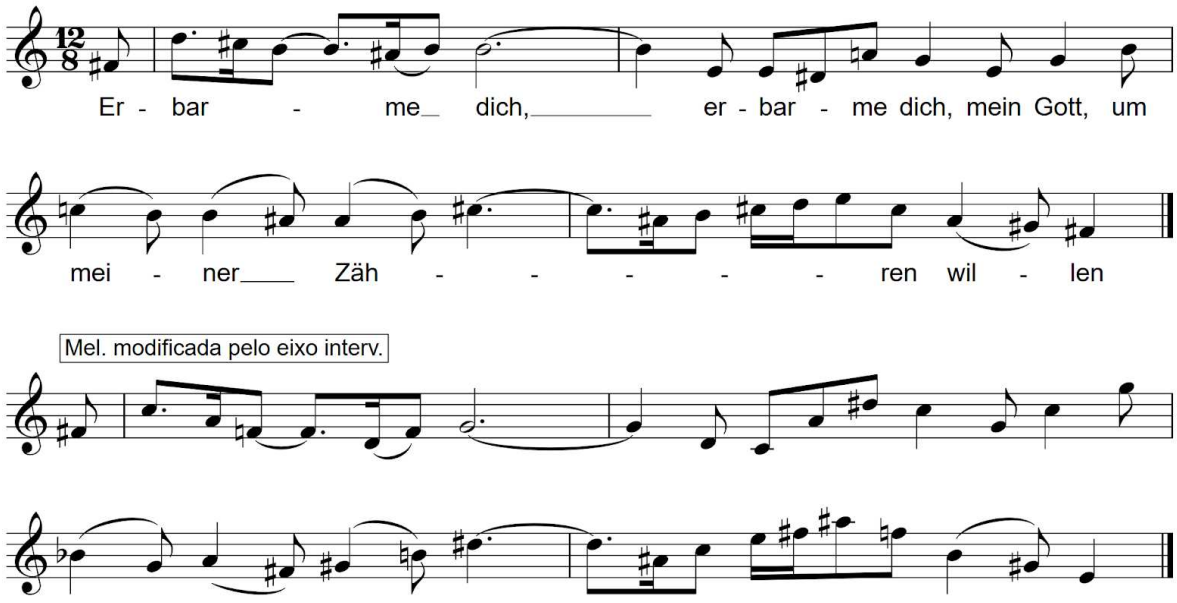


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.2.2.9 Grupo I

O grupo I, associado à historiadora Martaine, aparece apenas rapidamente no primeiro ato, assim como os grupos D e E. É derivado de um trecho da ária “Erbarme dich”, da Paixão segundo São Mateus, de J. S. Bach, que foi submetido ao processo que desenvolvi e denominei “eixo intervalar”, a ser melhor abordado no item 4.3.2. Essa técnica mantém os ritmos de uma melodia original mas “distorce” seu conteúdo intervalar, descaracterizando a melodia e proporcionando uma variedade de alturas maior a um trecho previamente tonal. No exemplo a seguir, vemos o trecho original de Bach e sua distorção pelo eixo intervalar:

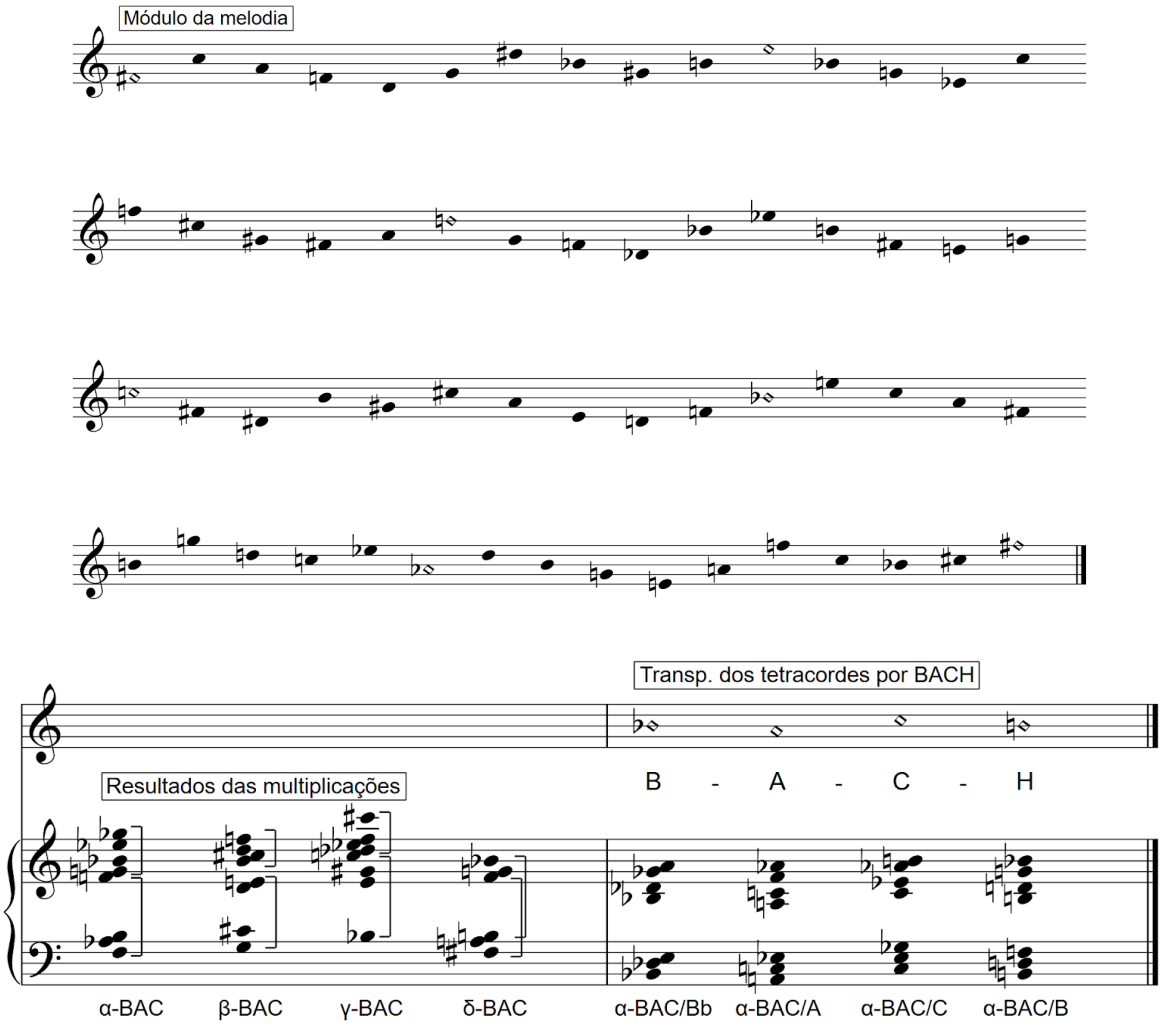
Figura 11.1 - Perfil melódico original e resultado do eixo intervalar.



Fonte: anotações do autor.

O conjunto de alturas resultantes da distorção da melodia foi então submetido ao processo de modulação cíclica, de cujo resultado foram extraídos quatro agregados de oito notas. Esses agregados foram posteriormente divididos em dois tetracordes cada, que passarão ainda por outro processo durante a composição do ato III: cada tetracorde servirá como entidade autônoma, sendo sempre transposto pelas notas do motivo BACH: si bemol, lá, dó e si natural.

Figuras 11.2.1 e 11.2.2 - Módulo das notas da melodia, agregados resultantes e transposição pelo motivo BACH.



Fonte: anotações do autor.

Assim como ocorre com os grupos D e E, esses materiais foram apenas brevemente utilizados no primeiro ato durante a entrada das historiadoras; para evitar repetir o exemplo, peço que o leitor se refira às figuras 6.4.1 e 6.4.2.

4.3 TÉCNICAS

Neste item, veremos as principais técnicas composicionais aplicadas aos materiais demonstrados no item anterior. Em comum, possuem a busca pela desestabilização das estruturas sonoras, sejam elas a afinação (no caso dos filtros frequenciais), a sequência melódica ou harmônica (com o eixo intervalar e o interlocking) ou a regularidade rítmica. Dentro do texto sadiano, a rígida estruturação hierárquica e combinatória busca sempre regular o deboche e organizar o caos e a violência do gozo; como diz Barthes (2005, p. 192):

> A ordem é necessária à luxúria, isto é, à transgressão; a ordem é precisamente o que separa a transgressão da contestação. Isso vem de ser a luxúria um espaço de troca: uma prática por um prazer; os "transbordamentos" devem ser rentáveis; é preciso então submetê-los a uma economia, e essa economia tem de ser planejada.

Os personagens sadianos não desejam contestar nada, desejam acima de tudo *transgredir*: querem executar sua ordem perversa, na qual têm o total controle sobre a economia dos prazeres (a linguagem). Emulou-se isso na música da ópera submetendo essas estruturas de base a procedimentos que lhes propiciassem certa "estranheza", um desvio do caminho perceptivo esperado pelo senso comum; no entanto, esses mesmos procedimentos visam o regulamento desses "desvios", já que a "ordem é necessária à luxúria". A superestrutura todavia - assim como a sociedade sadiana não é diferente do mundo real, é seu espelho - permanece a mesma: o texto, a linguagem, que determina o caminho das transgressões e a ordenação dos prazeres.

4.3.1 Filtros frequenciais

Inspirada na técnica das "projeções proporcionais" proposta por Menezes (2002), este artifício composicional guarda, no entanto, importantes diferenças com a anterior, especialmente no que tange ao seu objetivo dentro da estrutura da composição. Para melhor compreensão, faz-se necessária uma explicação resumida da técnica de Menezes.

A um determinado perfil - seja melódico ou harmônico - que o compositor deseja *comprimir* ou *expandir* dentro do espaço harmônico (assim como se realizam

procedimentos de expansão e concreção do tempo, no âmbito rítmico), aplica-se a projeção de um determinado âmbito intervalar diferente do original, mantendo-se, no entanto, a mesma proporção intervalar de origem (MENEZES, op. cit, p. 376). A partir da quantidade de semitons presente no âmbito desse perfil e das consequentes subdivisões temperadas dos semitons, projeta-se um âmbito diferente, que há de modificar a razão entre os semitons. Utilizando o exemplo dado pelo autor (ibidem, p. 377, 378), partindo-se de uma entidade com 44 semitons de âmbito (43 subdivisões em semitons) e projetando-se um âmbito de 4ªJ entre Ré 294 Hz e Sol 392 Hz, obtemos o valor de 1,3333 pela divisão das frequências, a ser submetido à raiz 43ª (o número de subdivisões), obtendo-se um resultado de 1,00671, a nova razão do semitom. Multiplicando-se o Ré 294 Hz por esse novo valor, obtém-se a frequência imediatamente acima no novo perfil; seguindo a multiplicação a partir da frequência obtida, quarenta e três vezes, obtêm-se todas as frequências buscadas dentro do âmbito da 4ªJ, que são posteriormente numeradas e organizadas de acordo com suas correspondências numéricas no perfil original.

A principal diferença entre a projeção proporcional e o filtro frequencial é, justamente, que não se busca *projetar* as características de uma entidade sobre a outra, mas *filtrar* as características de uma pela outra. Assim, o procedimento dessa técnica se inicia de maneira semelhante: a partir de uma entidade presente num dos grupos de materiais específicos, obtém-se a proporção resultante de sua tessitura, que é submetida à radiciação pelo expoente correspondente ao número de semitons da entidade a ser filtrada. Multiplicando a frequência de cada semitom da entidade filtrada pela nova razão, é encontrada a frequência da altura seguinte, que é então *somada* ao espaço harmônico da entidade original, em um temperamento de 24 subdivisões iguais da oitava. Dessa forma, compreende-se que os pontos estruturais que definem o acorde como entidade autônoma - as notas que o compõem - permanecem inalteradas, preservando suas características mais básicas, mas a interação com a outra entidade recolhe dele um tanto de sua “solidez” - a estrutura intervalar temperada - ao adicionar alturas microtonais entre as constituintes de seu espaço harmônico, como que “fluidificando” a passagem entre as notas. Une-se a isso o fato (em uma interpretação completamente pessoal) da sonoridade resultante dos choques entre frequências e seus batimentos resultantes, bem como a transição “suave” entre as alturas, remeter à água ou a fluidos, motivo pelo qual preferi

nomear essa técnica como filtro: passa-se uma substância por um objeto, fica de um lado sua parte sólida e de outro sua parte líquida.

Vejamos exemplo da utilização desse procedimento na composição um trecho da ária “Olhe, Françon”, da personagem Duclos na cena 3 do primeiro ato, acompanhado da tabela de cálculo da filtragem.

Tabela 1 - filtro frequencial de α-AM pela parte superior de si mesmo (G4 a Eb5).

Notas alphaA-M	Freq. Hz(12-EDO)	filtro 6m	Freq. dos 1/4T	Cents (24-EDO)
D3	146,83	1,0186	149,56	-18,09109126
D#3/Eb3	155,56	1,0186	158,45	-18,09109126
E3	164,81	1,0186	167,88	-18,09109126
F3	174,61	1,0186	177,86	-18,09109126
F#3/Gb3	185,00	1,0186	188,44	-18,09109126
G3	196,00	1,0186	199,65	-18,09109126
G#3/Ab3	207,65	1,0186	211,51	-18,09109126
A3	220,00	1,0186	224,09	-18,09109126
A#3/Bb3	233,08	1,0186	237,42	-18,09109126
B3	246,94	1,0186	251,53	-18,09109126
C4	261,63	1,0186	266,50	-18,09109126
C#4/Db4	277,18	1,0186	282,34	-18,09109126
D4	293,66	1,0186	299,12	-18,09109126
D#4/Eb4	311,13	1,0186	316,92	-18,09109126
E4	329,63	1,0186	335,76	-18,09109126
F4	349,23	1,0186	355,73	-18,09109126
F#4/Gb4	369,99	1,0186	376,87	-18,09109126
G4	392,00	1,0186	399,29	-18,09109126
G#4/Ab4	415,30	1,0186	423,03	-18,07150887
A4	440,00	1,0186	448,18	-18,09109126
A#4/Bb4	466,16	1,0186	474,83	-18,09109126
B4	493,88	1,0186	503,07	-18,09109126
C5	523,25	1,0186	532,98	-18,09109126
C#5/Db5	554,37	1,0186	564,68	-18,09109126

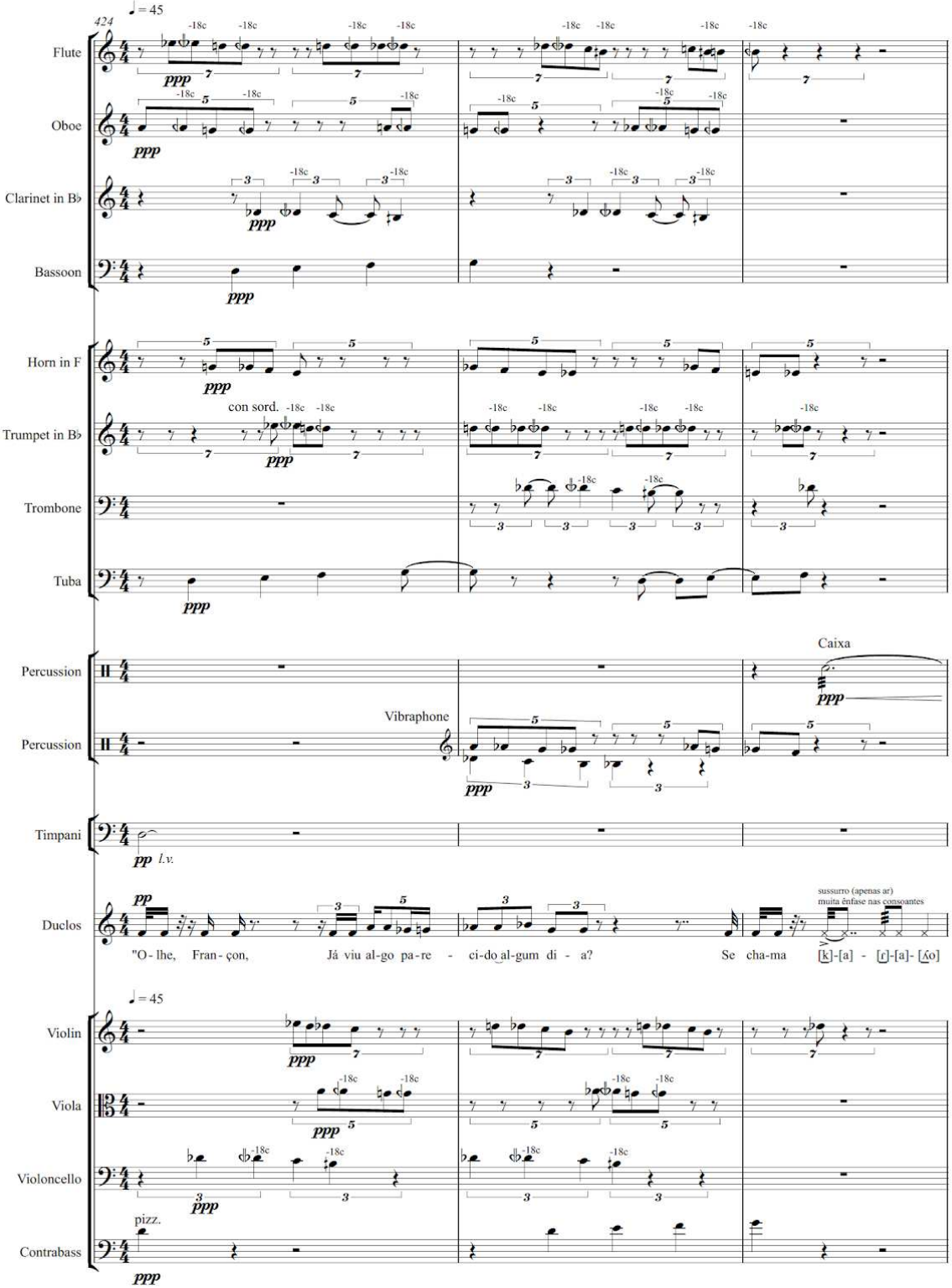
D5	587,33	1,0186	598,25	-18,09109126
D#5/Eb5	622,25	1,0186	633,82	-18,09109126

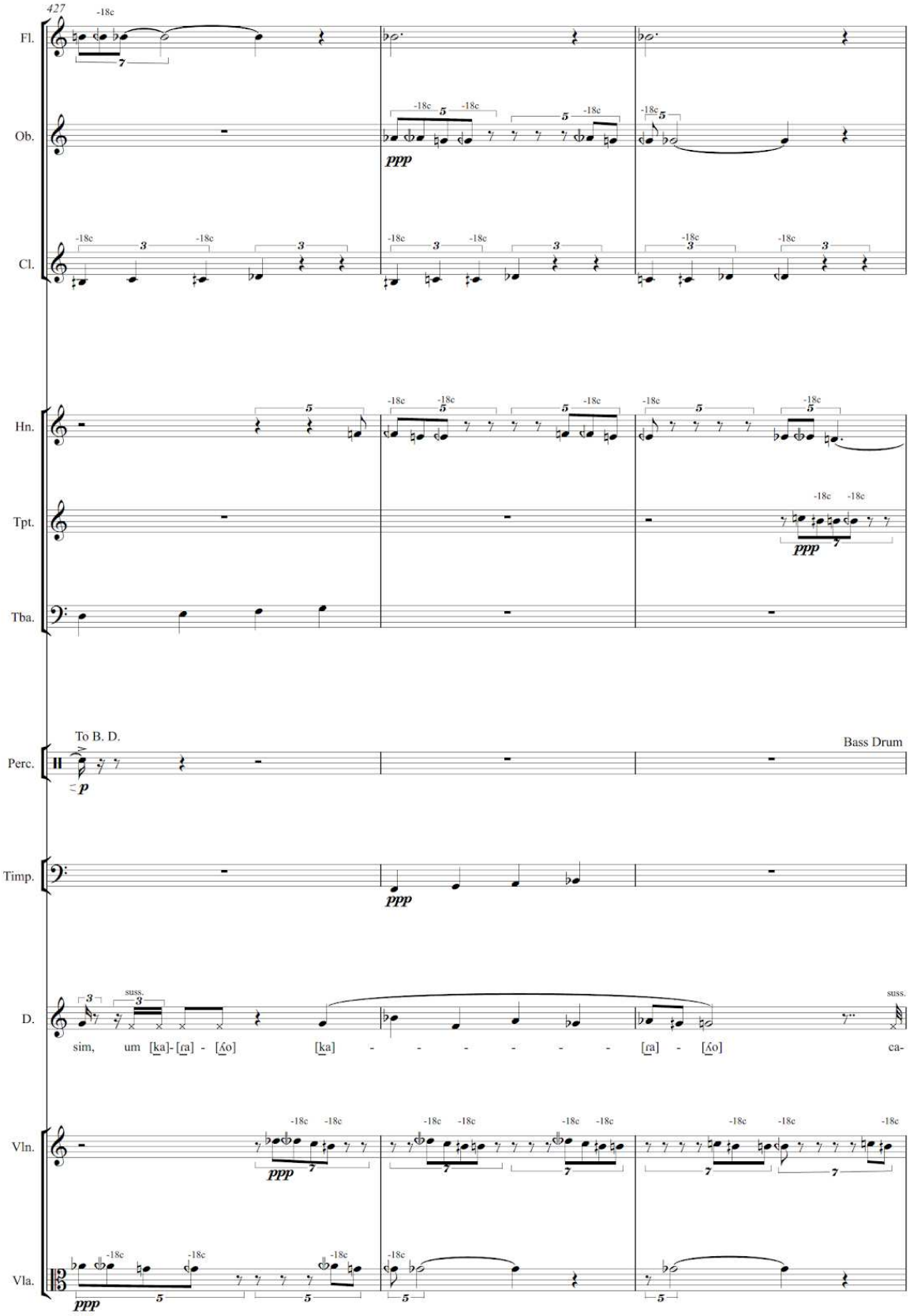
Fonte: anotações do autor.

Na tabela acima, os valores correspondem à filtragem do acorde α-AM pela metade superior de si mesmo, o que corresponde a uma 6ªm; dividindo as frequências de G4 por Eb5, e submetendo o resultado à raiz 25ª (número de semitons na tessitura do acorde inteiro), obtemos a razão de 1,0186. A multiplicação de cada frequência por esse valor resulta em alturas que se encontram 18 cents abaixo do quarto de tom temperado (razão de 1,0293); dessa forma, o espaço harmônico de α-AM por sua metade superior agora equivalerá aos semitons temperados, aos quartos de tom temperados e aos microtons filtrados.

O uso dessa técnica em um acorde por si mesmo reflete o texto do momento: a ária de Duclos é uma história de formação, sua primeira experiência com um padre do mosteiro. Essa reminiscência é contada sob o ponto de vista da narradora mediado pela função que a linguagem exerce naquele contexto: o de excitar as fantasias dos libertinos; logo, qualquer tipo de sobretom contido na história - nostalgia, trauma, medo - é apagado e inserido na gramática da libertinagem, essa estruturação da instabilidade.

Figura 12.1.1 e 12.1.2 - cc. 424-429, ária de Duclos.





Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Nesse trecho inicial da ária da cena 3, vemos exemplos de várias técnicas descritas neste trabalho. Para o escopo da presente análise, se destacam os choques entre as alturas enunciadas por diferentes instrumentos a cada entrada no “cânone”: microtons se chocam com alturas temperadas - gerando intervalos distintos dos “comuns” maiores e menores - ou com o semitom de mesmo nome e frequência temperada, causando batimentos pela proximidade das frequências; todos esses efeitos geram ao ouvinte uma intensa sensação de instabilidade e desafinação, adequado a esse momento de reminiscência apropriado pela luxúria libertina.

Há de se destacar um outro aspecto pertinente a essa técnica, que é a produção de desvios de afinação do quarto de tom muito precisos, tornando extremamente difícil ou impossível ao intérprete a intonação correta de tais valores; no entanto, surge assim a intersecção necessária dessa técnica com o assunto a ser discutido no item 4.4.2, “Possibilidades da eletrônica para a escrita instrumental”. O objetivo não é que o intérprete seja preciso (todavia, o maior nível de precisão possível é sempre desejável e facilita o trabalho de todos os envolvidos), mas que sua interpretação seja alvo de edição eletrônica, por meio de softwares de afinação como *Melodyne* e *Autotune*, transformando o compositor em participante ativo não só da elaboração, mas também da execução do produto final que é a ópera.

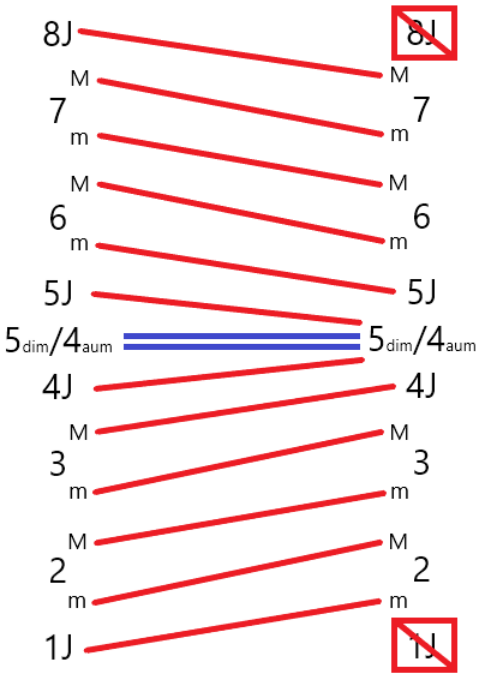
4.3.2 Eixo intervalar

Desenvolvi este procedimento técnico a partir de minhas especulações e improvisações com a melodia da ária de Verdi “La donna è mobile”, parodiada no segundo ato da ópera em dueto dos personagens Durcet e Bispo. Essa ária foi o primeiro trecho da ópera que escrevi, como um teste para o material e seu potencial, e improvisei ao teclado maneiras de distorcer a melodia original de forma a mantê-la facilmente reconhecível, mas ainda assim com sua essência e seu campo harmônico “pervertidos”. Cheguei a um processo simples, mas de resultados bastante metódicos e interessantes, que pode tanto ser aplicado a entidades melódicas quanto harmônicas.

O eixo intervalar consiste na transposição dos intervalos de um dado perfil melódico ou harmônico a partir de um “intervalo-eixo”, que permanece inalterado. Exceto por este, todos os intervalos do material original serão transpostos por uma

razão pré-determinada, que gira em torno do intervalo inalterado como ponto de referência para a direção da transposição; ou seja, todos os intervalos que se encontram abaixo do intervalo-eixo serão transpostos ascendentemente por uma razão pré-determinada, e todos os intervalos acima deste eixo serão transpostos descendentemente pela mesma razão.

Figura 13.1 - Esquematização do eixo intervalar.



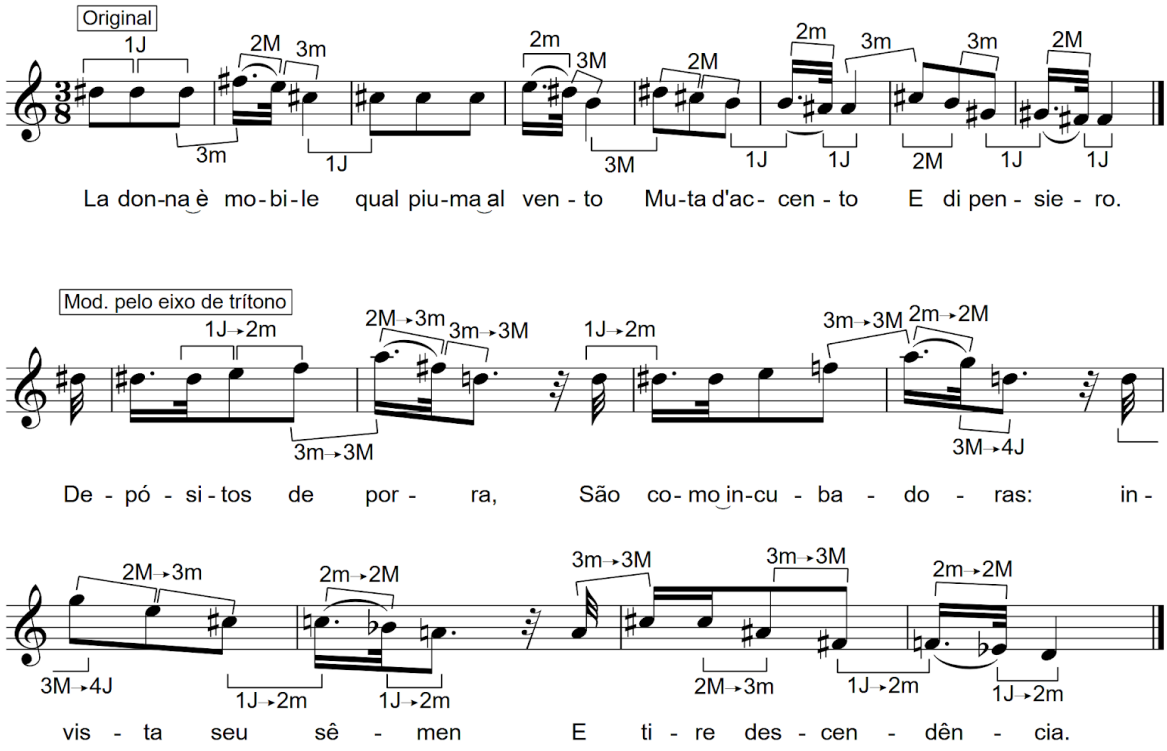
Fonte: anotações do autor.

Na figura acima,vemos uma ilustração do funcionamento do eixo escolhido para o dueto da cena 3, ato II. O intervalo-eixo selecionado foi o trítono, por se encontrar bem no centro da tessitura; todos os intervalos menores que o trítono foram então transpostos uma 2ªm acima e todos os intervalos maiores que o trítono foram transpostos uma 2ªm abaixo, eliminando dessa forma a 8ªJ e a 1ªJ.

No caso desse dueto, a técnica foi aplicada somente à melodia e as implicações do eixo seriam a manutenção do perfil melódico (movimentações ascendentes e descendentes permanecem inalteradas) com a mudança de seu conteúdo intervalar e, consequentemente, de sua harmonia tonal implícita. Essas implicações proporcionaram o caminho para o processo de formação da harmonia da ária, que foi resultante da aplicação da técnica de módulos cíclicos ao conjunto de 10 alturas presentes na nova melodia. Esse fato abre espaço para novas especulações a respeito da aplicação dessa simples técnica, que pode ter

implicações ainda mais radicais da distorção de entidades acórdicas, ou mesmo de valores rítmicos, implicações que podem ser exploradas nos atos vindouros da ópera.

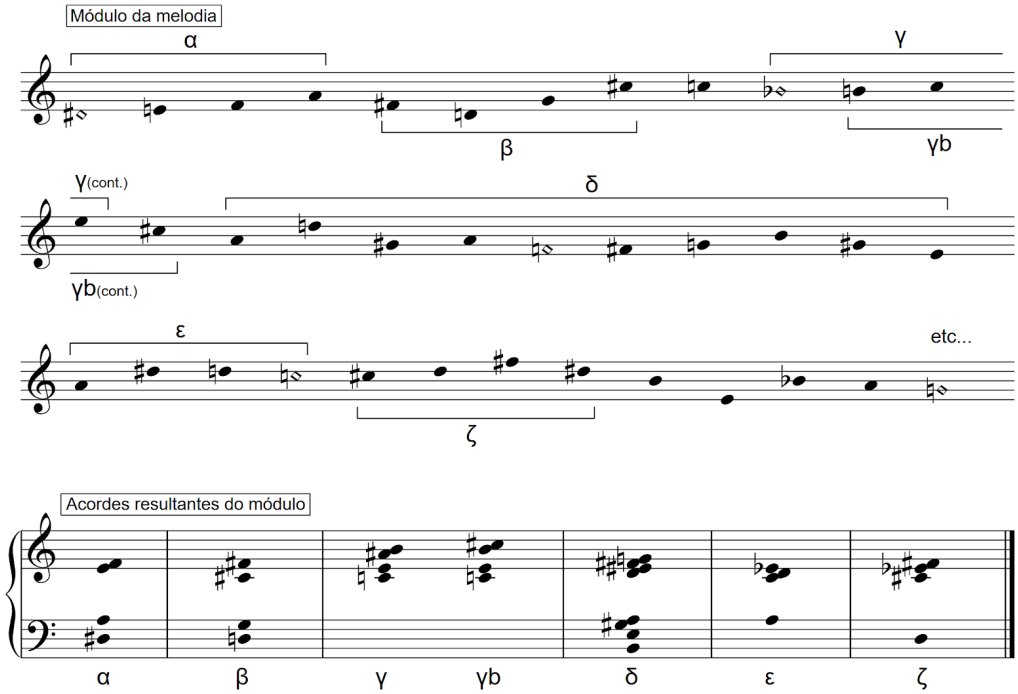
Figura 13.2 - Melodia de “La donna è mobile” e refrão do dueto.



Fonte: anotações do autor.

Aqui vemos a aplicação direta da técnica ao perfil melódico original. Apenas esse trecho foi utilizado e deu origem ao refrão do dueto; cada intervalo da melodia original é transposto pelo intervalo correspondente no eixo, resultando na nova melodia (desconte-se notas repetidas devido ao tratamento silábico do novo texto). O sentido dos intervalos permanece o mesmo do material original, exceto em 1^{as}J, que são transformadas em 2^{as}m ascendentes. Todo esse processo garante a reconhecibilidade da citação à ária de Verdi, mas distorce a melodia a ponto de criar um novo campo harmônico ao seu perfil.

Figura 13.3 - Módulos cíclicos das alturas da nova melodia e acordes derivados.

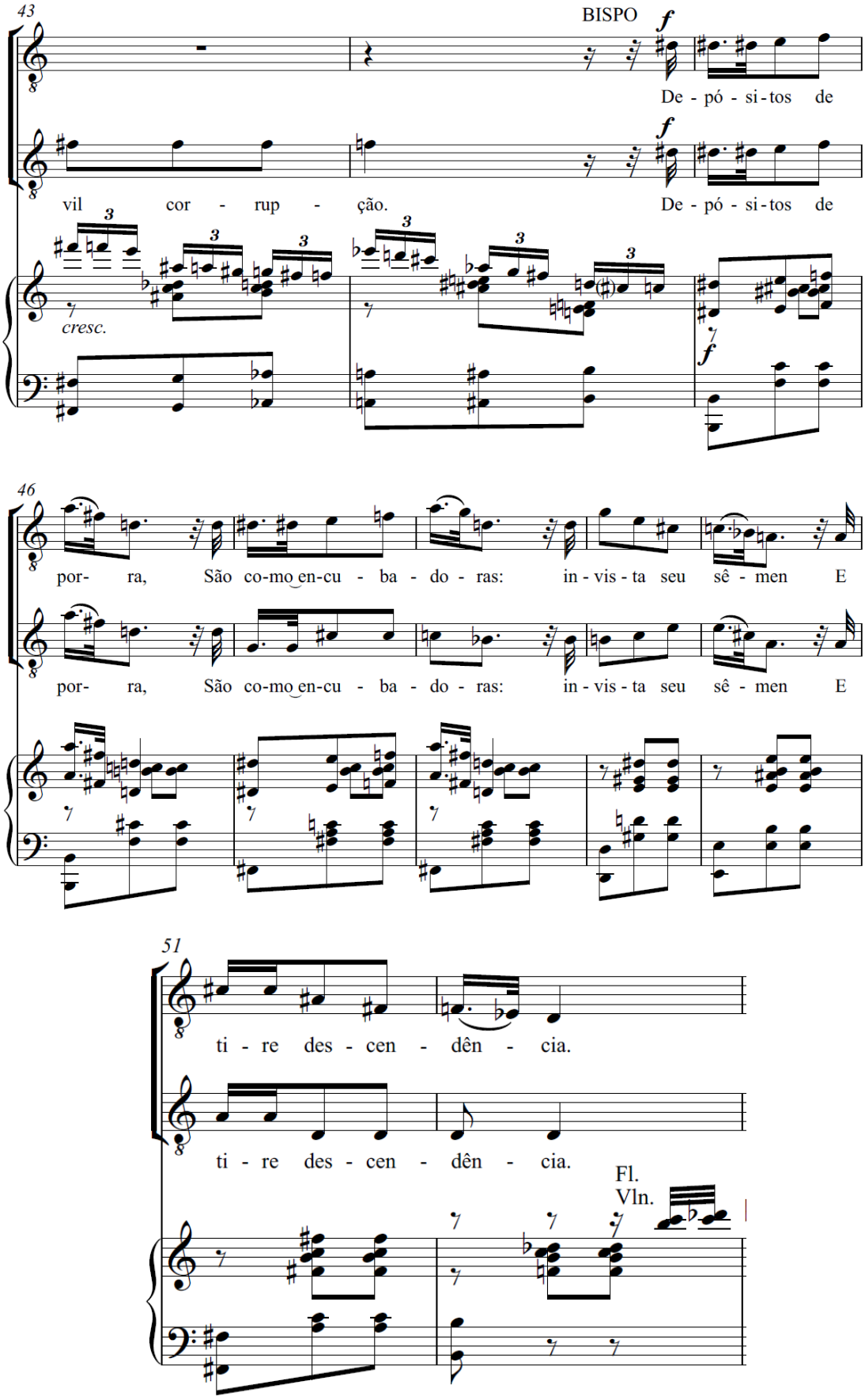


Fonte: anotações do autor.

Os sete acordes resultantes do módulo foram escolhidos apenas por sua sonoridade e variedade intervalar e não se almejou nenhum tipo de direcionalidade harmônica ou funcionalidade. Dentro da composição, são usados livremente; a escuta “desorientadora” foi o efeito ambicionado, de maneira que o ouvinte, ao esperar alguma direcionalidade à guisa do sistema tonal, veja-se em uma situação familiar, porém “surreal”.

O surrealismo das situações no castelo de Silling é evidente, porém a ligação das escolhas composicionais com a dramaturgia se dá na tensão entre a historicidade da referência e um olhar anacrônico lançado sobre ela: a letra da ária original fala da volubilidade da mulher, um ser que muda de humores “como uma pluma ao vento”; certamente um comentário cínico, mas não ofensivo às sensibilidades do século XIX. Porém, analisando-a sob o prisma da moralidade atual, a letra revela seu teor profundamente sexista e, levando em conta toda a trama de *Rigoletto*, mostra o quanto a mulher não é mais que um objeto de conquista para o Duque de Mântua. Nas bocas do Bispo e Durcet, esse teor misógino é completamente explícito, lançando uma lupa sobre a nossa sociedade por meio da sinceridade cruel do texto sadiano.

Figuras 13.4.1 e 13.4.2 - cc. 43-52, refrão do dueto da cena 3, ato II.



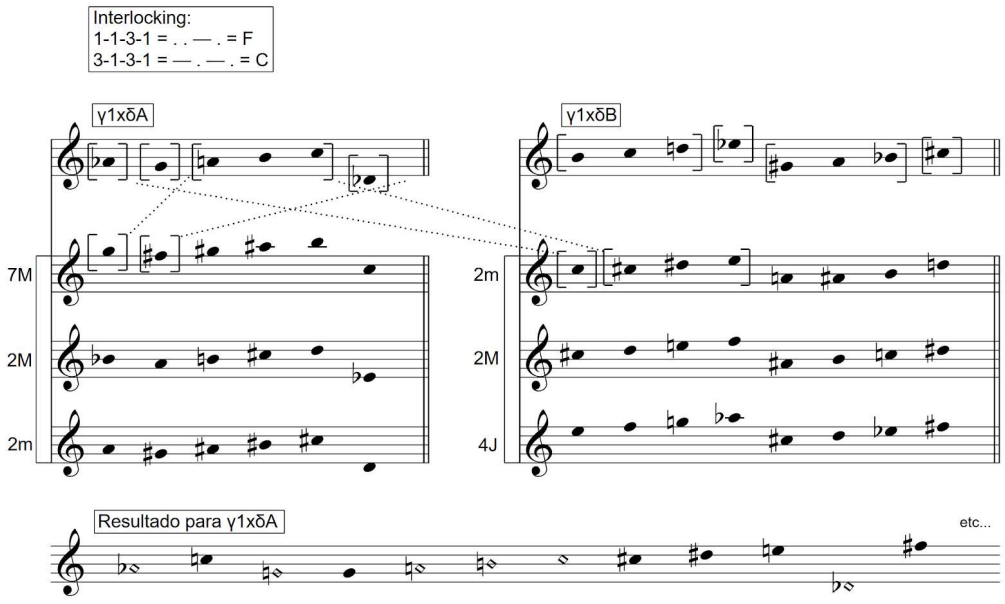
Fonte: rascunhos do autor (2020).

4.3.3 Interlocking

A técnica do *interlocking* foi desenvolvida pelo compositor suíço Klaus Huber, e posteriormente influenciou técnicas de seu aluno mais célebre, o britânico Brian Ferneyhough (MENEZES, 2002, p. 422). O procedimento consiste na engrenagem de duas estruturas melódicas, de maneira que uma seja intermitentemente interrompida pela outra e haja um efeito de fragmentação na percepção de ambos os perfis; isso cria, ao mesmo tempo, uma densificação harmônica considerável, ao se somar duas entidades melódicas e seus campos harmônicos.

A esse procedimento simples, porém efetivo, adicionei ainda alguns passos extras no contexto da composição. Utilizado no ato I apenas na metade final da cena 8, momento em que Curval e os libertinos decidem punir Constance por rejeitá-lo, foram escolhidos os acordes γ1xδA e γ1xδB para formar o campo harmônico da cena; esses acordes foram transpostos pelas classes de intervalos contidas em si mesmos (γ1xδA por 7ªM, 2ªM e 2ªm; γ1xδB por 2ªm, 2ªM e 4ªJ) e suas notas divididas em grupos de acordo com um padrão numérico advindo do código Morse: 1-1-3-1, equivalendo à letra “F” e 3-1-3-1, equivalendo à letra “C”. A enunciação dos perfis melódicos foi então organizada a partir desse padrão, alternando consecutivamente entre as tabelas de transposições.

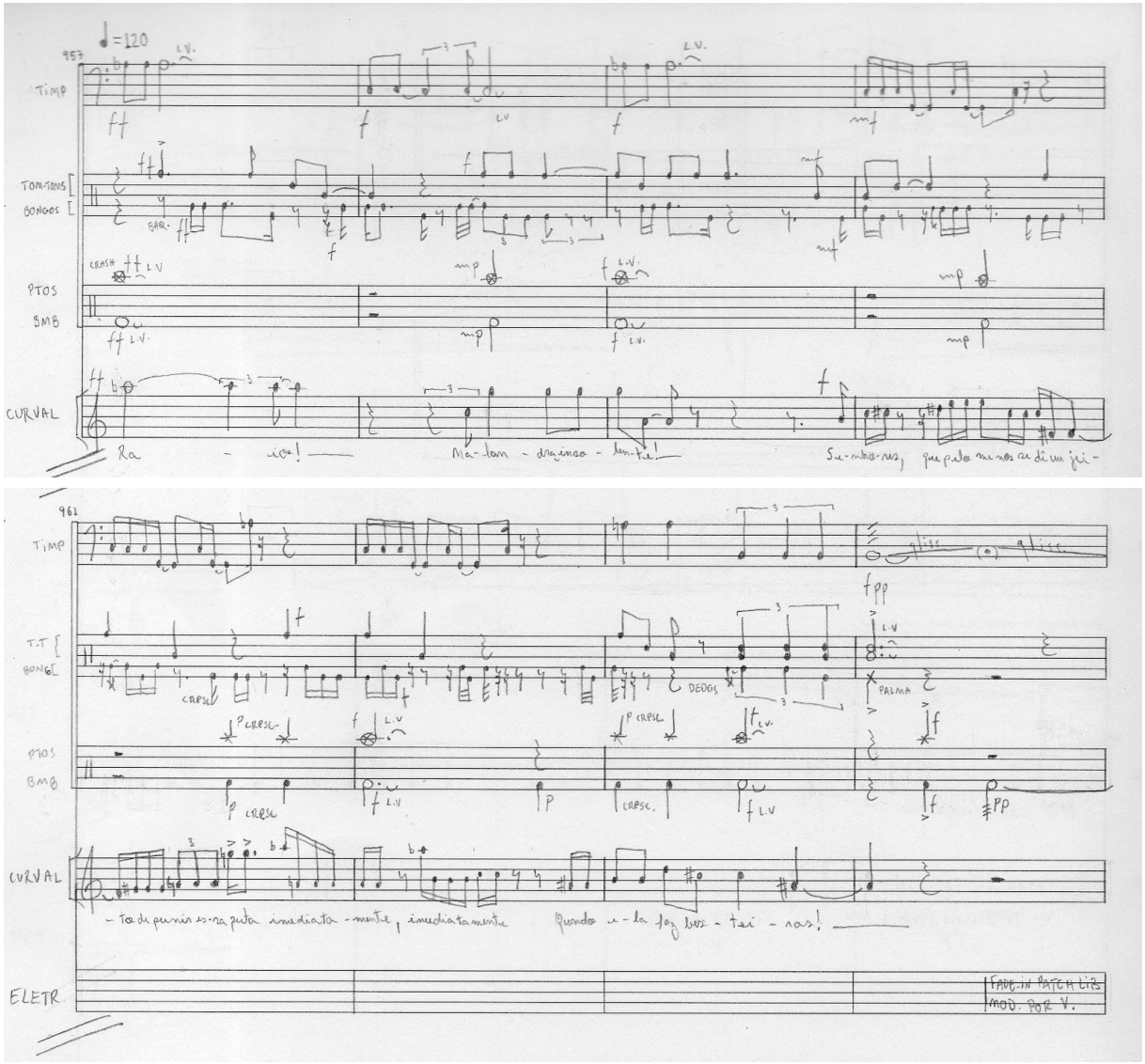
Figura 14.1 - Tabelas de transposições dos acordes e exemplo de *interlocking*.



Fonte: anotações do autor.

No exemplo a seguir, vemos a aplicação da técnica à linha vocal do personagem Curval. Toda a melodia é construída sobre o *interlocking* de γ1xδA pela transposição por 2ªm de γ1xδB e transposição de 7ªM de si mesmo, enquanto o tímpano enuncia alturas exclusivamente do acorde γ1xδA.

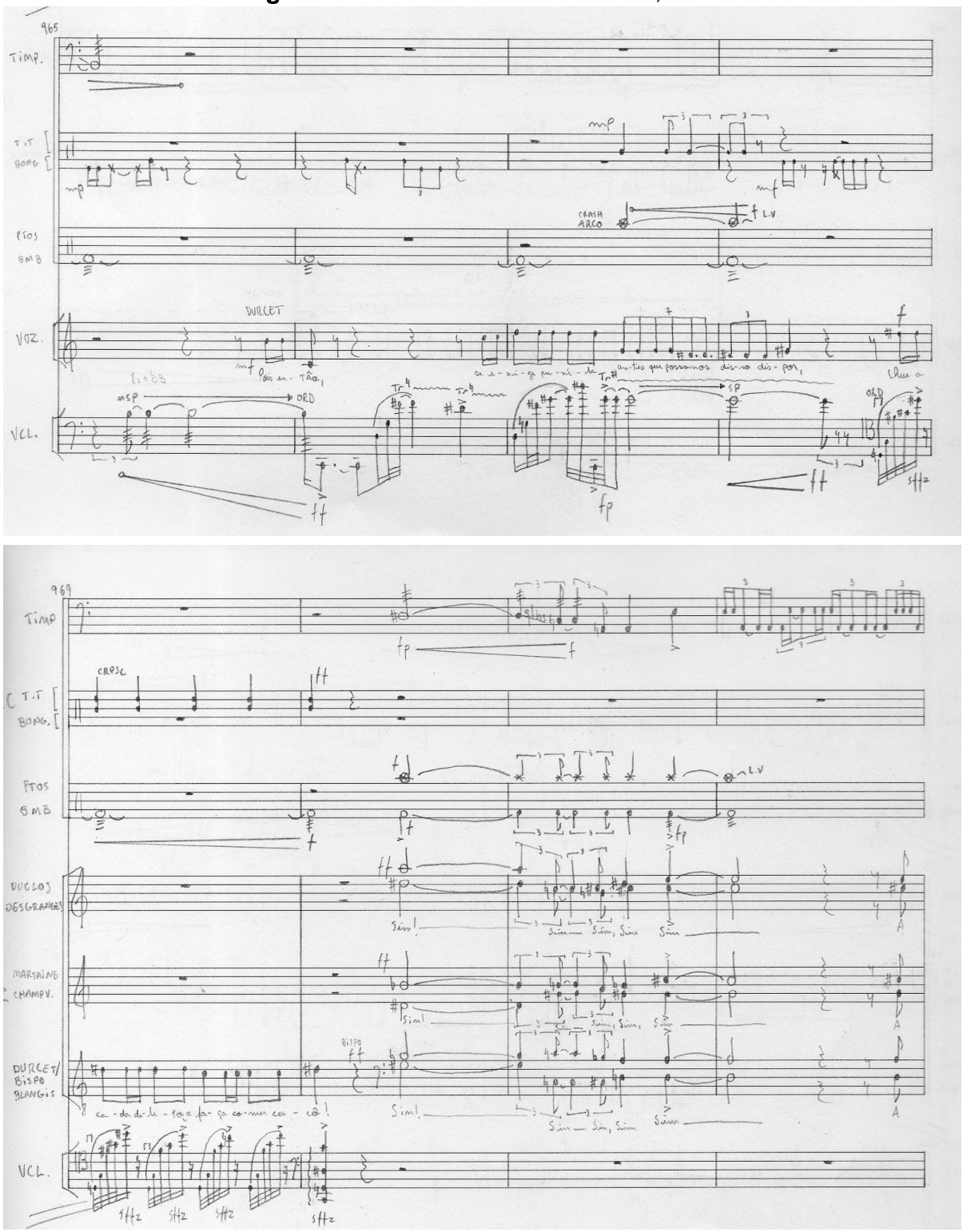
Figura 14.2.1 e 14.2.2 - cc. 957-964, entrada de Curval.

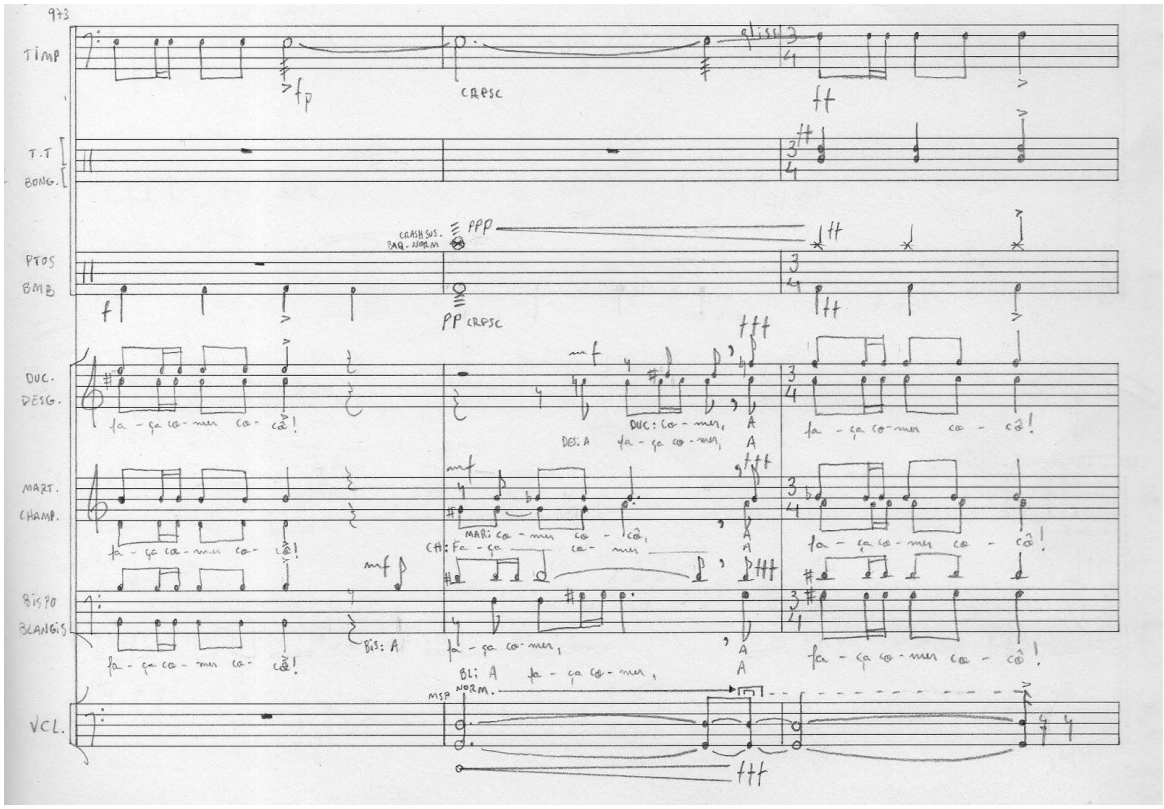


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

No próximo exemplo, dos compassos subsequentes, o *interlocking* do acorde γ1xδB com a transposição de 7ªM de γ1xδA e 2ªm de si mesmo é enunciado na voz de Durcet e no violoncelo em contraponto; logo a seguir, diversas combinações de *interlockings* entre γ1xδA e γ1xδB formam a densa harmonia coral. Todos os personagens nesse trecho estão embrenhados no material de Curval: é ele o protagonista da cena, o ofendido e o merecedor de aplicar a libidinosa punição.

Figura 14.3.1 a 14.3.3 - cc. 965-975, coro.





Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.4 TIMBRE E TEXTURA

O timbre e a orquestração desempenham um papel estrutural na concepção da ópera e no desenvolvimento da dramaturgia. Veremos nos itens a seguir uma melhor discussão dos aspectos instrumentais, da escritura eletroacústica da peça e as possibilidades de ampliação da escrita instrumental que ela oferece, e como esses aspectos se relacionam com o desenvolvimento dramatúrgico, tanto no nível de ilustração dos afetos do texto quanto na condução da narrativa, à guisa dos *leitmotive* wagnerianos.

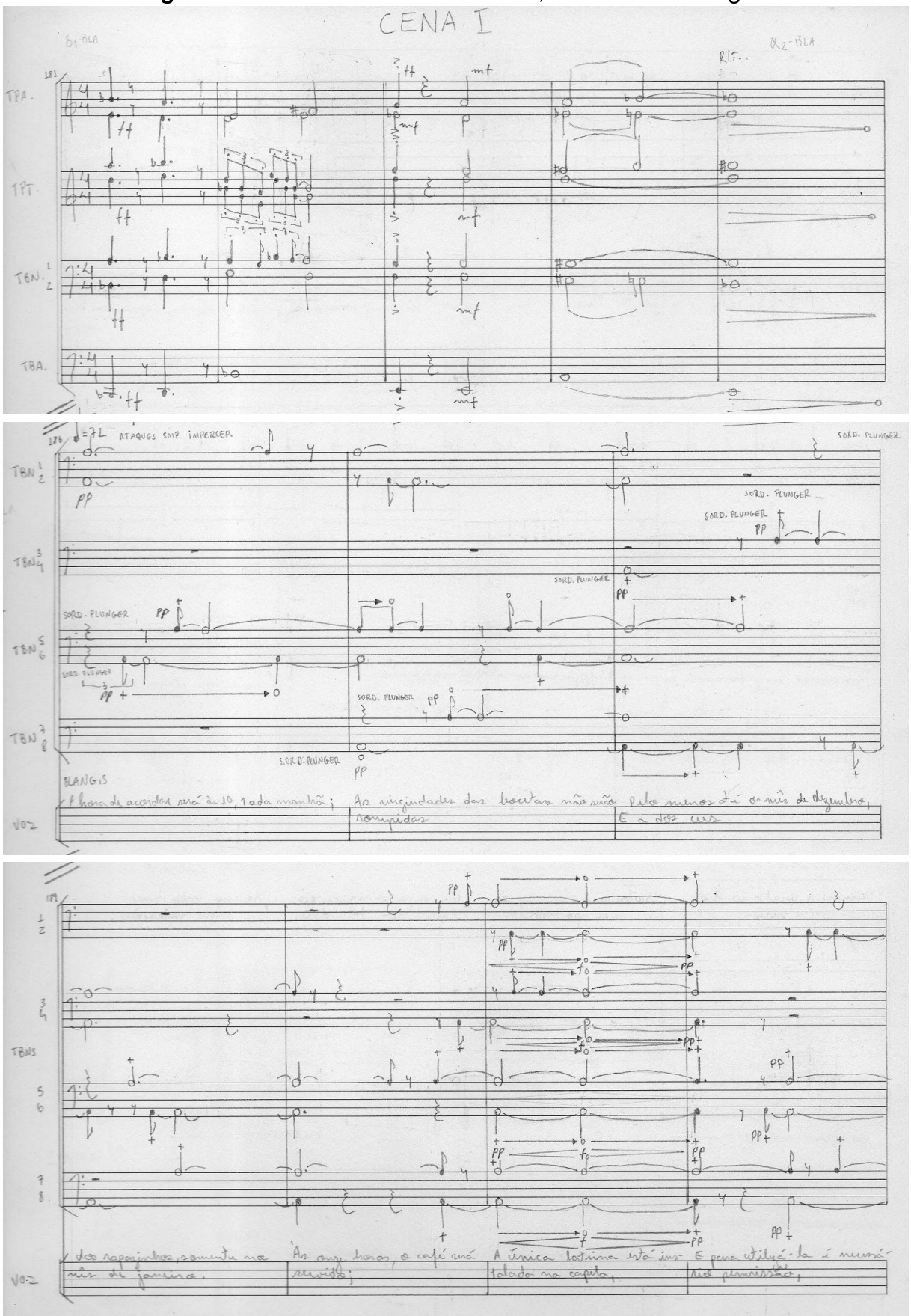
4.4.1 Famílias instrumentais e suas relações com os personagens

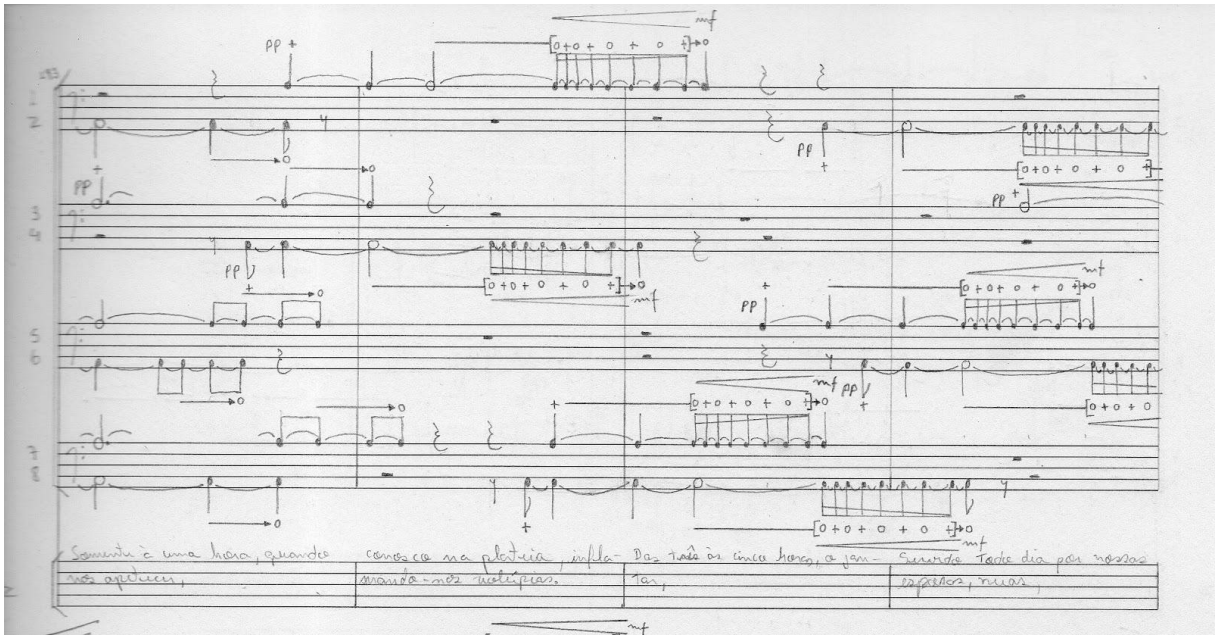
Retomando o que já foi abordado no item 3.2 e nos subitens de 4.2.2, cada personagem principal possui como assinatura sonora uma família instrumental específica ou combinações delas e a personagem Duclos, figura centralizadora, apresenta todas as famílias. No nível dos libertinos, cada família de instrumentos busca associação com o *ethos* do personagem, mas também com os papéis que desempenham no contrato social sadiano: o Duque de Blangis recebe os metais por

sua característica de potência sexual exacerbada e virilidade masculinista; a trompa e o trompete, instrumentos historicamente ligados às tradições da caça e do militarismo, aludem à sua posição de líder executivo e seu *status* aristocrático. Curval é acompanhado pela percussão por ser um juiz, representante do poder que marca o ritmo da aplicação das leis e o andamento da sociedade e seus contratos; também possui um humor volúvel, de fácil explosão e brutalidade, como os ataques rápidos de um instrumento percussivo. O Bispo é representado pelas madeiras por sua agilidade e facilidade de combinação com outros timbres instrumentais, assim como a religião é o poder na sociedade que mais se adapta rapidamente às necessidades dos poderes vigentes, levando com ela toda a massa. Durcet - como já colocado brevemente no item 4.2.2.7 - é associado às cordas por sua versatilidade e por ser a base que sustenta todo o deboche, como as cordas são a base do som orquestral. O banqueiro representa na narrativa o “sangue” que move a sociedade capitalista e a financeirização de todo aspecto da vida reforça a ideia libertina de que o dinheiro pode fornecer qualquer prazer, da mesma forma que as cordas podem fornecer uma variedade de sons e técnicas que outros instrumentos não podem. A Duclos, por sua vez, é a alegoria da superestrutura capitalista: ela fornece todos os prazeres, conecta todas as devassidões e dirige a opressão às camadas exploradas; tem, portanto, acesso a toda a paleta de cores orquestrais. As outras historiadoras têm acesso mais restrito às famílias instrumentais de suas conexões diretas, pois o fornecimento de seus prazeres é exclusivo e dependente de condições específicas; já aos subordinados, apenas o refugo: nada é associado diretamente a eles, e só são acompanhados por sons dependentes do contexto em que se encontram em relação a um libertino ou historiadora.

A seguir, apresento algumas passagens selecionadas para exemplificar o uso dos timbres instrumentais. Nos exemplos a seguir, retirados do início da cena 1, Blangis recita as regras do castelo; uma variação do tema do duque é ouvida como um chamado de formação militar e os trombones com surdina se engajam na lenta construção do suporte harmônico, abrindo e fechando o timbre como se falassem, ilustrando o discurso do duque.

Figuras 15.1.1 a 15.1.4 - cc. 181-196, discurso de Blangis.

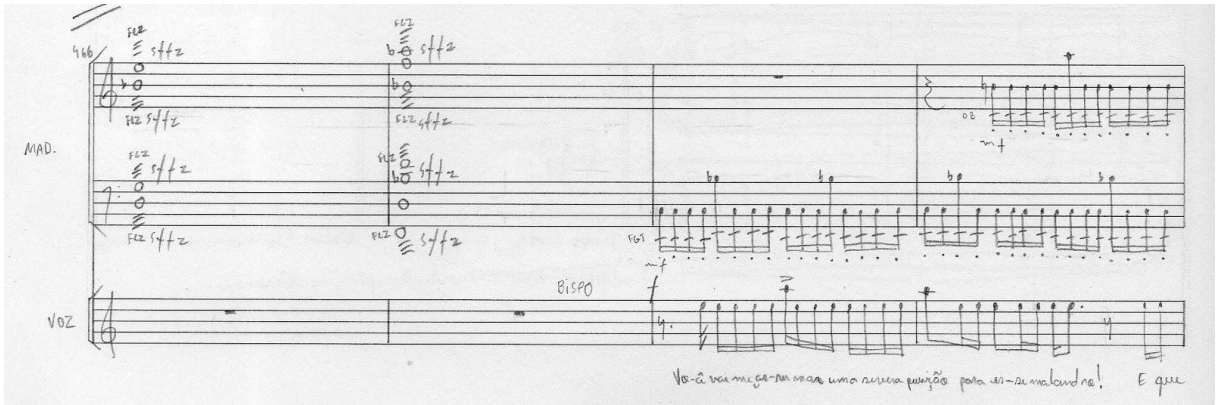


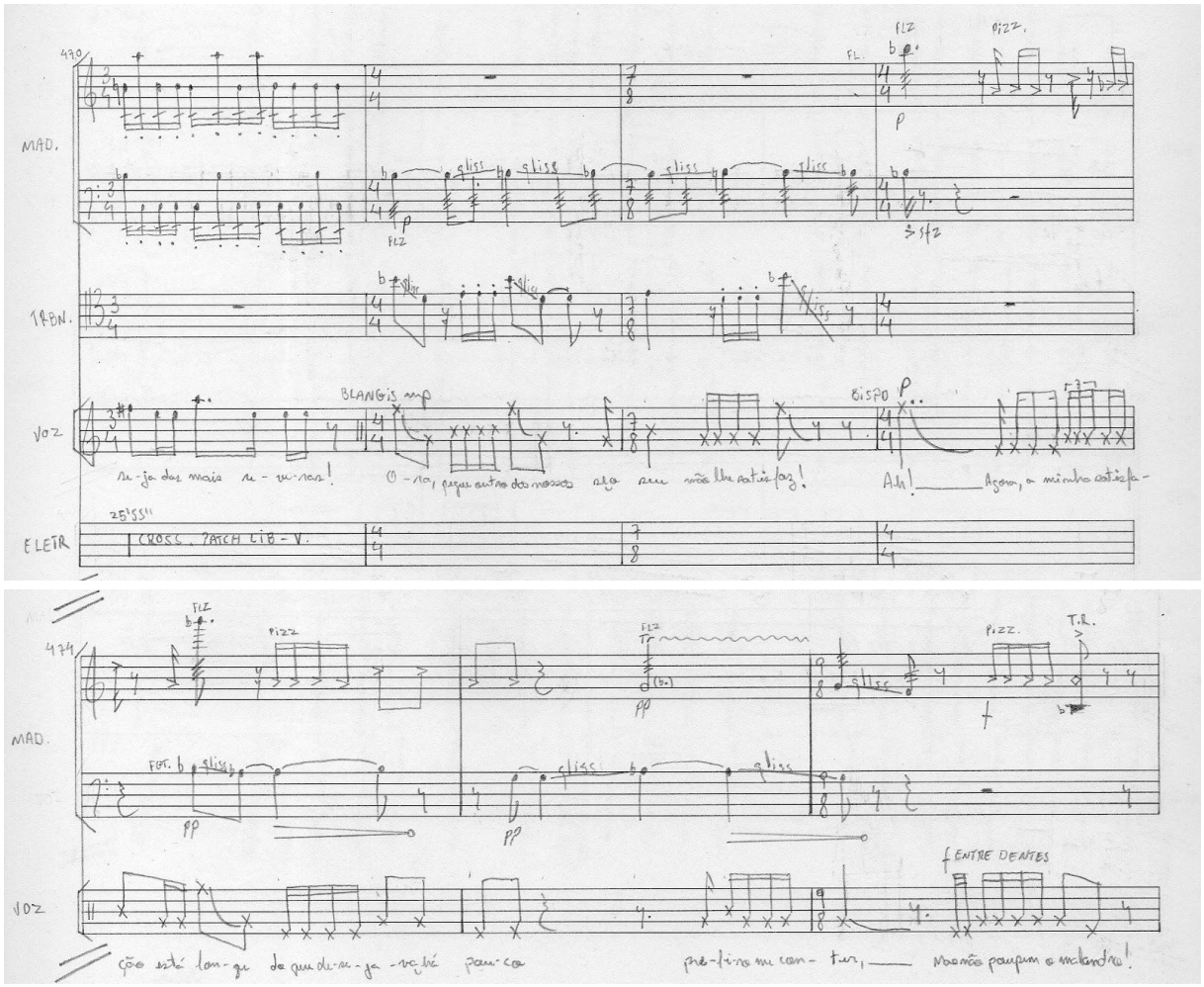


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Vejamos também a continuação de um trecho já abordado no item 4.2.2.8, trecho final da cena 3, após o Bispo não se sentir satisfeito com uma das vítimas. A passagem anterior (ver figuras 10.3.1 a 10.3.3) mostra o estado de excitação do Bispo, representado pelo oboé solista executando glissandos; essa passagem, do compasso 466 a 476, corresponde à decepção furiosa do personagem, e sua energia baixando de um estado febril para um de relutante resguardo. Os instrumentos de palheta dupla realizam rápidas articulações em *staccato* e saltos de tessitura no momento de indignação do Bispo; em seguida, o fagote em *frullato* executa glissandos de semitom, em contraponto com uma variação do tema do duque no trombone, durante a proposta de Blangis, seguido pela flauta percussiva e o fagote, que vão diminuindo a energia à medida que o Bispo se resigna.

Figuras 15.2.1 a 15.2.3 - cc. 466-476, fúria do Bispo.

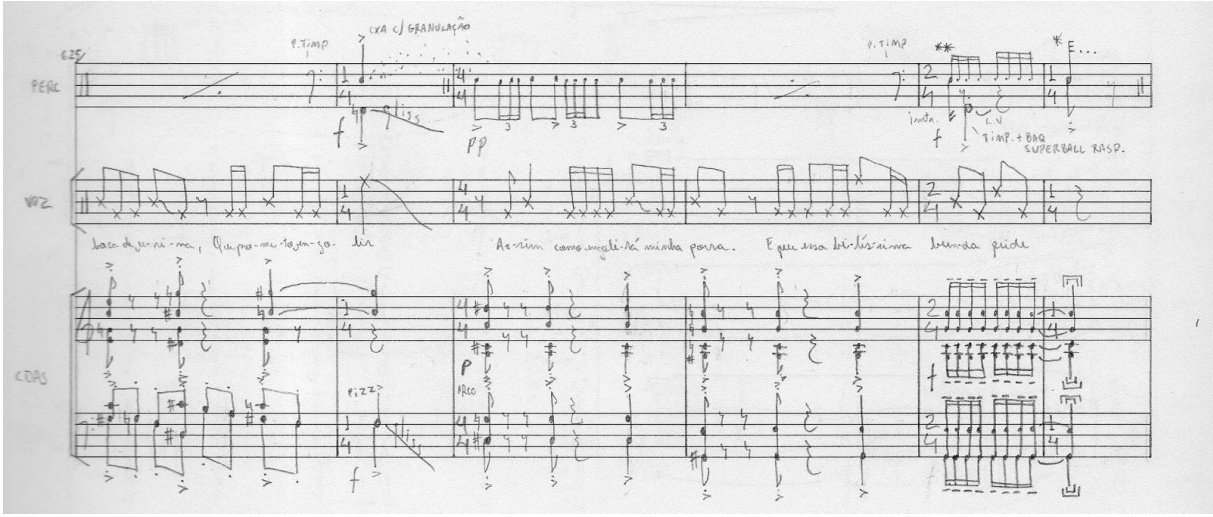




Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Como último exemplo, curto trecho em que os recursos técnicos das cordas são utilizados com intenção humorística para ilustrar as palavras da narração. Durante a dança de Duclos e Durcet, na cena 6 do primeiro ato, a narradora conta seu primeiro contato com o banqueiro e as preferências sexuais dele à época, em meio a um “tango” bizarro orquestrado para quinteto de cordas e percussão. No trecho a seguir, que compreende os compassos 625 a 630, o contrabaixo, o tímpano e a caixa ilustram o texto na palavra “engolir”, os dois primeiros executando um glissando descendente e a última tendo sua ressonância submetida a um *delay* granular em edição eletrônica. Logo após, com a frase “que essa belíssima bunda peide”, as cordas executam notas repetidas, culminando em *overpressure*, enquanto a caixa mais uma vez sofre edições eletrônicas, repetindo seu ataque sobre a ressonância até o ponto de *glitch* (soar como um defeito), também ilustrando o som da flatulência descrita por Duclos.

Figura 15.3 - cc. 625-630, trecho do “tango” de Duclos e Durcet.



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.4.2 Possibilidades da eletrônica para a escrita instrumental

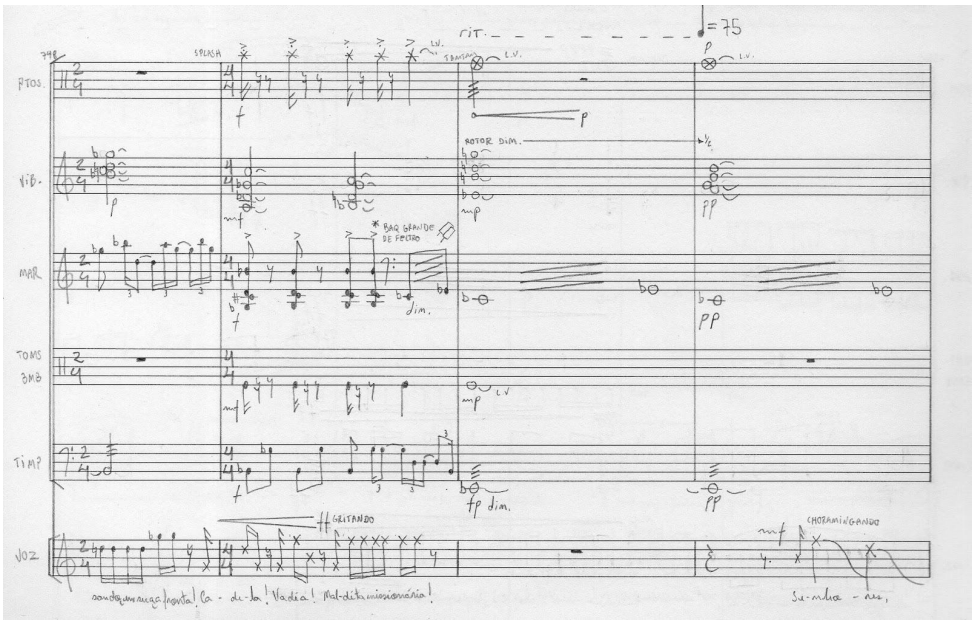
Já brevemente abordadas no item 3.2, a gravação e edição eletrônica das partes instrumentais traz uma expansão das possibilidades de escrita instrumental, ampliando as combinações de efetivo instrumental e mesmo as capacidades físicas dos instrumentos. Tais fatores contribuem para uma abordagem “surreal” da escritura, na acepção original da palavra, como algo “acima do real”; as necessidades musicais do texto dramatúrgico são limitadas apenas pela imaginação e pelas possibilidades - essas, quase infinitas - de edição em dispositivos eletrônicos. Dessa maneira, são possíveis alternâncias extremamente ágeis de instrumentos, de baquetas ou de posições dos instrumentos no espaço; são alcançáveis notas muito acima ou abaixo da tessitura de um dado instrumento, bem como alterações microtonais muito sutis ou mesmo impraticáveis; são possíveis solos, formações camerísticas e grandes formações em rápida alternância e com extrema precisão de execução, bem como os desdobramentos e multiplicações de um único instrumento em uma orquestra de suas faculdades timbrísticas particulares; possibilita-se mesmo a manipulação total do som em suas propriedades físicas e a total metamorfose do timbre dos instrumentos em objetos sonoros cuja origem seja irreconhecível.

Ainda que todo o potencial das interações entre a escrita instrumental e a manipulação eletroacústica não tenha sido explorado no primeiro ato, veremos aqui alguns exemplos dos resultados dessa abordagem na escrita. A proposta inicial da

composição define - de acordo com a progressão da narrativa sadiana - que a cada ato os acontecimentos se intensifiquem, culminando na total saturação, e essa proposição se refletirá no uso cada vez maior de interferências eletroacústicas no instrumental paulatinamente a cada ato da ópera, atingindo seu ápice no quarto ato com uma quase total desfiguração dos sons provenientes da gravação de instrumentos.

Como primeiro exemplo, uma possibilidade mais corriqueira: na cena 7 do primeiro ato, compasso 749, a marimba executa uma troca de baquetas completamente impossível numa situação ao vivo. Essa troca se dá necessária pela mudança repentina de humor do personagem Curval: ao surpreender Adelaïde e Sophie em atos de religião, ele dispara em um ataque de fúria, interrompido bruscamente por um momento de “tristeza”, quando chora sua mágoa aos senhores. A marimba, que executava acordes com baquetas duras, é necessária na coloração da parte grave da tessitura, por meio da execução de um tremolo com baquetas grandes de feltro na região mais grave do teclado, em conjunção com o rulo do tímpano. Sem a presença de dois instrumentistas esse trecho precisaria ser completamente repensado desde vários compassos antes para fornecer tempo ao músico para a troca de baquetas; com o suporte eletroacústico esse problema inexiste, pois basta a divisão da gravação em dois *takes* e a mudança de *ethos* da dramaturgia está perfeitamente contemplada na velocidade em que ocorre no texto.

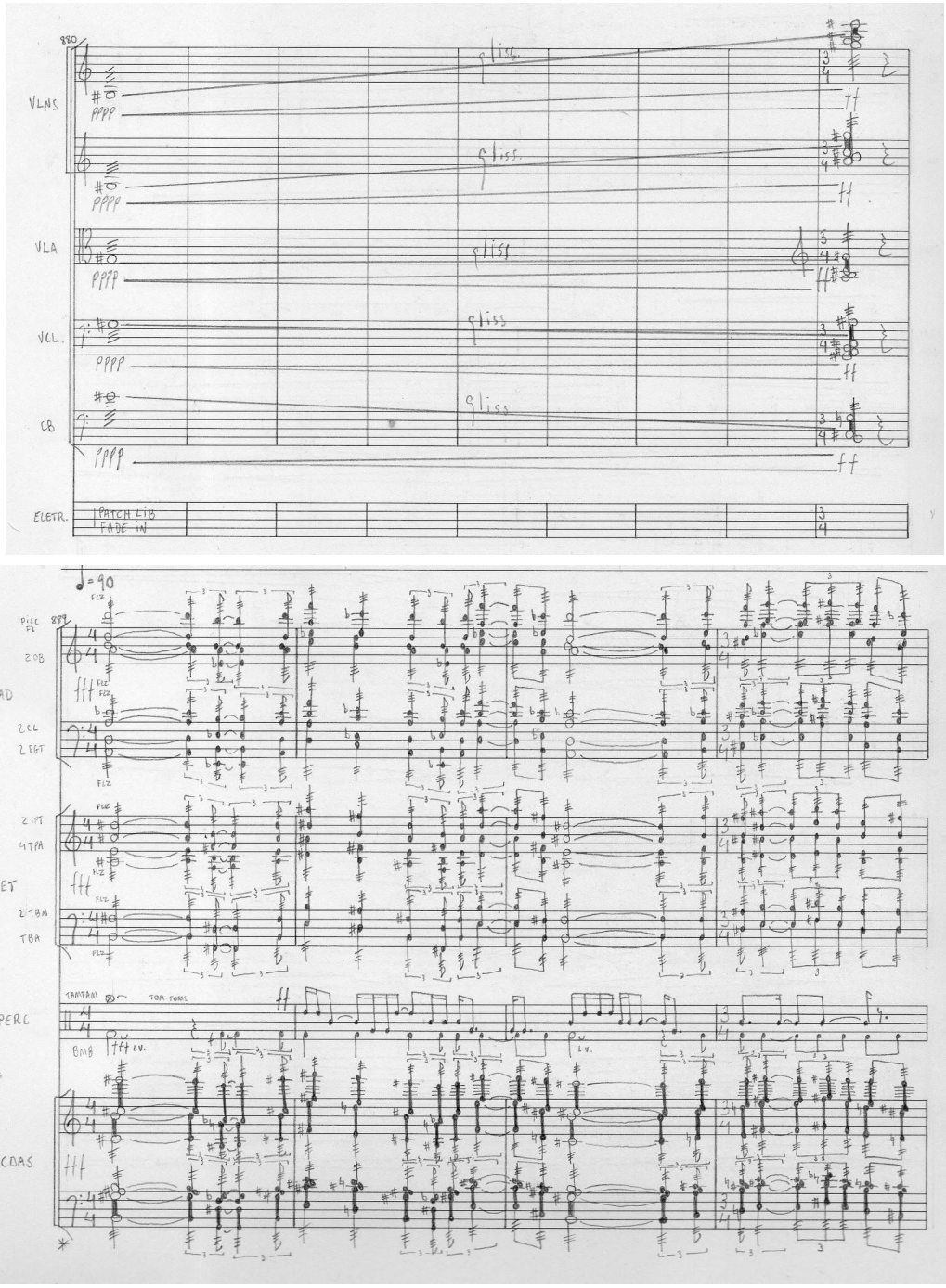
Figura 16.1 - cc. 748-751, mudança de Curval e troca de baquetas.



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Na cena 8, bem como na cena 4 antes dela (já mostrada em 4.2.2.7), as possibilidades de *overdub* de faixas do mesmo instrumento possibilitam a execução de uma densa textura orquestral, em um imenso cluster de alturas que se movimenta em paralelo em todas as famílias instrumentais; essa textura acompanha a imensa orgia, a fusão total de corpos e fluidos e a saturação das percepções e sensações.

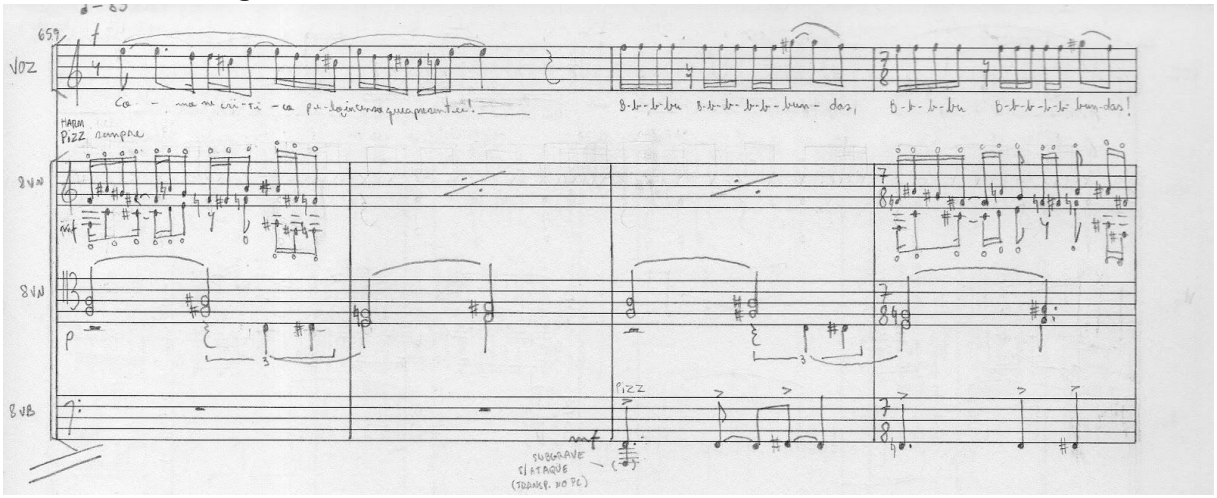
Figuras 16.2.1 e 16.2.2 - cc. 880-892, grande orgia.

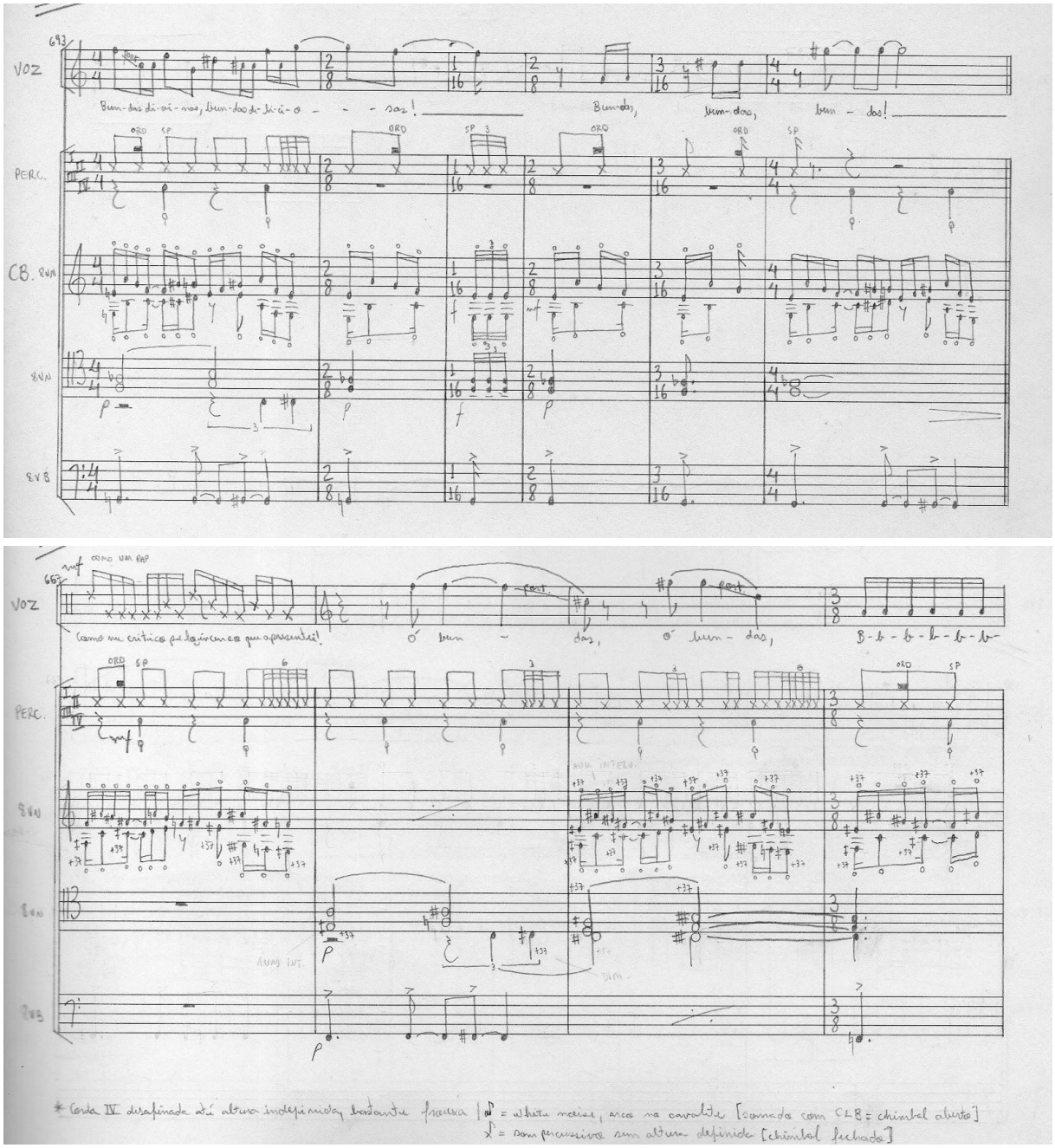


Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

O exemplo mais representativo do uso das possibilidades de edição eletrônica no primeiro ato pode ser visto na ária de Durcet da cena 6, a “Ária das Bundas”. Essa ária é uma paródia da sonoridade da *trap music*, um gênero oriundo do *hip hop*, e todo o instrumental é construído com várias camadas de contrabaixos: uma camada na parte grave e subgrave da tessitura (simulando tanto o baixo quanto as *drum machines* Roland-808, timbre característico desse gênero), aproveitando-se da transposição das notas do baixo além de sua tessitura possível e removendo o ataque da corda pinçada em *pizzicato*; uma camada na região média, sobrepondo linhas com arco *legato* e criando um padrão harmônico sustentado; um *ostinato* agudo construído com harmônicos em *pizzicato*, e ainda uma última camada com elementos percussivos, simulando as outras peças da bateria eletrônica, formada por ataques *col legno battuto* nas cordas abafadas em posições *sul ponticello* (o chimbal fechado) e ordinária (chimbal aberto) e *pizzicato Bartók* na corda mais grave afrouxada (a caixa). Além disso, há a manipulação das afinações tanto do ostinato de harmônicos quanto do padrão de acordes sustentados, pelo uso da técnica dos filtros frequenciais, possibilitando uma evolução gradual do caminho harmônico da ária através de microtons que seriam de execução impossível.

Figuras 16.3.1 a 16.3.3 - cc. 659-670, Ária das Bundas.





Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

4.4.3 Texturas eletrônicas

As cinco texturas eletrônicas desempenham o papel de paisagem sonora no espaço teatral, servindo como plano de fundo em uma relação de "protocooperação": as texturas e sua difusão lidam com o *ambiente* do castelo de Silling e os diferentes *ethos* de cada momento que lá se passa, enquanto o material instrumental lida com a narrativa dos personagens da ação diretamente; um material contribui para o outro e recebe vantagens, apesar de serem entidades

independentes. Ainda que não seja completamente possível realizar e demonstrar essas texturas sem ter a completude das gravações instrumentais e, principalmente, o espaço onde a ópera será montada - afinal partes dos timbres instrumentais, a reverberação do local e a posição de cada elemento no espaço da difusão são essenciais -, foram realizadas especulações, testes e elaborações sobre as características de cada textura. Cada uma delas (com exceção da primeira, “White noise”, que possui características próprias por motivos a serem elucidados a seguir) consistirá em um sistema de música generativa - ou seja, que é gerada em tempo real a partir de materiais dados e algoritmos com diferentes níveis de aleatoriedade - formado por uma camada de som sintetizado, uma camada de sons referenciais (sons cuja origem é reconhecível por suas características específicas) e uma de sons não-referenciais (sons modificados até o nível da irreconhecibilidade de seu emissor); nessas duas últimas categorias, se misturam sons de diferentes origens: vozes, ruídos diversos, alturas instrumentais e pequenos motivos melódicos, sendo que alguns desses elementos variam de acordo com o ato da ópera e podem eventualmente se iniciar na categoria referencial mas serem modificados até a irreconhecibilidade. Todos esses elementos serão integrados em uma sessão do software *Ableton Live*, que possui inúmeras ferramentas para a criação, geração e difusão de sistemas de música generativa.

Dois aspectos são ainda de importante consideração: o primeiro é a modulação de uma textura por outra em certos momentos da trama, nos quais os estados de espírito se sobrepõem no espaço, que consiste em *patches* híbridos em que os aspectos de uma textura moduladora (timbres, frequências, *LFO’s*, entre outros) modificam alguns dos elementos presentes em outra textura (a modulada). Outro é a questão da espacialidade: a ópera inicialmente foi elaborada para ser difundida em um sistema quadrifônico, que envolve o público com quatro caixas posicionadas em um quadrado e gera uma cobertura de 360 graus; porém, com as incertezas e impossibilidades técnicas geradas pela pandemia de covid-19, fez-se necessário pensar em duas possibilidades de difusão, quadri e estereofônica. Logo, alguns elementos constitutivos de cada textura podem não surtir o mesmo efeito em uma possibilidade ou outra de difusão e não ser tão efetivos; descrevo aqui o corrente estado de elucubração desses elementos, sabendo que podem ser possivelmente modificados com as circunstâncias do futuro e diante de sua efetiva concretização.

A seguir serão descritas as experiências já realizadas em algumas das texturas e o que é planejado para as que ainda estão para serem desenvolvidas.

4.4.4.1 "White Noise"

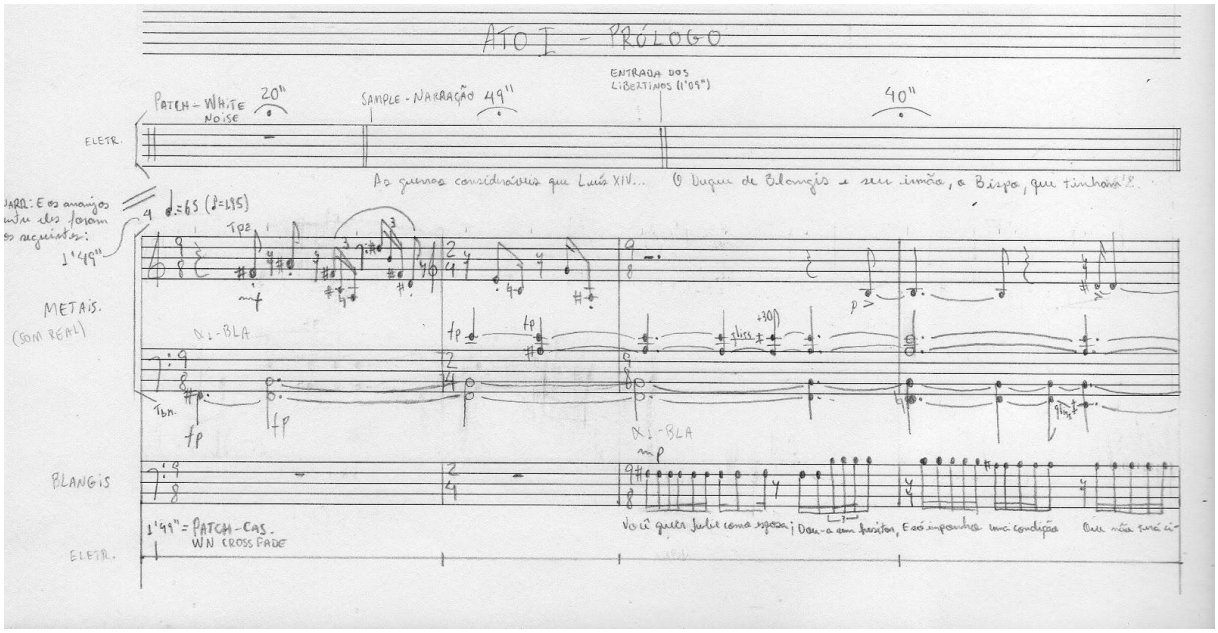
A textura "White Noise" é a primeira a ser apresentada. Aparece apenas no prólogo, quando os personagens se encontram todos ainda fora do castelo de Silling; a isso está ligada essa textura, aos espaços não-especificados do mundo externo. O ruído branco possui uma dicotomia que o torna um material interessante para essa tarefa: é formado pela distribuição de igual intensidade das frequências em todas as faixas do espectro, e ao mesmo tempo remete a escuta ao vento, golpes de ar, espaços grandes e abertos. Essa dualidade do material, que é ao mesmo tempo repleto e vazio, é metaforizada na textura que representa a sociedade exterior ao mundo isolado que os libertinos almejam criar.

O *patch* é composto por duas trilhas, ambas compostas exclusivamente por um gerador de ruído, um filtro de frequências e osciladores *LFO*. A primeira trilha, de base, é planejada para preencher o espaço, sendo transmitida por todas as caixas em um sistema quadrifônico; é constituída de um gerador de ruído, um filtro de frequências passa-baixa e um gerador de onda *LFO*, que automatiza a frequência de filtragem entre 5,9 e 13,6 kHz a partir de uma onda senoidal de 0,18 Hz. A segunda trilha possui os mesmos componentes, porém a ela é adicionado um equalizador com o objetivo de cortar as regiões graves do ruído branco (abaixo de 80Hz) e no lugar de apenas um, possui quatro geradores de onda *LFO* modulando os parâmetros de frequência e do LFO presente no próprio filtro; esses geradores de onda possuem uma variação randômica em sua forma de onda, e frequências que variam entre 0,41 e 1 Hz. Essa trilha produz uma espécie de "linha melódica" de ruído por sobre a base estável de ruído branco, e se movimenta aleatoriamente pelo espaço (tanto em quadrifonia quanto em estéreo, devido às modulações de fase do *LFO* do filtro).

Essa textura dá início à peça e está presente particularmente nos momentos de narração em *off*: ainda não temos a segurança do espaço de Silling, e toda palavra é dirigida ao exterior, às testemunhas daquela "história de histórias", não ao prazer dos libertinos. Assim que os personagens adentram a segurança do lugar

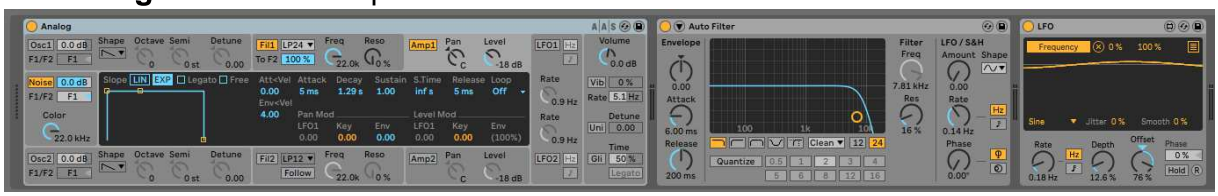
sadiano, a textura desaparece; no entanto, alguns de seus elementos permanecem na textura “Violência”.

Figura 17.1 - cc. 1-7, entrada da textura “White noise” e *crossfade* para “Casamento”.



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Figura 17.2 - Componentes da trilha de base da textura “White noise”.



Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

Figuras 17.3.1 e 17.3.2 - Componentes da trilha “melódica” da textura “White noise”.



Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

4.4.4.2 “Lugar/Não-lugar”

O nome escolhido para identificar esta textura entrega imediatamente sua relação: pertence aos espaços do castelo de Silling, em oposição aos espaços exteriores. O castelo é a representação arquetípica do lugar sadiano descrito por Barthes: é cerrado, secreto, solitário; a textura deve ter, portanto, a capacidade de evocar em sua paisagem sonora as referências do espaço amplo e vazio porém compacto e pleno; social, porém solitário ao mesmo tempo; lugar real, espaço físico, porém “não-lugar”, um espaço de imaginação.

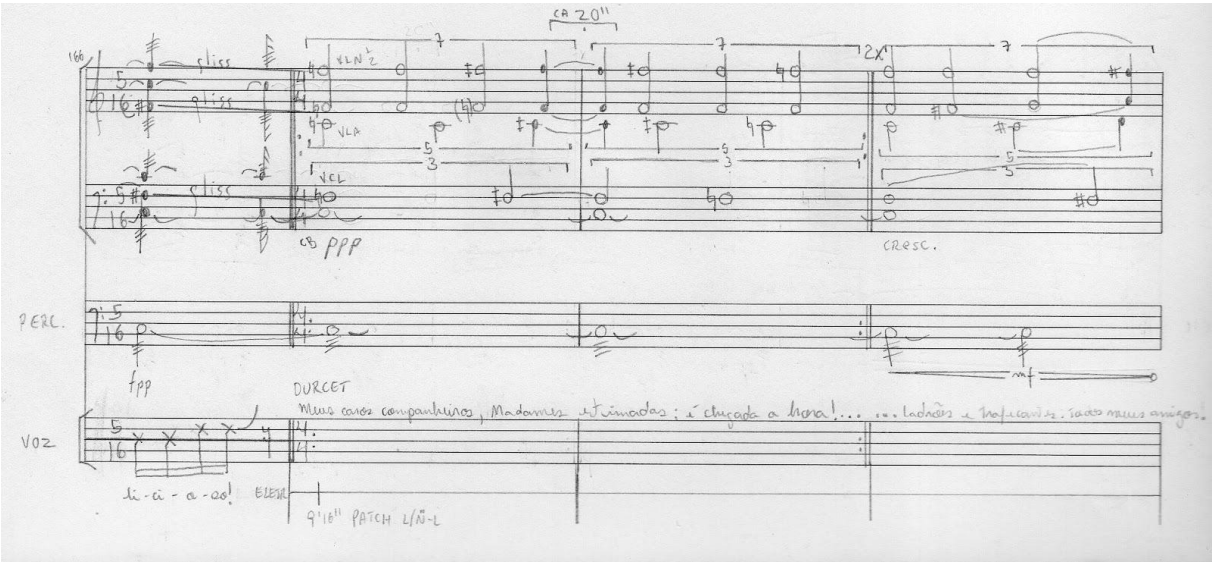
Os experimentos para esta textura giraram em torno de reverberação e *delay*: a primeira cria a sensação de amplitude da paisagem sonora, enquanto a segunda ecoa a presença de um som nesse espaço. Para tal, foram utilizados alguns *samples* de sons previamente gravados, pequenos trechos de uma faca metálica batendo e arrastando os dentes por um toalheiro também metálico; separei os pequenos ataques e reverberações em arquivos distintos e os alinhei em uma fila de clipes no programa. O software *Ableton Live* possui uma série de automações de disparo para clipes de áudio e programei a trilha para que, ao disparar o primeiro som, o seguinte fosse escolhido de maneira aleatória dentre 13 possibilidades e que cada clipe determinasse o número de compassos após seu disparo em que o próximo aconteceria, variando entre 1 e 4 compassos. Dessa forma, há uma sequência de duração potencialmente infinita e 6.227.020.800 (13!) de possibilidades distintas de combinações dos 13 sons. Faltaram ainda nesses experimentos sons aos quais não tive acesso, obviamente pela impossibilidade de gravar músicos ao vivo e minha falta de domínio sobre os *VST*, instrumentos virtuais: o motivo em semicolcheias tercinadas descendentes do “tema do Duque”, na trompa; um curto trecho de articulação dupla *staccato* no fagote; um glissando no tímpano, e um harmônico no violino se transformando rapidamente em sobrepressão do arco; esses quatro sons irão representar a presença de cada um dos libertinos no espaço do castelo, como residentes e também parte integrante da configuração do local e sua paisagem sonora. Após a adição desses sons, as possibilidades de combinações diferentes saltariam para a cifra de 355.687.428.096.000 (17!).

Os sons passam então por uma cadeia de processamento composta por duas unidades diferentes de *delay* e uma unidade de *reverb* atuando em série. Cada um dos *delays* possui características e configurações diferentes, afetando parâmetros

diferentes do som; por exemplo, enquanto o *plugin* "*Valhalla Supermassive*" é uma unidade mais simples que trata dos parâmetros básicos de um *delay*, adicionando a possibilidade de um aumento paulatino na duração de cada repetição após o evento, o "*Valhalla Delay*" oferece a possibilidade de modificações na coloração do som, adição de ruído, equalização, posicionamento das repetições no espaço, fase, entre outras. Somando-os, é alcançada uma sonoridade mais complexa a partir de um evento simples. A isso se adicionou um *plugin* de reverberação denominado "*Shimmer Reverb*", que possui ainda mais controles de *delay* e atua principalmente nas frequências agudas da tessitura; todavia, as configurações utilizadas nessa cadeia de processamento são apenas experimentais, pois seu ajuste fino e suas possibilidades de difusão dependem do conhecimento das características acústica do lugar e do sistema de difusão, para que se evite um som de baixa qualidade.

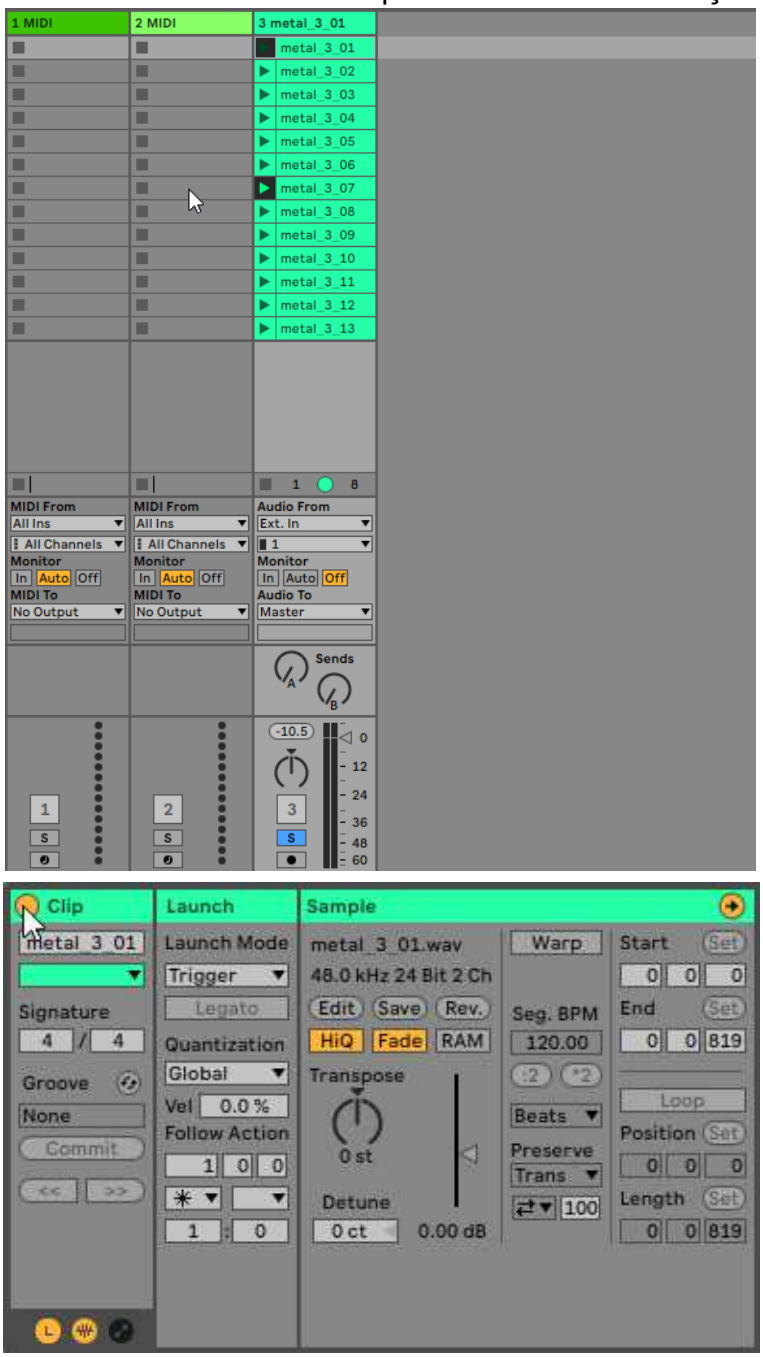
A textura "Lugar/Não-lugar" aparece prioritariamente no início do primeiro ato e no final do último, como uma "substituição" de "White noise" - o espaço se torna cerrado e a sociedade é apenas a dos libertinos, a partir de seu aparecimento na paisagem sonora. Após o assentamento de todos e o estabelecimento irreversível da realidade do lugar, a textura desaparece e retornará ao final da narrativa, quando o castelo é "esvaziado" pelo massacre dos sujeitos e a sociedade volta ao seu estado de prazeres latentes.

Figura 18.1 - cc. 166-169, entrada da textura "Lugar/Não-lugar".



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Figuras 18.2.1 e 18.2.2 - Trilha dos clipes de áudio e automação do disparo.



Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

Figuras 18.3.1 e 18.3.2 - Configurações dos *delays* e cadeia de sinal.





Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

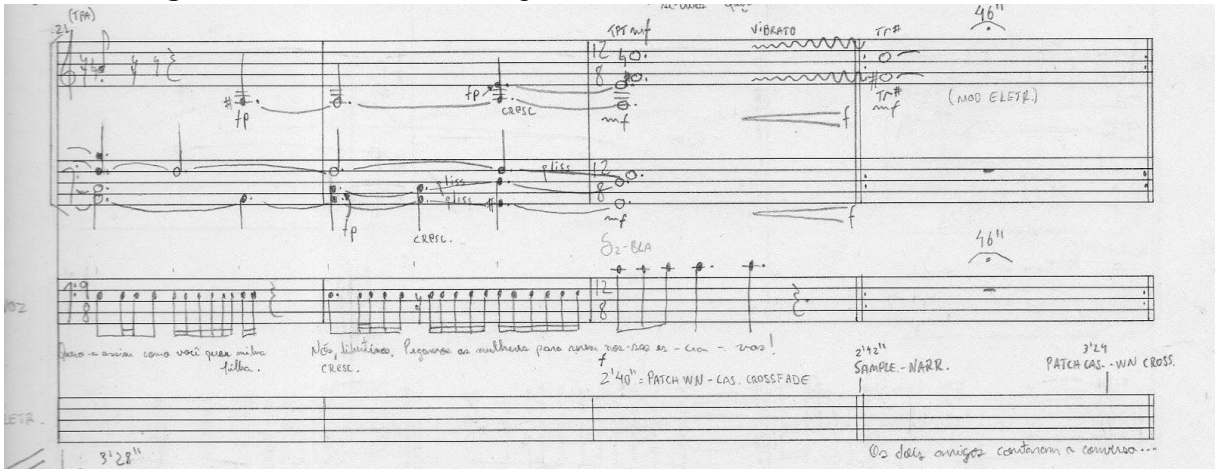
4.4.4.3 "Casamento"

Trato agora das texturas que foram apenas teorizadas, mas não pude concretizar pelos vários motivos já citados. A textura "Casamento" recebeu essa nomeação por estar principalmente presente nas cenas dos casamentos entre os libertinos e vítimas e entre os libertinos e fodedores; essas cenas são extremamente numerosas no romance original de Sade, mas foram bastante reduzidas na ópera, pois sua função é principalmente aquela que, ao fim, a textura se presta como paisagem sonora: estabelecer cenas de escárnio aos costumes tradicionais e parodiar essas convenções dentro da sociedade sadiana. Nos momentos de paródia de costumes e afetação "moralista" (que servem sempre como ironia em relação ao mundo de fora e sua moral), a textura constrói a paisagem com uma camada base de um sintetizador que conjuga dois osciladores - o primeiro gerando uma onda quadrada e o segundo uma onda dente-de-serra - e um gerador de ruído, passando por filtros de formantes e passa-alta e, por fim, por dois osciladores *LFO*; isso dá origem a um som ruidoso de base com sons análogos a "vogais" nos ataques das notas. A segunda camada compreende interjeições da voz humana, tartamudeios, queixumes, cumprimentos, sustos e outros recursos expressivos que usamos em nossa comunicação diária na sociedade. Esses *samples* devem ser executados pelos oito cantores que realizam os papéis principais da peça, pois seus personagens são, de fato, os formadores da sociedade e os detentores da expressividade; são, também, os únicos que podem fingir a indignação com a quebra de convenções que eles mesmos não observam: aos infratores de classes inferiores, a lei. A essa camada de sons será aplicado processo semelhante ao descrito na textura "Lugar/Não-lugar", uma variação probabilística do disparo de

cada *sample*, cuja trilha passará por *delay* e reverberação discretos (pois o foco dessa textura é mais o acontecimento no espaço do que o espaço em si), a depender também da localidade e do sistema de difusão.

No primeiro ato, a textura “Casamento” aparece apenas brevemente no prólogo, durante as tratativas (ver figura 17.1) e a celebração dos contratos de casamento; sua preponderância ocorre nos atos II e III, quando ocorrem justamente os casamentos e repúdios de esposas.

Figura 19.1 - cc. 21-24, segunda entrada da textura “Casamento”.



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Figura 19.2 - amostra de configuração possível do sintetizador da primeira camada.



Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

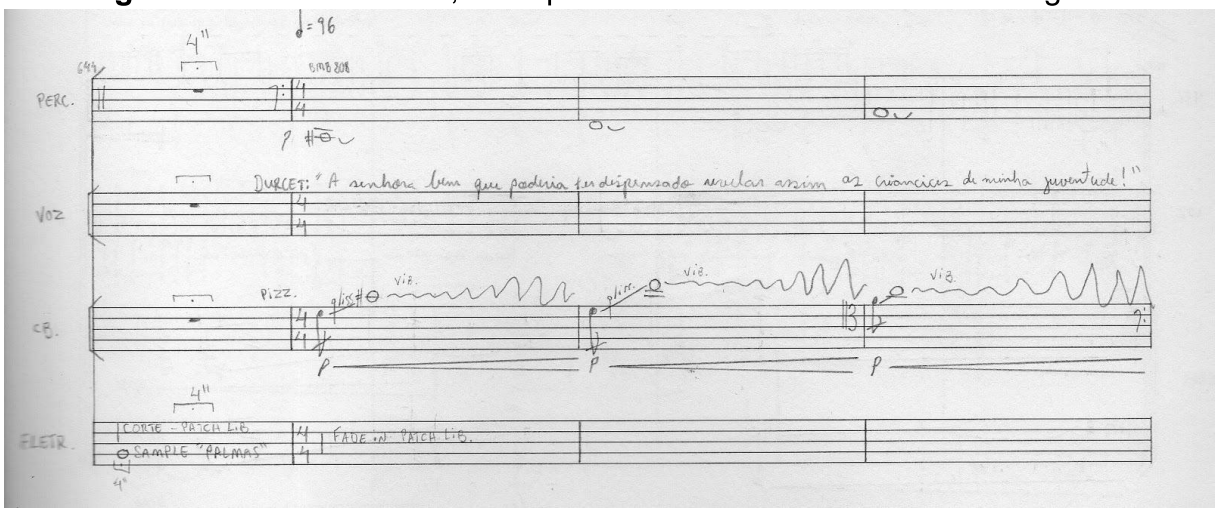
4.4.4.4 “Libertinagem”

A textura “Libertinagem” trata sobre o espaço do micro para o macro. Sua paisagem sonora é composta de sons do corpo, fluidos, impactos e fricção: todos os sons que podem ser associados à proximidade entre corpos, ao sexo, ao erotismo sem freios.

A camada de base é formada por um som de submersão em água em um *loop* infinito, que passa por uma cadeia de processamento composta por um modulador em anel com *LFO* trabalhando ao redor de 1 kHz e uma unidade de *delay* discreta. A modulação em anel causa um som de fricção nas frequências agudas, enquanto o *LFO* se encarrega de modular o resultado e provocar uma periodicidade no som; o *delay*, por sua vez, adiciona uma sutil ambiência, expandindo esse som pelo espaço. A camada subsequente é composta por *samples* de sons variados relacionados ao corpo humano, sendo que alguns são referenciais e outros são modificados eletronicamente (em *pitch*, velocidade, formantes, entre outros aspectos): saliva, beijos, arrotos, borborigmo, fluidos derramados, suspiros, entre outros; a mesma variação probabilística governa os disparos desses sons.

"Libertinagem" recebe esse nome pois está associada aos atos de obtenção de prazer dos senhores libertinos; ainda que toda a estadia em Silling seja uma enorme sessão de auto indulgência, há protocolos e uma missão a serem cumpridos, e nem todos os momentos são sobre a obtenção direta de prazeres físicos. A primeira aparição da textura acontece ainda no prólogo, modulada por "White noise", já que se encontram fora do castelo; a partir daí, torna a aparecer no primeiro jantar (cena 2), em que o prazer é obtido por meio da comida, da bebida e da sodomia. Subsequentemente, a textura acompanha momentos análogos, sendo muitas vezes modulada pela textura seguinte, "Violência", quando os prazeres do sexo e da tortura se confundem, particularmente nos atos III e IV.

Figura 20.1 - cc. 644-647, exemplo de entrada da textura "Libertinagem".



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Figura 20.2 - Cadeia de processamento da primeira camada de “Libertinagem”.



Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

4.4.4.5 “Violência”

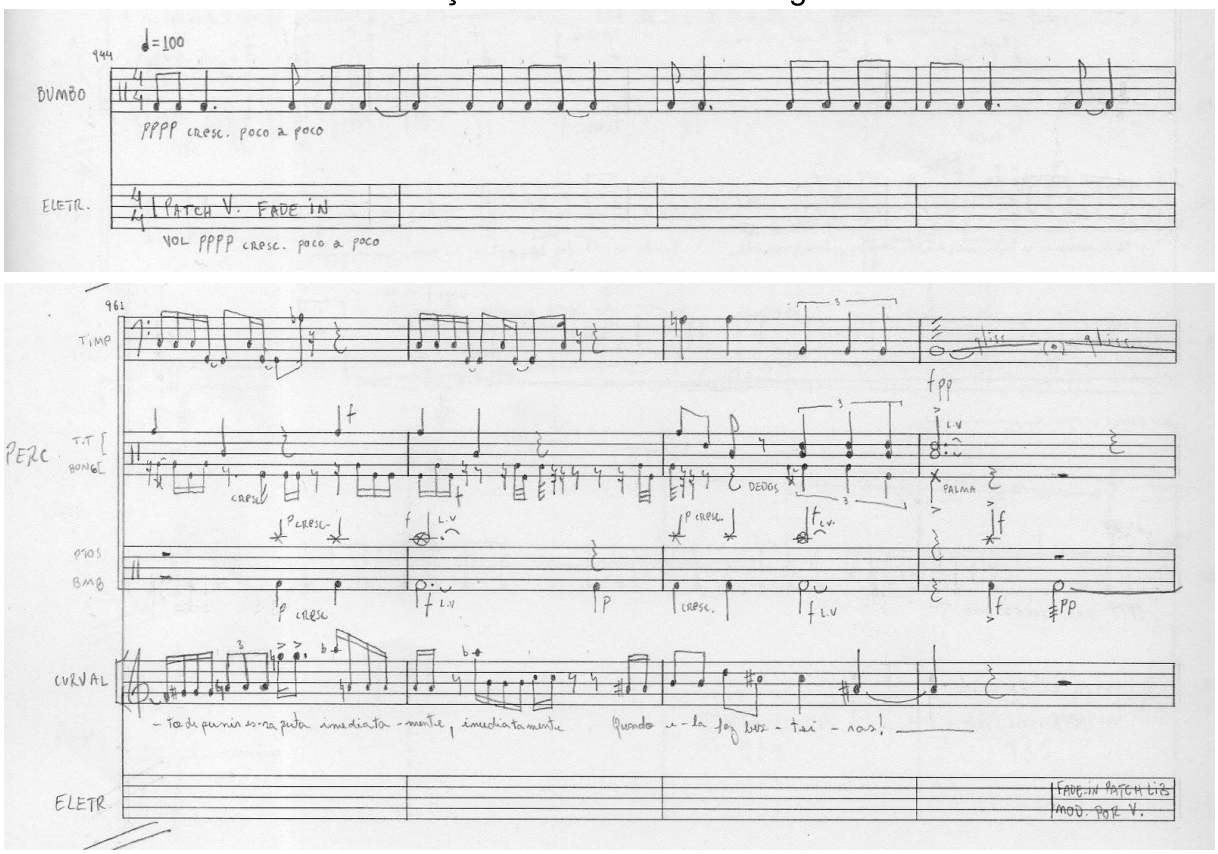
O nome desta textura já expõe suas relações e denuncia sua presença constante ao longo da ópera: “Violência” é ligada a todas as situações de violência e abusos físicos e verbais. Sendo exatamente essa a grande preferência dos libertinos na economia dos prazeres, é de se esperar que seja onipresente e a expectativa não frustra; “Violência” é também a textura que mais modula outras e, justamente por esse fato, seus parâmetros precisam ser de simples aplicação a qualquer material sonoro.

A principal característica do som desta textura é sua extrema distorção e saturação. A camada de base é formada por um acorde de sons instrumentais em *loop* infinito, empilhados uns sobre os outros: peles friccionadas com baqueta *superball*, cordas em sobrepressão, notas pedal ruidosas nos metais e guinchos das palhetas duplas desconectadas do instrumento. Todos esses sons são sobrepostos, formando uma faixa de áudio que é posta em *loop* e passa por uma cadeia de processamento contendo dois *plugins* de efeito muito peculiares, que também serão utilizados em alguns sons da camada superior: *Backmask* e *MISHBY*. O primeiro é um *plugin* de efeito reversor, realizando um seccionamento do som e revertendo essas seções de acordo com os parâmetros selecionados; o segundo é um efeito de difícil descrição, realizando concomitantemente uma série de processos no som, que incluem simulação de distorção por fita, saturação, *glitches*, adição de ruído, dessincronização de bandas de frequência, entre outros. Esses dois *plugins* combinados promovem uma distorção caótica do som, dando origem a uma camada bastante ruidosa que, no entanto, terá seu volume abaixado e uma reverberação

ampla adicionada para que se torne apenas um dos componentes de fundo da textura, evitando que o som bastante movimentado se torne sempre o centro das atenções. A segunda camada é formada de *samples* de gritos, impactos de objetos duros e chicotadas, que também serão processados pelos dois plugins já mencionados e adicionados *delay* e reverberação; os *samples* serão disparados pelo mesmo método probabilístico das texturas anteriores, porém com espaçamento muito maior entre um evento e outro, de forma que cada som ecoe pelo espaço e possa decair antes do próximo ser ouvido.

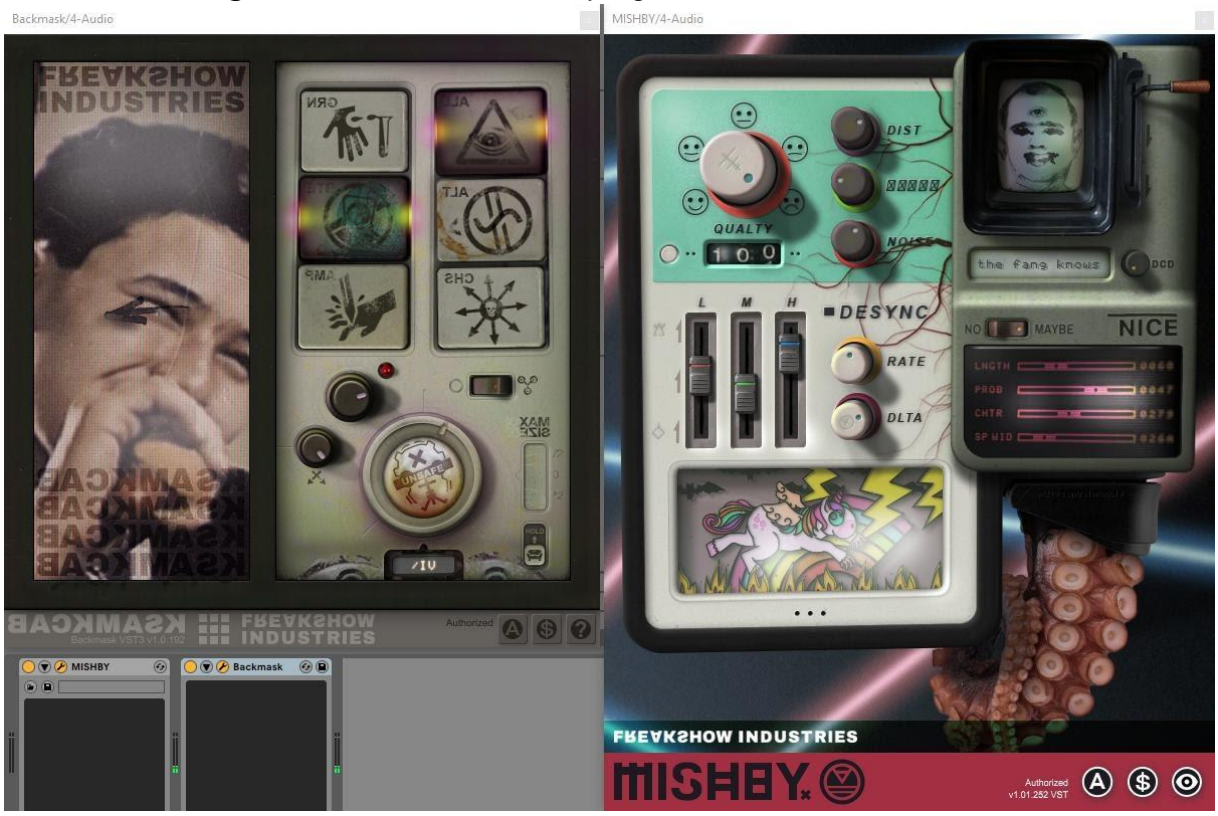
Por ser basicamente formada de parâmetros pré-programados de distorções várias, “Violência” modula elementos das outras texturas com muita frequência ao longo da ópera, mas principalmente nos atos III e IV, seguindo o arco de descaracterização e saturação dos objetos sonoros conforme o avanço da peça. Ela lida com a reverberação dos atos de abuso, suas consequências para a paisagem sonora e, ao mesmo tempo, sua pesada distorção remete à dor das vítimas dessas violências.

Figuras 21.1.1 e 21.1.2 - cc. 944-947 e 961-964, entrada da textura “Violência” e modulação da textura “Libertinagem”.



Fonte: manuscrito original (Apêndice C).

Figura 21.2 - Interface dos *plugins Backmask e MISHBY*.



Fonte: sessão de teste no Ableton Live (2020).

5 PROPOSIÇÕES PARA A CONTINUIDADE DA COMPOSIÇÃO

Após um longo processo de reflexão, estudo, revisão de referências, planejamento e, finalmente, composição, faz-se necessário pensar quais os próximos passos do projeto. Já que não é possível se fiar nas condições do Brasil e do mundo e planejar montagem, música, cronogramas de gravações, edições e ensaios, hei de me concentrar naquilo que vim fazendo e expus neste trabalho, que é o ato criativo.

A composição dos próximos atos seguirá a linha já estabelecida de progressão: cada vez mais intervenção das manipulações eletrônicas na escrita instrumental e um caminho em direção a uma sonoridade agressiva e saturada; os atos dos próximos atos, num crescendo de horror e violência, demandam uma escrita que evite o tradicional. Portanto, progressivamente, haverá um aumento na presença de técnicas instrumentais estendidas e, ainda mais, da remodelação desses sons por meio de intervenção eletrônica. Os materiais harmônicos tendem a ficar mais raros com o avanço da peça, sendo ouvidos claramente em momentos chave a fim de estabelecer as identidades de seus personagens e logo a seguir dando lugar a uma harmonia de objetos sonoros distorcidos, descaracterizados ou ruidosos. Por esse motivo o material do grupo C, “Inferno”, é tão rarefeito: as combinações de suas doze notas bastam para gerar a base necessária para uma harmonia de sons corrompidos. A cada ato a ópera se torna menos similar a uma ópera “tradicional”, com árias e recitativos e um fluxo linear do tempo musical, e se torna mais parecida com um ritual macabro de violência e morte.

O processo de escrita, que se revelou bastante “doloroso” no início da composição, tendeu a ficar mais fluido com o avanço da peça, e prevejo que assim continuará; o maior desafio em escrever uma obra de grande porte como essa é dar conta da coerência interna dos assuntos e materiais, e a linha do tempo, acompanhada dos cadernos de anotações e planejamento, se provaram ferramentas insubstituíveis nesse sentido. Com a conclusão do primeiro ato, no qual tudo deve se apresentar, os próximos atos terão bastante material para resgate e desenvolvimento e a elucubração sobre um novo tema que surgirá pela primeira vez e precisa ser posto em coerência com o todo será menos frequente. Ainda assim, não subestimo o tamanho da tarefa, e há uma série de obstáculos muito grandes a serem vencidos: tão grandes quanto os obstáculos que isolam Silling.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera**. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BACH, Johann Sebastian. **Matthäuspassion**: BWV 244, partitura vocal. Piano e voz. Leipzig: C. F. Peters, 1890?. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspassion%2C_BWV_244_(Bach%2C_Johann_Sebastian). Acesso em: 30 jan. 2021.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira; revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENTES, Ivana. A arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas. **Revista Cult**, [*S. l.*], 11 set. 2017. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/. Acesso em: 17 jan. 2021.

BERG, Alban. **Lulu**: partitura vocal. Voz e piano. Viena: Universal Edition, 1936. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Lulu_(Berg,_Alban). Acesso em: 29 jan. 2021.

_____. **Lyrische Suite**. Quarteto de cordas. Viena: Universal Edition, 1927. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Lyrische_Suite_(Berg,_Alban). Acesso em: 28 jan. 2021.

BIZET, Georges. **Carmen**: partitura vocal. Voz e piano. Nova York: G. Schirmer, 1895. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Carmen_(Bizet,_Georges). Acesso em: 30 jan. 2021.

BONDELÊ. **Bondelê #45: Entrevista com a tradutora Rosa Freire d'Aguiar**. 2019. (26min29s). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LL93CDz178E. Acesso em: 22 jan. 2021.

BOULEZ, Pierre. **Le Marteau sans maître**. Contralto e seis instrumentos. Londres: Universal Edition, 1955.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopedia. 120 Days of Sodom: work by Sade. **Encyclopedia Britannica**, 11 abr. 2016. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/120-Days-of-Sodom. Acesso em: 18 jan. 2021.

FARIAS, João Henrique Calisto de; THOMAS, Larissa Fabiane; FEIL, Gabriel Sausen. A Escritura Sadiana: Marquês de Sade sob a perspectiva de Roland Barthes. *In*: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Caxias do Sul. **Anais eletrônicos**. São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-0983-1.pdf . Acesso em: 20 jan. 2021.

FRITSCHER, Jack. Toward an Understanding of Salo. In: _____; HEMRY, Mark (org). **Gay San Francisco: Eyewitness Drummer : a Memoir of the Sex, Art, Salon, Pop Culture War, and Gay History of Drummer Magazine, the Titanic 1970s to 1999, Volume 1**. São Francisco: Palm Drive Publishing, 2008. p. 601-624.

G1. Após postar vídeo com pornografia, Bolsonaro pergunta o que é 'golden shower'. **G1**, São Paulo, 6 mar. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/06/apos-postar-video-com-pornografia-bolsonaro-pergunta-o-que-e-golden-shower.ghtml. Acesso em: 17 jan. 2021.

___. Posts de Bolsonaro com pornografia e 'golden shower' repercutem na imprensa internacional. **G1**, São Paulo, 6 mar. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/03/06/posts-de-bolsonaro-com-pornografia-e-golden-shower-repercutem-na-imprensa-internacional.ghtml. Acesso em: 17 jan. 2021.

GRAY, Francine Du Plessix. **At home with the Marquis de Sade: a life**. Nova York: Simon & Schuster, 1998.

GZH. Protagonistas do vídeo postado por Bolsonaro dizem que "golden shower" foi ato político e temem por segurança. **GZH**, Porto Alegre, 8 mar. 2019. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/noticia/2019/03/protagonistas-do-video-postado-por-bolsonaro-dizem-que-golden-shower-foi-ato-politico-e-temem-por-seguranca-cjszz9gw901em01qkiyi40k7i.html. Acesso em: 17 jan. 2021.

HEADLAM, Dave; COVACH, John (org.). Fritz Heinrich Klein's 'Die Grenze die Halbtonwelt' and 'Die Maschine". *In:* **Theoria, Volume 6, 1992**. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc287869/m1/63/. Acesso em: 30 jan. 2021.

INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION. Normativa, outubro de 2009. **Recommendation ITU-R M.1677-1 (10/2009)**: International Morse code, Genebra, outubro 2009. Disponível em: https://www.itu.int/rec/R-REC-M.1677-1-200910-I/. Acesso em: 31 jan. 2021.

KOBLYAKOV, Lev. **Pierre Boulez - A World of Harmony**. 1. ed. Nova York: Routledge, 1990.

LÉLY, Gilbert. **The Marquis de Sade: a definitive biography**. Tradução de Alec Brown. Nova York: Grove Press, 1962.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MONSTRUOSAS. Manifesto Golden Shower: Quando a performance fomenta a crise do Cistema. **Monstruosas**, 12 mar. 2019. Disponível em: https://monstruosas.milharal.org/2019/03/12/manifesto-golden-shower-quando-a-performance-fomenta-a-crise-do-cistema/. Acesso em: 17 jan. 2021.

MORA, Miguel. O manuscrito mais selvagem de Sade volta à França. **El País**, Paris, 4 abr. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/03/cultura/1396555737_896673.html. Acesso em: 18 jan. 2021.

MORAES, Eliane Robert. **O efeito obsceno**. Cadernos Pagu, n. 20, p. 121–130, 2003.

NADEAU, Maurice. Marquis de Sade: French author. **Encyclopedia Britannica**, 28 nov. 2020. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Marquis-de-Sade. Acesso em: 17 jan. 2021.

NONO, Luigi. **Il Canto Sospeso**. Soprano, contralto e tenor solistas, coro misto e orquestra. Londres: Eulenburg, 1995.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven, proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, Francisco Vítor Macêdo. **Os 120 Dias de Sodoma: entre Sade e Pasolini, a leitura das violações do corpo e do sexo**. Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas, vol. 3, n. 1, p. 48-78, 2016.

PERLE, George. **The Operas of Alban Berg: Lulu**. Berkeley: University of California Press, 1989. 315 p. v. II.

PHILLIPS, John. **The Marquis de Sade: A Very Short Introduction**. Nova York: Oxford University Press, 2005.

RUMBLE, Patrick. *Dopo Tanto Veder*: Pasolini's Dante after The Disappearance of the Fireflies. In: IANUCCI, Amilcare A. (ed.). **Dante, Cinema, and Television**. Toronto: Toronto University Press, 2004. p. 153-165.

SADE, Marquês de. **Les 120 Journées de Sodome, ou L'école du libertinage**. Paris: Eugène Dühren, 1904. 543 p. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5454984c/f1.item.textelmage. Acesso em: 22 jan. 2021.

_____. **Letters from Prison**. Tradução: Richard Seaver. Nova York: Arcade Publishing, 2012. 428 p.

_____. **Os 120 Dias de Sodoma, ou A Escola de Libertinagem**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2018.

SALÒ, or The 120 Days of Sodom. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Roteiro: Sergio Citti; Pier Paolo Pasolini. Itália: The Criterion Collection, 1975. 1 Blu-ray, 116 min, cor.

SLONIMSKY, Nicolas. **Thesaurus of Scales and Melodic Patterns**. Nova York: Schirmer Books, 1975. 356 p.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013. 312 p.

VARÈSE, Edgard. **Ionisation**. Treze percussionistas. Nova York: Colfranc Music Publishing, 1967.

WAGNER, Richard. **Tristan und Isolde**: partitura vocal. Voz e piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Tristan_und_Isolde%2C_WWV_90_(Wagner%2C_Richard). Acesso em: 1 fev. 2021.

WILHEIM, András. The Genesis of a Specific Twelve-Tone System in the Works of Varèse. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, Hungria, ed. 19, p. 203-226, 1977.

APÊNDICE A - Libreto

OS 120 DIAS DE SODOMA

Ópera em quatro atos de Renan VALDEZ

Baseada na obra “Os 120 dias de Sodoma ou A Escola de Libertinagem”
de Donatien Alphonse François, Marquês de Sade.

ver. 4 - 14/01/2021
© Renan Valdez

OS 120 DIAS DE SODOMA

Ópera em quatro atos
Libretto e música por Renan VALDEZ
Baseado na obra de Donatien Alphonse François de SADE, Marquês de Sade

Personagens:

DUQUE DE BLANGIS (Barítono)
PRESIDENTE DE CURVAL (Tenor)
BISPO DE… (Tenor)
DURCET (Tenor)
MADAME DUCLOS / NARRADOR (Soprano)
MADAME CHAMPVILLE (Mezzo-soprano)
MADAME MARTAINE (Soprano)
MADAME DESGRANGES (Soprano)

Julie, Constance, Adélaïde e Aline (Esposas)
Hercule, Antínoo, Pica-pro-céu e Rebenta-cu (Fodedores)
Sophie, Fanny, Zelmire e Augustine (Harém feminino)
Hyacinthe, Zéphire, Zélamir e Céladon (Harém masculino)

Os acontecimentos se passam no Castelo de Silling, entre Novembro e Março

ATO I - Novembro
ATO II - Dezembro
ATO III - Janeiro
ATO IV - Fevereiro e Março

ATO I

PRÓLOGO

O espaço é vazio e completamente neutro. Narração em off; é interpretada pela cantora que posteriormente será a Duclos.

NARRAÇÃO
As guerras consideráveis que Luís XIV
Teve de travar durante todo o seu reino
Trouxeram consigo o segredo de enriquecer
Uma multidão de sanguessugas, sempre à espreita
Das calamidades públicas que eles mesmos provocam,
Isso justamente para lucrar tirando mais vantagens.
Foi por volta do final desse reino,
Pouco antes de o Regente ter tentado,
No famoso tribunal conhecido como Câmara de Justiça,
Que essa malta de tratantes devolvesse o que tinha levado,
Que quatro deles imaginaram o singular
Episódio de libertinagem que vamos relatar.
Estaria errado quem imaginasse que só a plebe
Se dedicou a essas pilhagens;
Os fidalgos estavam à frente delas.

Entram os libertinos.

NARRAÇÃO (cont.)
O duque de Blangis e seu irmão, o bispo,
Que tinham ambos feito com isso fortunas imensas
São provas incontestes de que a nobreza
Não desdenhava os meios de enriquecer
Por esse caminho.
Esses dois ilustres personagens,
Intimamente ligados por prazeres e negócios
Ao banqueiro Durcet e ao presidente de Curval,
Foram os primeiros que imaginaram
A libertinagem cuja história demonstramos.
Fazia mais de seis anos que esses quatro libertinos
Tinham imaginado estreitar laços por casamentos.
E os arranjos entre eles foram os seguintes.

BLANGIS
(a Curval)
Você quer Julie como esposa;
Dou-a sem hesitar, e só imponho uma condição:
Que não terá ciúme quando ela
Continuar a ter comigo as mesmas complacências
Que sempre teve e, ademais,
Estaremos juntos para convencer
Nosso amigo Durcet
A me dar a filha dele, Constance.

CURVAL
(a Blangis)
Mas, certamente não ignora que Durcet,
Tão libertino quanto você…

BLANGIS
Sei tudo o que se pode saber.
Acredita que eu queira uma mulher para ser minha amante?
Quero-a para servir meus caprichos,
Para encobrir uma infinidade de debochezinhos secretos
Que o manto do hímen oculta maravilhosamente.
Quero-a assim como você quer minha filha.
Nós, libertinos,
Pegamos as mulheres para serem nossas escravas!

NARRAÇÃO
Os dois amigos contaram a conversa a Durcet
E o tratante, encantado,
Confessou os sentimentos que também nutria
Por Adelaïde, filha do presidente.
Aceitou o duque como genro,
Contanto que ele mesmo se tornasse o de Curval.
Estavam a fechar o acordo quando o bispo
Propôs introduzir uma quarta pessoa na aliança.
Essa pessoa, Aline, sua sobrinha,
Lhe pertencia bem mais do que se imaginava.
Mantivera relações com a cunhada,
E os dois irmãos sabiam
Que a vida dessa moça dependia
Mais do bispo que do duque.
Ninguém hesitou em aceitar o negócio,

E, assim, cada um dos quatro viu-se, portanto,
Marido de quatro mulheres.

Os libertinos celebram os contratos de casamento.

CURVAL
(a Blangis, assinando o contrato)
Alteza…

BLANGIS
(a Durcet, assinando o contrato)
Senhoria…

DURCET
(a Curval, assinando o contrato)
Excelência…

BLANGIS, CURVAL E DURCET
(ao Bispo, oferecendo-lhe o contrato)
Reverendíssimo…

BISPO
(aos três, assinando o contrato)
Senhores…

Comemoram a assinatura dos contratos tomando para si suas esposas e filhas.

BISPO
Caros amigos, esposando nossas filhas
Uniremos assim nossos destinos
Que o fundo comum de nossa sociedade,
Criado para servir aos nossos prazeres,
Permita-nos coisas muito singulares!

DURCET
São mais de dois milhões por ano
Investidos no deboche!

BLANGIS
É aceito entre os verdadeiros libertinos
Que as sensações do ouvido são
As que mais deleitam e deixam

As impressões mais profundas.
Por isso, se queremos a volúpia
Mais entranhada em nossos corações,
Devemos entregar-nos ao deleite de ouvir
Narradas para nós todas as paixões.
Quem consiga descrever em detalhes os excessos
Talvez faça um dos mais belos trabalhos sobre costumes…

DURCET
E um dos mais interessantes!

CURVAL
Trata-se, pois, primeiro, de encontrarmos
Criaturas capazes de dar conta
De todos os excessos;
Analisá-los…

BISPO
Desenvolvê-los…

DURCET
Detalhá-los…

BLANGIS
Graduá-los e pô-los em narrativa!

CURVAL
Encontremos então quatro mulheres
Que tenham passado a vida
No mais extravagante deboche
E sejam capazes de narrar
Todas as devassidões que lembrarem.

BLANGIS
E nós, cercados por nossas mulheres
E vários objetos em todos os gêneros
Escutaremos, excitaremos a mente
E apagaremos nesses desgraçados
O incêndio que nos provocarem!

DURCET
Partamos a Silling!

Entram gloriosamente as quatro historiadoras, seguidas do harém de vítimas, que estão visivelmente aterrorizadas, porém obedientes, bovinas. As vítimas são escoltadas pelos "fodedores", brutos, violentos e chistosos.

BISPO
Madame Duclos!
(dirige-se à Duclos, e cumprimenta-a com pompa, porém superioridade)

DURCET
Madame Champville!
(faz o mesmo)

CURVAL
Madame Martaine!
(faz o mesmo)

BLANGIS
Madame Desgranges!
(faz o mesmo)

DUCLOS
Meus senhores, eis aqui a mais deliciosa,
A mais sofisticada coleção de objetos
Que a França pode oferecer!

(os libertinos riem em satisfação, como crianças que recebem um presente de Natal)

DESGRANGES
Cada um retirado do seio da família...

MARTAINE
E apenas objetos de famílias eminentes!
Famílias de virtude, de gente muito honrada

CHAMPVILLE
Todas as crianças entre doze e quinze anos;
Apenas os mais belos exemplares dessa idade
Custou uma fortuna consegui-los para si!

BISPO
Pois tenham a certeza que serão recompensadas!
Para ser um libertino

O dinheiro é ferramenta mais potente que o caralho

CURVAL
Que honra é ter dinheiro!
Nos alegra relembrar todas as malversações,
Todas as corrupções
E todas as desgraças pelas quais o acumulamos!

BISPO
O dinheiro prova o vício e entretém o nosso gozo
Garante o espetáculo da miséria geral
Não sinto mais tesão por aquilo que eu ganho:
Mas sinto a pica tesa por aquilo que retiro!

CURVAL
Não é preciso que haja pobres para que haja ricos;
É preciso que haja ricos para que haja pobres!

DUCLOS
Olhem, cavalheiros!
Examinem à vontade a perfeição de cada um deles
Sintam o cheiro doce dessa juventude em flor!

Os libertinos passam, cuidadosa e metodicamente, cada criança em revista, observando-lhes os atributos físicos. Baixam suas calças, olham suas bundas, suas genitálias, seus seios, suas bocas; tudo com um olhar científico e objetivo, atento a qualquer imperfeição. Examinam primeiro as meninas. Uma delas vai ao chão: chora compulsivamente em desespero.

BLANGIS
E por que chora essa fedelha?

MARTAINE
Saudades da mamãe, alteza!
A burra, ao ver a filha
Ser levada de seus braços
Correu como uma louca
E afogou-se num riacho.
A menina, em desespero, viu todo o ocorrido
Viu mamãe engolir água e partir para o Diabo!

(o Duque, ao ouvir a descrição, se excita e mexe no caralho por cima das calças)

BLANGIS
Ai, porra! Raios que me partam!
Nunca imaginei cena tão voluptuosa!

Os fodedores, exercendo função de guarda, agarram a menina e põe-na de pé. Os libertinos passam ao exame dos meninos. Curval identifica um menino inquieto, desviando o olhar e tentando esconder-se como pode entre os outros.

CURVAL
Dois anos, meus amigos!
Há dois anos que espero por esse dia!
Esse fedelho que aqui está
É o filho de um colega;
Um distinto magistrado, presidente de um Tribunal!

CURVAL
(encoxando o menino)
Você, pobre pivete,
Se lhe serve de consolo,
Serei eu a deflorar
Esse cu delicioso!

DURCET
Meus caros companheiros,
Madames estimadas:
É chegada nossa hora!
Partamos ao lugar onde os deboches serão lei;
À minha fortaleza, no topo de uma montanha,
Cercada de abismos e de um povo depravado,
Ladrões e traficantes: todos meus amigos.
Subamos mais os muros, vedemos nossas portas,
Queimemos nossas pontes, e assim será seguro
Desfrutar, em quatro meses, de prazeres sem limites
Dos crimes mais perfeitos que já viu o ser humano.
Subamos mais os muros, vedemos nossas portas,
Queimemos nossas pontes;
Partamos a Silling!

CENA I

Castelo de Silling. Apenas o Duque em cena.

BLANGIS
A hora de acordar será às dez, toda manhã;
As virgindades das bocetas não serão rompidas
Pelo menos até o mês de dezembro,
E as dos cus dos rapazinhos,
Somente no mês de janeiro.
Às onze horas, o café será servido.
A única latrina está instalada na capela,
E para utilizá-la é necessário permissão,
Somente à uma hora, quando nos apetecer,
Conosco na plateia, inflamando-nos volúpias.
Das três às cinco horas, o jantar,
Servido todo dia por nossas esposas, nuas,
Durante o qual não devem recusar-se a receber
Qualquer bolinação ou qualquer apostrofada
Que seja dirigida por algum dos fodedores.
Às seis, todos dirigem-se ao salão das narrações;

(vão entrando, aos poucos, todos os outros)

BLANGIS (cont.)
No trono, com destaque, ficará a narradora;
Nos nichos, que pertencem aos senhores libertinos,
Se sentam fodedores, as esposas e as crianças,
De modo que estejam sempre à disposição.
Durante as narrações, será sempre permitido
Tudo que os devassos desejarem realizar;
Exceto deflorar crianças antes de seu tempo,
Tudo será feito, e a narração deve aguardar.
Às dez, chega a hora de servir a nossa ceia;
Após a refeição, será hora das orgias.
Às duas da manhã essas orgias cessarão,
E os quatro fodedores passarão ao seu serviço:
Levar a cada quarto seus senhores libertinos,
Dormir a noite inteira, e começar tudo de novo.
São crimes capitais os atos de religião,
E deve ser coberto de blasfêmia o nome “Deus”.
Qualquer contravenção será marcada num caderno
E as penas servirão de exemplo e diversão.

Façam-se cumprir as leis do vil regulamento
Pois método, sistema, ordem e organização
Aumentam os prazeres desfrutados nas orgias.

Com todos em cena, os libertinos acompanhados de suas esposas - submissas como cães - e ladeados pelas historiadoras e pelos fodedores nas extremidades, os sujeitos aglomeram-se, divididos por sexo, para ouvir o discurso do duque.

BLANGIS
Seres fracos e acorrentados,
Destinados somente aos nossos prazeres;
Mil vezes mais submissos do que escravos,
Só devem esperar humilhação,
E a obediência é a única virtude que aconselho praticar.
Esmerem-se e escutem apenas nossos desejos,
Antecipem-se e os façam nascer.
Só temos, como deus, lubricidade;
Só temos, como lei, depravação;
Só temos como freio nossa libertinagem.
Devassos sem princípios e sem religião,
Não é como humanos propriamente que os olhamos,
Mas como uns animais que alimentamos e engordamos;
Sem dó os esmagamos se nos negam seus serviços!
Tremam, enfrentem, adivinhem nossos gostos;
Submetam-se com zelo, paciência e coragem,
Se isso não irá fazê-los muito afortunados,
Talvez, assim, não sejam totalmente infelizes.

CENA II
Dormitórios. - Mesa de jantar.

A manhã do primeiro dia se levanta. Os fodedores levam, primeiro, os meninos aos libertinos que acabam de despertar. As crianças, tímidas, são bolinadas pelos senhores, que o fazem com muita calma e sem grande empolgação: parecem se poupar. Dirigem-se ao dormitório das meninas, que, sob a direção da Champville, os aguardam nuas - muito envergonhadas e cobrindo-se como podem - com xícaras de chocolate para serví-los. Eles as bolinam, tentam passar as mãos em suas partes pudendas, e elas resistem como podem, o que irrita muito os libertinos. Elas percebem, e passam então a agir mais docilmente perante as bolinações. Durcet vai às camas e checa embaixo delas; em duas, ele encontra sinais de falta que o revoltam.

DURCET
Oh, o que temos aqui?
Duas vadias em falta!

O duque e o bispo checam as bundas das meninas, e revoltam-se.

BLANGIS, BISPO
Exigimos punição!

Durcet retira do bolso um pequeno caderninho preto e uma caneta.

DURCET
Pois terão o que merecem!
Uma ordem dada
É, acima de tudo,
Feita para ser respeitada!

Escreve seus nomes no caderno de punições, enquanto as meninas, desesperadas, põem-se a chorar, mas são empurradas com desinteresse para o lado. Seguem então para o dormitório masculino. Durcet examina as camas, uma a uma e, para seu contento, nada encontra.

DURCET
Pois os putinhos estão
Todos dentro da lei!

BLANGIS, BISPO E CURVAL
Nada mais que a obrigação!

A cena se transforma na mesa de jantar. Uma grande mesa, com farta comida. Os senhores se sentam, cada um acompanhado de um fodedor; nenhuma mulher se senta à mesa. As esposas são as únicas mulheres presentes, e servem os pratos e as bebidas, nuas.

DURCET
Proponho um brinde à nossa empreitada!

TODOS
Um brinde!

DURCET
Ao direito inalienável do homem de posses
De usar e abusar daquilo que ele possui!
Ao direito de possuir e acumular

Muito mais do que um homem, em vida,
Jamais poderá gastar!
Eu peço um brinde!

TODOS
Um brinde!

Comem e bebem vorazmente, sem perder a oportunidade de humilhar e infernizar as esposas. Os fodedores também as incomodam. Hercule, que acompanha o duque, se irrita com Constance, a joga no chão e a espanca; o duque ri muito. Durante o espancamento, Durcet observa seu acompanhante Rebenta-cu ficar excitado; anima-se, desabotoa a calça e mostra-lhe a bunda. O fodedor o enraba. O duque observa a cena com interesse, e pega Pica-pro-céu.

BLANGIS
Aposto cem mil luíses
Que viro a garrafa
E tomo na bunda!

O duque leva-o à frente do grupo, com uma garrafa de vinho na mão, e oferece a bunda ao fodedor. Ele tira das calças um pênis enorme, e todos param o que estão fazendo para assistir a cena. Pica-pro-céu enfia lentamente o caralho na bunda do duque, que enquanto recebe as estocadas, vira todo o vinho. Ao terminar, levanta a garrafa ao ar em vitória e é aplaudido, mas ao levantar-se, fica zonzo e quase cai. Todos os homens riem, e recompõem-se para as narrações.
A cena é aos poucos desmontada e torna-se a sala do trono.

CENA III
Salão do trono.

O trono da historiadora ocupa o lugar central da cena. Aos lados, ficam os canapés e cadeiras destinadas aos senhores, às historiadoras e aos sujeitos.
O duque é acompanhado em seu canapé por Hercule e Adélaïde; Curval tem Pica-pro-céu e Constance; o bispo, Antínoo e Julie, e Durcet é ladeado por Rebenta-cu e Aline.
Entram as historiadoras, com grande pompa e elegância, a mais deslumbrante de todas sendo Madame Duclos. Seus movimentos diáfanos, alegres, a levam ao trono, enquanto as outras ocupam seus lugares nos canapés, perto dos senhores. Champville senta-se perto de Curval, Martaine ao lado do bispo e Desgranges com Durcet.

DUCLOS
Não é tarefa simples, excelências,
Pronunciar-se diante dos senhores.

Mas se exigem de mim
Apenas naturalidade e verdade,
Ousarei aspirar aos seus elogios.
Minha mãe tinha vinte e cinco anos
Quando me pôs no mundo;
A primeira filha era seis anos mais velha que eu.
Órfã de pai e mãe,
Obteve de bons padres
Autorização para esmolar em sua igreja;
De lá, subiu aos quartos.
Nascida na igreja,
Eu morava bem mais nela que em casa.
No meu quinto ano de vida,
Minha irmã me disse um dia:
“O Padre Laurent está de olho em você;
Ele quer que você veja o que me mostrou.
Não fuja, olhe-o bem, sem se assustar;
Ele vai lhe mostrar uma coisa muito engraçada”.
Voei para a igreja,
E dei de cara com Padre Laurent:
“Aonde vai, pequena Françon?
Venha, venha a este quarto,
vou lhe mostrar uma coisa que você nunca viu”.
Fechou a porta atrás de nós,
Pôs-me de frente,
E tirou da cueca
Uma pica monstruosa.
“Olhe, Françon,
Já viu algo parecido algum dia?
Se chama caralho, sim, um caralho,
E serve para foder.
E o que vai escorrer daqui a pouco
É o sêmen do qual foste feita;
Mostro a todas as meninas da sua idade,
Mostrei à sua irmã, e ela trouxe-me mais.
Faça como sua irmã,
Traga-me novas meninas,
E eu farei a porra esguichar
Na cara delas.
É minha paixão, minha filha,
Não tenho outra, e você vai ver”.
Senti-me coberta por um orvalho branco,

E Laurent tornou a guardar seu instrumento.
Deu-me na mão doze soldos,
E pediu que levasse amiguinhas;
Em três meses, o fiz conhecer
Mais de vinte meninas.
Minha pequena fortuna ia bem,
Quando minha irmã percebeu
Que estava competindo com ela,
E ameaçou contar à mamãe.
Larguei o padre Laurent,
Mas aos sete anos de idade,
Encontrei com padre Louis.
Agarrou-me na porta da igreja
E me fez subir ao seu quarto.
Serviu-me num copo um xarope,
Começou a beijar e apalpar-me na frente,
E então perguntou se não queria mijar.
Falei que estava morrendo de vontade,
Mas não queria fazer em sua frente.
“Ah, sua espertinha!
Vai fazer na minha frente,
E em cima de mim!”
E, tirando da calça o caralho,
Mandou que eu mijasse em uma bacia
E molhasse sua porra.
O mais doce êxtase foi coroá-lo
No exato instante em que as águas
Escorreram em grande abundância.
Terminada a operação,
Me fez o mesmo discurso que Laurent;
E assim, em seis meses,
Levei a Louis
Tudo que eu conhecia
Em matéria de meninas.

BISPO
(levantando-se)
Um momento, Duclos,
Pois sinto vontade mais forte que o mijo.
Estou apertado e precisa sair!

Agarra um menino de seu grupo e sai de cena com ele, furiosamente. A cena congela e só ouvimos barulhos de agonia e, depois, de raiva. O bispo volta à cena, jogando o menino no chão, furioso.

BISPO
(a Durcet)
Você vai me arrumar uma severa punição
Para esse malandro!
E que seja das mais severas, por favor!

BLANGIS
(ao bispo)
Ora, pegue outro dos nossos
Se o seu não lhe satisfaz!

BISPO
Ah!
Agora a minha satisfação
Está longe do que desejava a pouco.
Prefiro me conter,
Mas não poupem o malandro.

MARTAINE
Monsenhor,
Sinto-me muito disposta a satisfazê-lo,
Se Vossa Grandeza assim desejar…

BISPO
Ah! Não, essa não!
Então não sabe que há mil ocasiões
Em que a gente não quer um cu de mulher?
Vou esperar, vou esperar…

Um sino toca, anunciando o jantar, e as esposas e meninas servem a refeição.

CENA IV
Mesa de jantar.

Estão à mesa os senhores, os fodedores e, para esse banquete, são admitidos os meninos em posições subalternas. Os convivas põem-se a comer e, principalmente, a beber vinho, e a bebida os deixa progressivamente agitados. No auge da loucura, o duque puxa uma menina para cima da mesa; põe a taça entre suas pernas e ordena que urine.

BLANGIS
Mija! Mija!

A menina enche a taça do duque, que bebe avidamente.

BLANGIS
Mija! Mija! Mija!

Com esforço tremendo, ela enche a taça novamente, e o duque bebe novamente com prazer. Na penumbra, o ambiente se transmuta no SALÃO DAS ORGIAS. Os senhores se lançam como animais às vítimas, e são enrabados pelos fodedores violentamente enquanto fazem todo tipo de infâmia. Um crescendo e diminuendo de energia percorre as ações durante as orgias, que terminam com todos, exaustos, ao chão.

CENA V
Salão do trono.

Surge Duclos na sequência, e instala-se em seu trono.

DUCLOS
Havia três dias que minha mãe havia sumido
E seu marido encontrou um bilhete.
Dizia-lhe que o abandonava,
E lhe deixava duas filhas.
O homem nos mandou embora,
E ao partirmos, minha irmã me disse:
“Françon, tenho uma conhecida,
Se chama Madame Guérin.
Há dois anos a frequento,
E ela me paga bem;
Faça como eu, e em breve estaremos podres de ricas!
Quanto à nossa mãe,
Só faço votos de que a puta esteja tão longe
Que eu não torne a vê-la em minha vida.
Ganharemos o que quisermos, querida.
Mas lembre-se: não se prenda.
Hoje um, amanhã outro;
Nesta vida, é preciso ser puta,
Na alma e no coração”.
Pela manhã, fomos à casa da Madame Guérin;
Ela morava em um apartamento
Com seis senhoritas entre dezesseis e vinte e dois anos.

Eu não demoraria muito a ter clientela:
Na mesma noite chegou-nos um velho negociante,
Com quem a Guérin me juntou para minha estreia.
“Para isso” - disse ela -
“O sr. Duclos quer uma sem pelo;
Dou minha palavra de que ela não tem nenhum”
“De fato”, disse o velho excêntrico,
“Ela me parece bem criança.
Quantos anos tem, minha filha?”
“Nove, senhor”, respondi.
“Muito bem, Madame Guérin,
A senhora sabe, é assim que gosto delas.
Mais novas ainda, se tivesse”.
E, rindo, a Guérin se retirou,
E nos trancaram os dois.
Guiando minha mão, o velho me fez
Tirar da braguilha um instrumento
Que estava tudo, menos rijo.
Tirou minhas saias, afastou minhas pernas,
Abriu o quanto pôde minha bocetinha,
Enquanto com a outra mão bateu punheta
Com a máxima energia.
“Ah, que passarinho bonitinho!
Queria ficar com ele, mas já não consigo”.
E quinze minutos depois,
Senti toda a beira da boceta encharcada
Com o esperma quente e espumoso
Que o safado se esforçou para enfiar com os dedos.
Mal acabou, partiu como um raio,
E essa é a história, senhores,
Que me valeu o nome de Duclos:
Pois era costume naquela casa
Que cada moça adotasse o nome do seu primeiro cliente.

BLANGIS
Um momento, Duclos!
Explique-me uma coisa:
As causas da antipatia
Que sentiam por sua mãe
Eram naturais ou tinham uma razão?

DUCLOS
Nossa aversão era tão violenta
Que bem seríamos capazes de envenená-la.
Como ela não nos dera nenhum motivo,
É muito possível que o sentimento
Não fosse mais que obra da natureza.

BLANGIS
E quem duvida?
Todo dia vemos a natureza
Nos inspirar a inclinação mais violenta
Para o que os homens chamam de “crime”.
É loucura imaginar
Que devemos algo à mãe!

DURCET
Sua irmã tinha uma bunda bonita?
Compare o traseiro dela com algum
Dos que temos diante de nossos olhos.

Duclos examina a cena, e aponta uma menina.

DUCLOS
Impossível encontrar quem se assemelhe à minha irmã,
Mas essa merece obséquios.

DURCET
Então venha me apresentar suas nádegas!

A menina é conduzida, trêmula, a Durcet. Ele a ataca e afoga seu rosto na bunda da menina, enquanto Duclos volta a narrar.

CENA VI
Salão do trono.

DUCLOS
Fazia nove anos que eu estava com a Guérin
E, embora gastasse pouco,
Não tinha nem cem luíses na minha frente.
Vivamente solicitada por outra cafetina,
Chamada Fournier, para ir morar com ela,
Decidi me despedir;

Ajudou minha reflexão a perda de minha irmã.
Pois tomei a decisão de morar com a Fournier,
E tive, senhores,
Aventuras que, eu sei,
Não desagradarão ao senhor Durcet,
Que ficará entretido no resto da noite
Por uma preferência que ele aprecia
E que me deu a honra de conhecê-lo
Pela primeira vez.

Durcet larga a menina que bolina e volta a atenção à narração.

DURCET
O quê?
Terei um papel na sua história?
E o meu pudor?
Você vai, assim,
Revelar minhas torpezas?

Todos riem bastante da vergonha do banqueiro. Duclos e Durcet engajam-se em uma dança bizarra.

DUCLOS
Era ao próprio Amor que eu estava destinada.
Ele chega, me manda ficar nua,
Me ordena agachar-me sobre seu rosto
E tentar fazer gozar, com minha boca,
Um caralho medíocre.
“Mas enquanto isso,
Não fique de braços cruzados!
Inunde minha boca de urina,
Que prometo engolir
Assim como engolirá minha porra.
E que essa belíssima bunda
Peide diante do meu nariz!”
Executo minhas três tarefas,
Com tanta arte
Que a minhoquinha logo descarrega
Toda sua fúria na minha boca,
Enquanto a engulo, e ele faz o mesmo
Com a urina que o inunda,
Enquanto solto os puns

Com os quais não paro de perfumá-lo

DURCET
A senhorita bem que poderia
Ter dispensado revelar assim
As criancices de minha juventude!

BLANGIS
Ah! Ah! *(rindo)*
Você que hoje em dia
Mal ousa olhar uma boceta,
Naquele tempo as mandava mijar?

DURCET
É verdade, e me envergonho…
É um horror ter de se recriminar
Torpezas desse gênero;
É justamente agora, meu amigo,
Que sinto o peso dos remorsos…

(puxa uma menina e aperta-lhe a bunda, como se fosse um troféu ou objeto de afeto)

DURCET (cont.)
Bundas, bundas,
Bundas deliciosas
Bundas, bundas,
Bundas divinas!
Como me critico
Pelo incenso que apresentei!
Ó bundas, ó bundas
Bundas deliciosas,
Prometo me redimir.
Um sacrifício farei em vossa homenagem!
Eu juro, eu juro, em vossos altares,
Que nunca mais na vida
Hei de me extraviar!

Durcet ataca a bunda da menina e logo a rejeita ferozmente, enquanto os sujeitos trazem a mesa do jantar e os libertinos se sentam. Duclos retorna à cena. Os libertinos permanecem em outro plano cênico, ainda à mesa do jantar, enquanto Duclos retoma sua narração. Ela tem nas mãos uma barra de chocolate, e vai realizando sua narração enquanto a come e se lambuza.

DUCLOS
Com qualquer outro que não os senhores
Eu temeria iniciar as narrações
Do assunto que irá nos ocupar.
Mas estou convencida de que seus ouvidos
Estão habituados a isso.
Tínhamos na casa de Madame Fournier
Um velho cliente cujo costume
Era tão simples quanto bizarro:
Desabotoava a cueca e,
Cada uma de nós,
Tinha de ir defecar ali dentro.
Um outro era comendador;
"Que belas nádegas,"
Disse, beijando meu traseiro,
"Está com vontade de cagar?"
"Estou morrendo de vontade, senhor;
Eu cagaria em qualquer lugar,
Até na sua boca…"
"Ah, na minha boca!
Que coisa deliciosa!
É justamente esse o vaso
Que tenho a lhe oferecer!"
Eu monto em cima dele,
Enquanto opero, bato uma punheta,
E ele põe para fora lentamente
Tudo que lhe atiro no bico.
Algum tempo depois,
Veio um velho conselheiro
Do tribunal superior.
Eu tinha não só de olhá-lo cagar,
Como ajudá-lo, facilitar com meus dedos
Apertar, abrir, comprimir o ânus,
E, feita a operação,
Limpar com a língua
A parte que acabara de se sujar.
(Ela lambe as pontas dos dedos, sujas de chocolate)

A cena à mesa retoma o foco.

DURCET
Um momento!

Esses excessos sempre me dão tesão!

BLANGIS
Quando começa a falar porcaria,
É que sua porra está fervilhando!
Lhe ofereço o que tenho nas entranhas,
E vai ser copioso.

DURCET
Ah, santo Deus!
Que sorte eu tenho, meu caro duque!

Durcet se põe embaixo da cadeira do duque e recebe o cagalhão.

BLANGIS
Martaine, venha me devolver
Aquilo que dei a Durcet!

Martaine deixa seu posto e vai esfregar a bunda na cara do duque. Enquanto isso, os sujeitos entram carregando penicos, e despejam seus conteúdos em pratos finamente preparados para os libertinos. Eles põem, à guisa de babador, seus guardanapos na gola da camisa, e partem a devorar o banquete de merda. Apreciam o jantar como se fosse a iguaria mais deliciosa que já provaram.

CENA VII
Dormitório feminino.

Foco em Adelaïde. Durante a noite, ela se esgueira até o dormitório feminino e dirige-se à cama de Sophie. Acorda-a, e dão um abraço longo e caloroso. Fazem o sinal da cruz e põem-se a rezar. O presidente entra no dormitório, furioso, em busca de Adelaïde, e as flagra em pleno ato religioso. Os outros libertinos correm para ver o que se passa com o amigo.

CURVAL
Vagabunda! Maldita missionária!
(agarra Adelaïde pelos cabelos)
Carola desgraçada! Vadia!
Que puta traidora!
Rezando para Deus,
E corrompendo essa fedelha!
Terás o que merece, sua puta,
Rameira mal-parida!
(arrasta-a até uma cama e a amarra ao pé)

Aí há de ficar
Pensando em sua afronta
Cadela, vadia, maldita missionária!
Senhores, *(aos libertinos)*
Fui insultado!
Traído pela minha própria filha!
Eu rogo à vossa autoridade,
Inscrevam-na no livro,
Apliquem rigorosa punição!

BLANGIS
Por que esperar, amigos?
Devemos castigá-la agora
mesmo! Proponho que…

BISPO *(interrompendo)*
Alto lá, meu caro!
Alto lá, meu caro!

CURVAL
Cadela! Vadia! Carola
desgraçada!
Maldita missionária!
Puta traidora!

BISPO
Eu rogo que segure seu furor.
Ainda que a ofensa seja grave,
Devemos preservar nossos prazeres!

DURCET
Eu devo lhes dizer, caros
amigos,
Que quero ver a crente
pagar caro!
Eu quero ver a crente
pagar caro!

CURVAL
Cadela! Vadia! Carola
desgraçada!
Maldita missionária!
Puta traidora!

BISPO
Alto lá, meu caro!
Alto lá, meu caro!

BISPO
Ponhamos ordem nos procedimentos
Pois só se goza deles fixando-os!
Sigamos o que é estabelecido
E assim o gozo surgirá mais forte.

CURVAL
Tem razão, reverendo…
Inscrevam-na no livro, ao menos.

DURCET
Pois bem, concordo.
Que espere pela hora
Onde irá se arrepender! *(inscreve-a no livro)*

CURVAL *(a Sophie)*
Você, fedelha,
Preste atenção:
Pois todos os conselhos
Que ganhaste dessa puta
São péssimos conselhos aqui.
Só servem para desgraçar sua vida!
Por eles, serás punida todo dia,
Para nossa grande satisfação!

(agarra a menina pelos cabelos e põe o rosto dela virado para sua virilha; abre a braguilha)

CURVAL (cont.)
Aqui onde se encontra,
Não existem outros mestres;
Aqui onde se encontra,
não existem outros deuses;
Só nós! Só nós! Só nós!
Nos deve obediência cega
E toda reverência,
E só nossa vontade
Deverá obedecer!
Não há outro dever,
Senão conosco;
Não há religião,
Senão a nossa.
Aqui onde se encontra,
Não existem outros mestres;
Aqui onde se encontra,
não existem outros deuses;
Só nós! Só nós! Só nós!

CENA VIII
Salão do trono. - Quarto das orgias. - Dormitório feminino

Duclos reaparece no trono das narrações.

DUCLOS
Fazia muito tempo
Que eu estava com Madame Fournier,
E tinha me tornado a mais antiga do harém,
Aquela em quem ela tinha mais confiança;

E chegara o momento de provar minha gratidão.
A Fournier adoece, e manda me chamar:
“Duclos, minha filha, gosto muito de você;
Aqui estou, doente, velha,
E não sei o que será feito disto aqui.
Tome, minha filha:
Entrego a você este cofrinho
Que contém cem mil francos;
Dê quinze mil aos capuchinhos
E igual quantia ao padre da paróquia,
Para que ele dê aos pobres do bairro.
A terceira parte,
Entregue ao chamado Petignon,
Aprendiz de sapateiro.
Esse coitado é meu filho,
E ele não desconfia”.
Internamente, encantada em ter nas mãos
Uma quantia tão grande,
E muito decidida a deixá-la só para mim,
Debulhei-me em lágrimas nos braços da velha,
E então cuidei dos meios de impedir
Que um cruel retorno à saúde
A fizesse mudar de decisão.
O médico receitou um remédio,
Observando que havia duas doses,
E que eu as separasse bem,
Pois a mataria se as desse ao mesmo tempo.
Mal ele virou as costas
E bani do coração
Todos esses sentimentos fúteis de gratidão
Que teriam detido uma alma fraca.
Despejei de imediato as duas doses
Em um copo d’água,
E apresentei a bebida
À minha doce amiga,
Que as engoliu com firmeza
E logo encontrou a morte
Que eu tentava lhe dar.
Então, mandei enterrar a patroa,
Herdei o dinheiro do bastardo,
Não mandei rezar missas
Nem distribuir esmolas.

É preciso que haja infelizes no mundo,
A Natureza os quer, exige,
É ir contra suas leis
Pretender o equilíbrio
Se ela quis desordem.

DURCET
Duclos, você tem princípios!
Qualquer alívio dado ao infortúnio
É um crime contra a natureza.
Bem longe de amparar o pobre,
Consolar a viúva
E proteger o órfão,
Não só os deixarei
No estado em que ela os colocou
Como também a ajudarei,
Prolongando esse estado
E me opondo a que mudem.
E, para isso,
Todos os meios são permitidos.

BLANGIS
Até roubá-los ou arruiná-los?

DURCET
Com certeza!
E aumentando seu número,
Pois essa classe serve à outra.
Multiplicando os pobres,
Faço muito bem aos ricos.

Durante esse diálogo entre os libertinos, uma cena se desenrola em paralelo. Julie se afasta de seu lugar nos canapés e se aproxima de Duclos; fala-lhe no ouvido, riem, se tocam com proximidade e amizade. Ela não demonstra mais a postura de medo ou desgosto dos outros sujeitos: começa a levantar a cabeça e agir como libertina, engajando-se de iniciativa própria nos atos de libertinagem e fazendo o que pode para agradar os senhores.

DUCLOS
Logo que a patroa foi enterrada
Assumi eu mesma a casa dela.
Comuniquei às minhas colegas,
E todas prometeram

Me considerar a sua mamãe.
Assim, senhores,
Não é na condição de mulher da vida
Que vou terminar os meus relatos,
Mas na de abadessa,
Bastante jovem e bem bonita.
Todos os fregueses da Fournier
Passaram para mim,
E eu ainda atraí outros,
Tanto pela limpeza dos aposentos
Quanto pela submissão
De minhas moças
Aos caprichos dos libertinos.
Tudo prosperava na minha casa,
E nunca a Fournier teve tantos clientes.
É falso dizer
Que o dinheiro ganho com um crime
Não traz felicidade.

Os libertinos a aplaudem, e instam o harém a aplaudí-la. Passam todos então, cerimoniosamente como em uma missa, a juntar-se em um amontoado e despir-se: é a hora das orgias diárias. Enquanto todos se ocupam de suas posições, o duque agarra sua filha Julie e a fode, e Curval junta-se a eles em um "sanduíche". Ela não impõe resistência, e engaja-se na atividade lubricamente, para agradar o pai e o marido. Duclos junta-se a eles ativamente, e as outras três historiadoras dançam em volta e lhes servem bebidas. Continuam fodendo e bebendo muito, e a orgia vai, aos poucos, se dissipando: alguns saem de cena, outros caem exaustos pelo chão, restando apenas os quatro em atividade e as três historiadoras executando uma espécie de coreografia ritualística, louvando a cena. A Duclos é a primeira a gozar e cair, desmaiada de bebedeira, no chão aos pés da cena. As historiadoras vão caindo de exaustão, uma a uma; restam apenas os três em atividade e, por fim, o duque e o presidente gozam ao mesmo tempo, e caem todos exaustos. Um curto momento de silêncio. Curval se levanta, trôpego e agressivo, e agarra Constance, que dormia no chão. Ela resiste aos avanços dele, enfurecendo-o.

CURVAL
Raios!
Malandra insolente!
Senhores,
Que pelo menos se dê um jeito
De punir essa puta imediatamente
Quando ela faz besteiras!

Os gritos de Curval vão despertando e trazendo todos de volta à cena.

DURCET
Pois então, se exige puní-la
Antes que possamos disso dispor,
Que a cada delito
A faça comer cocô!

BLANGIS, BISPO E HISTORIADORAS
Sim!
A faça comer cocô!

Curval agacha-se no meio da sala e solta um enorme cagalhão no chão. Levanta-se e se apruma.

CURVAL
Está pronto.
Venha!

Constance chora muito intensamente.

CURVAL
Venha!

Ela vai até o cocô, engatinhando e chorando, hesitante.

CURVAL
Coma!
Coma!
Coma!

Constance, de quatro, come aos poucos o cocô, não sem resistência e ânsias. O presidente, após terminada a operação, põe um pé em suas costas e a observa, extasiado.

FIM DO PRIMEIRO ATO.

ATO II

CENA I
Salão do trono.

Champville entra em cena sozinha. Sua roupa só pode ser descrita como algo que lembra uma freira sado-masoquista, e carrega uma chibata consigo; sua aparência é severa e autoritária. Ela se posiciona no trono das narradoras.

CHAMPVILLE
Excelências…
Recebo a honra, esse mês,
De lhes contar outros tipos de paixões
Que vi, vivi e proporcionei.
Não perco tempo,
E hei de omitir detalhes pessoais
Que muito irão entediá-los;
Basta lhes dizer que,
Em meu ofício de alcoviteira,
Tenho poucos e seletos clientes.
Entre esses,
Se destaca um certo monge,
De mania cansativa para a mão.
Um traseiro gordo e feio,
Cujas peles eram como pergaminho.
Eu tinha de amassar aquela bunda,
Apertá-la com toda a força,
Mas, quando cheguei no buraco,
Nada parecia violento o suficiente.
Tinha de pegar as peles dessa parte
E esfregá-la, beliscá-las,
Apertá-las fortemente,
E só com o vigor de tal operação
Ele espalhava sua porra.
Aliás, durante a operação
Ele se masturbava,
E nem mesmo levantou-me a roupa.

Durante a narração, os libertinos entram silenciosamente e lentamente, acompanhados de seu harém respectivo e dos fodedores; por último entra o bispo.

BISPO
Se não me engano,
Chegamos ao tema das fustigações…
Passivas!

CHAMPVILLE
Sim, monsenhor.
O prior dos beneditinos
Sempre me prestava uma visita.
Depois que masturbava a boceta com a língua,
Chupava bem a boca,
Queria ser chicoteado com umas varas,
Somente no caralho e nos colhões.
Um outro avisava oito dias antes
Que me visitaria,
E eu deveria passar esse tempo
Sem lavar nenhuma parte do corpo;
E, a partir de seu aviso,
Deixava de molho num vaso
Cheio de urina e merda
Ao menos três feixes de varas.
Chegava um homem rico,
E checava meu estado.
Apalpo seu traseiro,
Curtido como couro,
E dou-lhe dez golpes de vara,
Sem sequer limpá-las;
Ele nem demonstra sentir nada.
Enfio três dedos no cu,
Nem sequer estremeceu.
Então ajoelhou-se, abriu minhas nádegas
E me lambeu os dois buracos malcheirosos.
Tornei a açoitá-lo e a sodomizá-lo,
E assim nos alternamos
Pelo menos quinze vezes.
Finalmente, sabendo meu papel,
Larguei o meu cocô
Bem em cima de seu nariz.
Ele cai para trás,
E goza soltando gritos
Que ouviriam até da rua.

BLANGIS
Oh, raios me partam!
Presidente,
Aí está uma bunda
Que pode competir com a sua!

CHAMPVILLE
O campeão que apresento agora
De feminino, só queria a roupa.
Queria mesmo é ser espancado
Por um homem vestido de mulher.
Disfarcei um rapazinho
E o apresentei, armado.
Ele gostou de sua donzela
E começou com cinco ou seis beijos na boca;
Feito isso, mostrou a bunda,
E disse: “Ande!
Me chicoteie e não me poupe!”
O rapaz logo lhe desce
Umas cinquenta chicotadas.
O libertino, já marcado,
Levanta a roupa da donzela;
Com uma mão, lhe agarra o sexo,
Com a outra, agarra a bunda,
Onde depois coloca a boca.
Três vezes se alternou,
E por fim, ensanguentado,
Seu caralho se ergueu.
Jogou seu adônis na cama e,
Depois de lhe excitar,
Os dois gozam ao mesmo tempo.
Oh! Que diferença há
Entre o culto prestado pela natureza
E aquele que, supostamente,
A ultraja!
Se esse ultraje fosse real,
A homenagem teria tanto ardor?

BLANGIS
Senhores!
Essas narrações
Inflamaram-me os miolos,

E sinto que preciso
Levar umas chibatadas.

CENA II
Salão do trono.

Coreografadamente, os libertinos aprontam-se para serem espancados pelos fodedores; o duque por Hercule, Durcet por Pica-Pro-Céu, o bispo por Antínoo e Curval por Rebenta-Cu. A operação se realiza como uma dança, bastante sincronizada, os gritos de prazer dos celerados como um coro; espancam os senhores até sangrarem. Ainda sob essa coreografia, a Champville retoma sua narração.

CHAMPVILLE
Como é possível, senhores,
Que haja no mundo pessoas
Que vemos se alegrar e se divertir
Unicamente com o que
As degrada e avilta?
Um certo homem,
Trancado com uma moça
Cujo cu ele beijava,
Pagou um outro homem
Para entrar abruptamente
No aposento.
O escandaloso, atacando seu freguês,
Lhe perguntava com que direito
Pegava assim a sua amante,
E o mandava se defender.
O cliente pedia perdão,
Beijava o chão, beijava os pés,
E o brigão, mais insolente,
Ia ficando pior,
E mais o outro se humilhava.
Por fim, o agressor lhe oferece:
“Está perdoado,
Contanto que beije minha bunda”.
“Oh, senhor, tudo que quiser!”,
Dizia o outro, maravilhado.
E o brigão, calando o bico,
Expunha seu traseiro,
Largando-lhe uma dúzia
De peidos no nariz,

E o velho devasso
Soltava a porra
Morrendo de prazer.

Nesse momento cessam os espancamentos pelos fodedores, e os libertinos são desprezados e cuspidos, muito satisfeitos.

DURCET
Quem ama com ardor
As coisas que desonram
Tem prazer em ser torpe,
E sente tesão
Quando o dizem que ele o é!

CURVAL
Quem não mais se envergonha,
Até chegar a amar
Tudo aquilo que envergonha,
Só pode ter volúpia
Com tudo o que lembrar
O novo estado em que se encontra.

BLANGIS
Ah! Que enigma é o homem!

BISPO
Por isso a correção é tão difícil!

DURCET
Impossível, meu amigo!
Como é que punições
Poderiam convertê-lo
Se o aviltamento
Lhe agrada e delicia?

Os libertinos enfileiram-se, mostram a bunda e são, cada um por um fodedor e uma historiadora, chutados pela cena. Durante a operação, são "amparados" pelos sujeitos de seus canapés e as esposas, e os bolinam prazerosamente enquanto aviltados. Ao fim da operação, caem agarrados aos seus respectivos fodedores e historiadoras no meio de seu grupo de sujeitos, e dormem.

CENA III
Dormitório feminino. - Salão do trono

Aline levanta-se sorrateiramente e vai se proteger do frio junto de Zelmire. Logo as duas, pela proximidade, começam a explorar seus corpos de maneira sexual, e gozam silenciando seus sons. Dormem, e pela manhã Curval, ao acordar, percebe as duas no mesmo leito.

CURVAL
Que fazem aí as duas?
Dois pássaros no mesmo ninho.
Venham já aqui!

Ele as examina cuidadosamente por todo o corpo, e cheira suas virilhas.

CURVAL
É porra!
Que infâmia, que indecência!
Senhores! Amigos!
Venham em meu socorro!

Os libertinos e suas companhias acodem, ainda sonolentos.

CURVAL
Essas duas putas perderam o juízo.
Na calada da noite,
Contra nossas regras,
Juntaram-se no leito
E praticaram vis infâmias!
Tríbades malditas,
Não sabem que,
Se toleramos impurezas,
É somente pelas ordens
De um de seus senhores,
E diante dos nossos olhares?

DURCET
Exigimos que mantenham a decência!

CURVAL
Amigo, inscreva-as no livro das punições!
Mas que antes elas mostrem,

Na frente de seus amos,
Esse talentozinho especial que possuem.

Os fodedores as agarram e colocam-nas juntas, à força. São obrigadas a masturbar uma à outra, enquanto os libertinos riem e apreciam. Durcet escreve seus nomes no livro de punições. Ao gozarem, aos prantos, são expulsas de cena sob pontapés. O sujeitos trazem o café dos senhores.

BISPO
Mulheres são a espécie
De toda a natureza
Mais enganosa e vil!

DURCET
De fato!
Nascem ardilosas
E, se ganham inteligência,
A usam para ser falsas
Com mais habilidade!

BISPO
Eu abomino essas bestas!
São os seres mais vis
Dentre todos os animais!

DURCET
Não servem para nada,
Com suas tetas e bucetas,
Só trazem a maldade
E a mais vil corrupção.

BISPO E DURCET
Depósitos de porra,
São como incubadoras:
Invista o seu sêmen
E tire descendência.

BISPO
Afirmo: tire-as da Terra
E ninguém perceberá.
De certo a Natureza,
Sábia provedora,

Iria dar um jeito
De podermos procriar

BISPO E DURCET
Quando sobre o mundo
Caminhassem só os homens!

A cena é interrompida subitamente pela Champville. Ela está vestida com uma variação de sua roupa inicial que parece uma cantora pop, e tudo a seguir parecerá um show.

CHAMPVILLE
Senhores, proponho um jogo:
Vejamos quem, entre as crianças,
Tem a bunda mais bonita
E mais digna de suas homenagens!

LIBERTINOS *(ao mesmo tempo)*
Excelente, madame Champville!

Enfileiram-se os sujeitos de costas para o público, exibindo suas bundas. As cafetinas agem como assistentes de palco em um programa de auditório. Primeiro, trazem à frente os meninos, e os põem levemente curvados, com a bunda empinada.

MARTAINE
Vejam, senhores,
Que graça! Beleza!
A bela escultura da natureza!

Trazem o primeiro menino para a frente, exibindo-o. Os libertinos debatem brevemente, e levantam placas com notas. Assim se sucede um por um, até o vencedor: Zéphire. Ele é coroado e jogado para os libertinos, o duque o senta em seu colo. Segue a vez das meninas, e o ritual se repete, porém com um empate entre Zelmire e Sophie.

DESGRANGES
A própria Vênus
Fez as curvas dessas meninas.
Aproximem-se, excelências;
Só pode haver uma vencedora!

Os senhores levantam-se e rodeiam as meninas, observando seus traseiros, medindo-os e discutindo muito seriamente. Por fim, voltam aos seus assentos e levantam as placas para

cada uma: por apenas um ponto, Zelmire é a vencedora. Ela é coroada e jogada aos libertinos.

DUCLOS
Parabéns aos vencedores!
Aproveitem a glória do seu prêmio!

Os libertinos atacam as crianças, apalpando-as, beijando-as, cutucando-as nas partes íntimas. Se masturbam observando as bundas infantis. O duque e o bispo gozam, rindo muito.

CENA IV
Salão do trono.

Champville começa sua narração por cima dos últimos gemidos dos libertinos. Seu tom agora é mais sério.

CHAMPVILLE
Um homem me chamou por um bilhete
À casa dele.
Era o Presidente do Parlamento,
E ele queria apenas a mim;
Alugava o ano inteiro
Um prediozinho,
Só ocupado por uma velha
Cuja única função
Era avisar ao presidente
Assim que visse na praça
Sinais de uma execução.
A janela contemplava o cadafalso,
E o magistrado me mandava
Bater-lhe uma punheta.
Quanto mais a vítima
Se aproximava de morrer,
Mais o seu caralho enfurecia
Em minhas mãos.
Então, os golpes eram dados:
Era o instante do seu gozo.
Um simples enforcado
Não causava muita coisa;
Mas ver ossos quebrados
O deixava em delírio.

Se queimavam, esquartejavam,
Desmaiava de prazer.
Ele me disse um dia:
“Há trinta anos sou juiz,
Nunca dei um voto
Que não fosse pela morte.
Nada que nos dá tesão
É celerado!
A vida de um homem
É tão pouco importante
Que podemos dispor dela
Tanto quanto nós quisermos.
Cabe ao fraco se defender;
Ele tem as mesmas armas que nós”.

CURVAL
Aí está um homem
Que muito aprecio!
A sua filosofia
Me agrada enormemente.
Não se pode imaginar
A que ponto limitou suas delícias
Aquele que, primeiro,
Chamou de crime o assassinato.
Pois que falta farão à natureza
Um, dez, vinte,
Quinhentos homens?
A natureza é ávida por crimes,
E a única maneira de servi-la
É seguir cegamente seus desejos.

CENA V
Salão do trono.

CHAMPVILLE
Se antes omiti detalhes de minha vida,
Foi para poupá-los do tédio
Que certamente causaria.
Mas já que se interessam
Pela bela flor da infância,
Agora vou contar-lhes
Uma história interessante.

Um certo ricaço,
Homem respeitado e nobre,
Queria para si
Meninas ainda muito novas.
Queria foder três em seguida:
Primeiro, uma no berço;
Depois, uma de cinco,
E, por último, uma de sete.
Eis que, um certo dia,
Bateu em minha casa
Um de seus muitos caçadores.
Minha mãe, aquela velha
Pobre e desgraçada,
Não pensou dois segundos
Antes de me oferecer,
Aos cinco anos de idade.
O cáften me leva,
E me entrega ao seu mestre.
O velho me recebe,
Sua pica já estava endurecida
E pronta para o trabalho,
Depois de já ter executado
O serviço na recém-nascida.
Não disse nada,
Me deitou num canapé,
Abriu as minhas pernas
E enfiou o seu caralho.
Senti uma imensa dor,
Mas forte como sempre fui,
Busquei manter-me calma
E em silêncio absoluto.
O velho não gozou;
Sua porra só viria
Com a última criança.
Após fazer o mesmo
Com tão bela menininha,
O velho soltou
Blasfêmias e xingamentos,
E uma porra rala
Correu de sua cabeça
Diretamente para a greta
Deflorada da menina.

BLANGIS
E creio que isso
Foi de muita utilidade
Para sua profissão;
Ganhar experiência,
Assim, tão cedo em sua vida,
De certo foi vantagem
Perante a concorrência!

CHAMPVILLE
Certamente, excelência.
Ainda que existam
Muitos outros libertinos
Com manias similares,
Como esse que irei contar agora,
E certamente voltará
Nas narrações de minhas colegas.

DESGRANGES
Eu sei de quem está falando;
Cuidado para não contar
Sobre assuntos cujas regras
Ainda não permitem que falemos!

CHAMPVILLE
Nada revelarei, cara colega,
Que estrague o prazer da surpresa
Das narrações futuras.
Basta dizer que esse fidalgo
Era dos libertinos mais cheios de manias.
Entre suas muitas preferências,
Estavam meninas de nove a treze,
Que ele queria desvirginar.
Mas um de seus atributos
Tornava a operação
Um tanto complicada:
Seu membro era gigantesco,
Grosso e sempre duro.
Era preciso, então,
Empregar no serviço
Quatro criadas de auxílio,
Que seguravam as virgens

Enquanto seu mestre
Enfiava o caralho
Nas gretas impúberes.
Muito sangravam, e ele,
Ao ouvir suas reclamações,
Enchia-se ainda mais de tesão,
E com mais força empurrava
Seu membro viril.
Xingava como um celerado,
E, ao esporrar,
Era sempre tomado
De uma fúria lúbrica.

CENA VI
Salão do trono.

BLANGIS
Ah! Essa paixão
Acendeu o fogo em meu caralho!
Em mais de trinta anos,
Certamente deflorei
Mais de mil e quinhentas virgens!
Um homem sem poderes
Sem posses ou nobreza
Nunca saberá como é doce
O prazer de se enfiar
Nos buracos infantis
E ali depositar
Toda a porra que lhe custa
O tesão de possuir
O que ninguém mais possui.
Mil e quinhentas vezes
Fui senhor de seus destinos
E nas gretas apertadas
Eu deixei minha impressão
Mil e quinhentas vezes
Eu lhes dei, tão magnânimo,
O dom da maioridade:
Eu lhes dei a minha porra!

DURCET
Caro amigo,

Vejo que é um homem
Abençoado pela Fortuna:
Segundo nossas regras,
Justamente hoje é o dia
Em que poderá realizar
A paixão que tanto lhe comove!

CENA VII
Salão do trono.

A menina Fanny, assustada, é retirada dos canapés pelos quatro fodedores, que a arrastam ao centro do palco e a preparam para a operação com o duque. Arrancam-lhe as roupas; dois fodedores ficam de quatro no chão, um virado para o lado direito e o outro para o lado esquerdo do palco, formando assim uma espécie de cama, onde os outros dois fodedores deitam Fanny, com as pernas abertas para o fundo do palco, e a cabeça pendendo em direção à plateia. De cada lado, eles seguram um braço e uma perna da menina, mantendo-a aberta para o duque, que se aproxima, acompanhado pela Duclos. Ela cochicha, misteriosa, sugestões em seu ouvido, como um técnico orientando seu lutador. Ele dá a primeira estocada, e a menina se contorce de dor, luta e resiste, mas seus captores são mais fortes. Enquanto o duque fode, a Duclos enxuga o suor de sua testa, incentiva-o, até ele esporrar. Nesse momento, Fanny, que se contorcia de dor, desmaia: seus membros ficam moles. Quando o duque esporra, vitorioso, os fodedores recolhem a menina desfalecida, e a depositam em um canapé. As historiadoras a balançam violentamente, acordando-a, e vestem-na, ainda zonza, com um vestidinho de noiva; ao mesmo tempo, um dos meninos é ordenado a se vestir de noivo, e a cerimônia, que será presidida pelo bispo, vai se configurando, com pagens, assistência, e os libertinos e historiadoras como "padrinhos", supervisionando.

BISPO
Estamos aqui reunidos
Em nome de nossos prazeres.
Para melhor podermos aproveitar
As delícias do incesto e do adultério,
Casamos essas duas crianças,
Sob os auspícios de nossa autoridade
E nosso poder de vida e de morte
Sobre vocês.
Pergunto:
É de livre e espontânea vontade
Que o fazeis?

(Os fodedores agarram as crianças pelos cabelos e balançam suas cabeças assertivamente)

Fanny, aceita Hyacinthe
Como seu legítimo esposo?

(O fodedor balança sua cabeça)

Hyacinthe, aceita Fanny
Como sua legítima esposa?

(idem)

Eu vos declaro casados
Até a morte,
Que em breve os haverá de separar!

Arrancam as roupas dos noivos, e a assembleia se afasta, com exceção dos libertinos, que os observam como hienas. Foco total no casal. As crianças, hesitantes, deitam-se no chão: é esperado que consumem o casamento. Hyacinthe, que sabe que não há escapatória, monta sobre Fanny que, chorando, é fodida pelo desajeitado menino. Quando ele esporra, é imediatamente retirado pelos libertinos, que atacam Fanny ainda no chão. Como o bispo e Durcet não fodem boceta, eles observam o presidente e o duque refestelarem-se violentamente com o corpo da menina, que já não luta mais. Apenas usam sua boceta: o cu está reservado para operações futuras. Quando terminam, cansados, afastam-se, e Durcet tira do bolso uma fitinha colorida, que ela deverá usar sempre em qualquer roupa a partir de agora. Eles a deixam, destruída, no centro do palco, e saem de cena. A menina se arrasta para fora dali.

CENA VIII
Salão do trono.

Champville entra muito rapidamente e enérgica em cena. Ela parece agitada, e sua narração será feita sempre em um tom de voz de pregação, volume alto, e com variações bruscas de tessitura e prosódia.

CHAMPVILLE
Excelentíssimos senhores,
Poucas manias me causaram
Mais prazer do que as próximas
A serem relatadas.
Há toda uma classe de pervertidos
Que se deleita
Com um tipo especial de paixão:
Querem emporcalhar

Tudo que se refira
A Deus e à religião.
Veio à minha casa um velho marquês;
Exigia uma miríade
De relíquias sagradas,
Crucifixos, imagens da Virgem
E do Pai Eterno,
Que ele quebrava em mil pedaços.
Depois de uma sessão
De arrasamentos,
Finalizava a cerimônia
Depositando sobre os cacos
O mais belo cagalhão,
E, por fim, munido de inflamáveis,
Em tudo punha fogo,
E esporrava na fogueira.

BISPO
Arre! Essa história
Me fala diretamente ao caralho!
Não me aguento mais!
Tragam-me hóstias,
Suas putas inúteis! *(chutando os sujeitos de seu grupo no canapé)*

Servem ao bispo um prato com hóstias e um cálice de vinho. Ele se levanta e realiza a cerimônia de consagração das hóstias. Os senhores se levantam para receber a "eucaristia": Curval é o primeiro. Ele imediatamente puxa Zelmire pelos cabelos, abre suas pernas e enfia-lhe a hóstia na boceta, penetrando-a em seguida e desvirginando-a. O duque faz o mesmo com Augustine, e após penetrá-la, gosta dela e se enche de ainda mais energia, esporrando três vezes. Como não fodem boceta, Durcet e o bispo obrigam Adélaïde e Sophie, as duas devotas, a realizar profanações com as hóstias consagradas.
Ao terminar, o duque se levanta, ofegante, e se dirige à assembleia.

BLANGIS
Amigos, essa menininha,
Augustine, bela como o Amor,
Despertou em mim
Os sentimentos mais impuros.
Sinto por ela uma paixão
Que supera em muito
Os sentimentos por Constance. *(irônico, rindo)*
Desejo tê-la como propriedade,

Quero me casar com ela!

CURVAL
Sua esposa não o agrada mais,
Meu caro senhor?

BLANGIS
De forma alguma!
Essa vaca prenha
Não me serve de mais nada.

DURCET
Vexame que essa filha ingrata
Traz ao velho pai!
Perdoe-me, meu nobre duque,
Pois devia tê-la educado melhor!

BLANGIS
O passado, passado está, Durcet;
Hoje eu repudio essa putinha,
E tomo Augustine em seu lugar!
Mas você, menina, *(a Augustine)*
Não pense que isso
Lhe trará qualquer vantagem;
Ao contrário,
Sua vida agora
Me pertence ainda mais.
Tomará o lugar dela
No sofá e no banheiro;
E, quando der sua hora,
Seu suplício será duplo!

BISPO
Pois eu os declaro
Marido e mulher!
Viva os noivos!

TODOS
Viva! Viva!
Viva os noivos!

BLANGIS
Proponho aos meu amigos
Uma comemoração:
Lá fora faz um frio
Que gelaria até o Hades!
Tiremos suas roupas
E mandemo-na correr
Pelos pátios do castelo!
Com sorte,
Há de perder um dedo ou dois!

DURCET
Espere, excelência;
Não devemos nos adiantar.
Os prazeres são maiores
Se seguirem uma ordem!

BLANGIS
Diabos!
Essas regras me impedem de gozar!

BISPO
Melhor se desfruta do prazer
Quando vem acompanhado
De ordem e cerimônia!

BLANGIS
Desgraça!
Juro pelo Deus
Que eu quero que se foda,
Irei de convencê-los!
Duzentos! Duzentos luíses
Ofereço à assembleia,
E desço com a puta
Até o porão!

TODOS
Não! Não!

BLANGIS
Malditos!
Deixem-me gozar!

TODOS
Não! Não!

BLANGIS
Malditos!
Deixem-me gozar!

TODOS
Não! Não!

DUCLOS
Cavalheiros…
Cheguemos a um acordo.
Por certo nobres homens
Saberão negociar.

CURVAL
Quem sabe, se o colega
Puder se contentar
Com uma paixãozinha
Mais simplória…

BLANGIS
O quê? O quê?
Proponham!

Duclos se interpõe entre eles, parecendo quase uma santa, e aparta a discussão.

DUCLOS
E se os excelentíssimos
Pudessem castigá-la,
Sem de fato provocar-lhe
Qualquer dano permanente?

BISPO
Bravo, Duclos!
Perfeito!

O duque reflete brevemente, aplacando sua fúria.

BLANGIS
Pois bem…

Que ela receba, então,
Uns bons tapas na bunda.
Pois é o que merecem
Meninas e mulheres
Pelo mero desrespeito
De existirem junto a nós!

CURVAL
Perfeito!
Botemos ordem em nossos prazeres!

Curval inicia: põe Augustine de quatro e dá vinte e cinco palmadas muito violentas na sua bunda; ela chora e grita, mas quanto mais reclama, mais furioso ele fica. Depois o bispo e Durcet aplicam também vinte e cinco palmadas cada um. Por último, o duque dá suas palmadas, com o dobro de violência e força que seus colegas. A operação lhe excita muito, e ele atraca-se com a nova esposa, fodendo-lhe por trás muito rápido e violentamente. Todos vão se retirando aos poucos da cena, deixando apenas em foco o duque e Augustine. Ele a violenta e goza três vezes seguidas, parando poucos segundos para respirar e começando de novo, com ainda mais força que na vez anterior. Por fim, ele se levanta, ajeita suas roupas, e sai de cena, deixando apenas a esposa ali; ela desaba no chão, e as luzes se apagam.

FIM DO SEGUNDO ATO.

ATO III

CENA I
Salão do trono. Festa de Revéillon.

A cena se inicia com todos celebrando, como numa festa de Revéillon; obviamente que os únicos eufóricos são os libertinos e as historiadoras. Os fodedores exibem uma alegria contida e complementar, bem como Julie, que começa a perceber sua melhor posição. Todos vestem roupas brancas e leves, menos Constance, que, após seu repúdio, foi forçada a vestir trapos encardidos. Os libertinos e as historiadoras brindam com champanhe. Duclos chama a atenção de todos, batendo em sua taça.

DUCLOS
Excelentíssimos senhores,
Eu convoco aqui ao trono,
Para o posto de historiadora
Deste mês de janeiro,
Aquela que narrará paixões
Das mais picantes:
Madame Martaine,
Seja bem vinda!

Todos aplaudem. Martaine toma seu posto no trono.

MARTAINE
Tenho em comum com as colegas,
Um fato que me preparou
Para as durezas da vida
Que viriam depois:
Aos quatro anos de idade
Meu cu conheceu a pica
De um homem podre de rico.
As regras me impedem
De falar mais sobre ele,
Mas digo que uma,
Dentre muitas manias,
Era comprar menininhas
Dos três aos sete de idade
E comê-las o cu.
Para tanto, ia aos lugares mais pobres
E achava as famílias

Cuja desgraça lhes tornasse
Dispostos a tudo.
Era assim que se encontrava
A minha maldita mãe:
Sem dinheiro para nada,
E eu estando muito doente.
A pobre topou com esse homem,
Que lhe fez a seguinte proposta:
“Pago um doutor para ela,
Mas quero foder-lhe o cu”.
Desesperada, minha mãe aceitou.
Na época não entendi que, no mundo,
É a lei do mais forte que impera:
Se ela não me vendesse,
Alguém de certo me tomaria,
Já que não há limites
Para quem tem recursos.
Naquele momento,
Só pude pensar na dor provocada
Por aquele homem.
Ele fodia duas por dia:
Pela manhã, na boceta,
E pelo traseiro,
À noitinha.
E assim começou,
Sem que eu ainda soubesse,
A minha irmandade
Com a grande Champville,
Pois fora o mesmo senhor
Que ela já nos relatou,
Seu velho cliente
E de todas aqui.
Já conhecem as dimensões
De seu hercúleo caralho,
E podem certamente saber
O que faz com um cu infantil.
Foram precisas quatro mulheres
Para segurar meu corpinho,
Enquanto me debatia de dor.
Não tive a presença de espírito
De manter-me quieta e calada,
E meus gritos de horror

Excitaram ainda mais
O membro viril do safado.
Seu esporro durou seis minutos;
E, enquanto gozava,
Sua alma foi tomada
De tal embriaguez
Que gaguejava como um néscio,
Dizendo bobagens incompreensíveis.

BLANGIS
Continue, Martaine,
Que essas paixões
Envolvendo crianças
Muito me agradam a pica.

MARTAINE
A pobreza é uma doença,
E como é divertido
Ver alguém que morre enfermo!
Logo depois do episódio
Em que minha mãe vendeu-me o cu,
Surgiu à nossa porta
Outro libertino de vastos meios.
Porém, este estava interessado
Em outra espécie de prazeres:
Viu meu irmão, de sete anos,
E imediatamente quis tê-lo para si.
Por força de sua mania,
Apenas queria os meninos de sete.
No dia do aniversário,
Lá estava o libertino à porta:
Ofereceu uma boa quantia à mamãe,
Que, assolada pela miséria,
Aceitou sem muito pensar.
E, assim, enrabou meu irmão,
Seu caralho menor que o do outro,
Mas tão pródigo em porra quanto.

BISPO
Esse é dos meus!
É infinitamente superior
Enrabar um membro de nossa espécie,

Um ser quase próximo a nós!

DURCET
Bravo, monsenhor!

CURVAL
Deixem-na continuar,
Pois sinto que hoje teremos
Muitas ideias para realizar.

CENA II
Salão do trono.

MARTAINE
Durante minha carreira
Fui especialista em fornecer
A cavalheiros de posses
Prazeres que eles, talvez,
Não encontrassem na maioria das casas.
Como a um cobrador de rendas,
Que exigia sempre moças
De quinze anos.
Logo ao encontrá-las
Enrabava-as sem pomada,
E então apertava-lhes o pescoço
De forma tão violenta que,
Por pouco, não morriam.
O cu das raparigas
Contraía-se de pavor,
Dando ao seu caralho
Muito menos que medíocre
Um abrigo delicioso.
Para redobrar seus prazeres,
No meio da operação
Entrava no recinto
Um carrasco muito forte,
Munido de um chicote,
E flagelava o celerado
Com todas as forças,
E só assim nosso herói
Era capaz de perder porra.

CURVAL
Há mil e uma formas
De fazer buracos
Se apertarem;
Essa é das melhores!

MARTAINE
E uma das maneiras
Que o presidente certamente
Conhece e aprecia
É a do próximo tarado:
Um homem muito magro,
Franzino e de pau minúsculo,
Queria foder um peru
Entre as coxas de uma moça.
Ao mesmo tempo,
O rapaz era enrabado
Por um homem bem dotado.
Há, porém, um truque especial
Na arte de foder aves,
E a rapariga deveria
Estar atenta à hora certa;
No instante de seu êxtase,
O homem ordenava:
“Ai! Estou quase gozando!
Vá, sua puta, mate o animal!”
E assim, cortando com uma faca
O pescoço do peru,
A ave em desespero
Comprimia suas tripas,
Causando em nosso Adônis
Dose extra de volúpia.

BISPO
Para que servem os animais
Senão ao nosso dispor?
Por que a natureza
Faria tantas bestas
Apenas para vadiarem
Inutilmente pelas selvas?

MARTAINE
Então hei de agradá-lo,
Reverendíssimo,
Com minha última narração de hoje.
Vosso colega, um cardeal,
Só queria foder
A criatura mais bela e graciosa
De toda a natureza.
Providenciava para ele
Os mais belos exemplares
De cisnes de toda a Europa.
Antes da operação,
Consagrava a santa hóstia,
Que metia no cu do animal.
Enfiava em seguida seu caralho,
Um membro bem feito e grosso.
No momento de perder porra,
Ele agarrava o longo pescoço do animal,
E o estrangulava lentamente
Até gozar.

BISPO
Deus que se foda!
Eis aí um verdadeiro
Homem santo!

O bispo pega para si um menino, Céladon, e o desvirgina no cu. Assistindo a cena, o duque e o presidente ficam animados, e enrabam uma menina ao mesmo tempo. Enquanto a cena se desenrola, Durcet e Martaine se aproximam do centro do palco.

DURCET
Madame Martaine,
Devo confessar
Que sua presença
Causa em mim
Uma total lubricidade

MARTAINE
Oh, excelência!
Que honra recebo!
Espero estar à altura
De um homem

Do seu nível

DURCET
Encantadora criatura,
Vedes como eu sinto
O valor das coisas.

MARTAINE
Eu respeito os gostos,
As fantasias;
Por mais barrocas que sejam,
Acho todas respeitáveis.

DURCET
Já por não termos delas
O domínio

MARTAINE
Pois, a mais singular
E a mais bizarra

DURCET E MARTAINE
Remonta sempre
A um princípio de delicadeza

DURCET
Assim como o duque
Tem a Duclos para si,
Exijo que a senhora
Durma agora no meu quarto.

MARTAINE
Com prazer, excelência.

Eles deixam a cena, que já fora esvaziada aos poucos pelos outros personagens durante o dueto. Resta no palco apenas uma das meninas, Zelmire.

CENA III
Masmorra.

Zelmire se encontra agora em total escuridão. Ela se desespera, e aos poucos a cena se revela uma masmorra, com vários instrumentos de tortura. Um a um, surgem, pouco

iluminados, os libertinos, vestidos apenas com cintas e correntes, munidos desses mesmos instrumentos. A menina, em total desespero, foge para cada um dos lados, apenas para ser surpreendida por um libertino. Enquanto isso, a Martaine narra, de fora da cena.

MARTAINE
A moça entra
Numa espécie de sepulcro,
Embaixo da terra.
Percebe o horror de tudo.
Ouve-se o barulho horrível
De gritos e correntes;
Ela desmaia.
(a menina em cena desmaia)
Logo em seguida,
Um homem cai em cima dela,
E a enraba.

Curval é quem executa primeiro o que foi narrado. Enquanto a enraba, os outros revezam-se, na penumbra, açoitando-a. Ao terminar, o duque assume seu lugar. Várias vezes se afasta, com o caralho ainda duro, para açoitá-la, e a cada vez que retorna, ele volta com mais energia e violência, até gozar. Açoitam-na um pouco mais, saem, e ela fica ali ainda um momento, sozinha.

MARTAINE
Depois ele sai,
E são os criados que vão socorrê-la.
(Zelmire é recolhida, desacordada, e a cena fica em total escuridão)
Precisa de moças
Muito jovens e noviças.

CENA IV
Salão do trono. Festa de Revéillon.
Ouvimos o som de uma língua-de-sogra, e gritos de "viva!". A cena se acende bruscamente e, puxados pelas historiadoras, todos voltam ao clima de festa de Revéillon. Zelmire entra em cena carregada pelas outras crianças.

MARTAINE
Contarei agora a história
Do Duque de Florville,
Um velho libertino
Conhecido de todas aqui
Por suas manias peculiares.

A que me diz respeito
Envolvia sempre um leito
Coberto por belo cetim preto,
Onde jazia o cadáver
De uma bela e jovem moça,
Que acabara de ser assassinada.
O duque tinha verdadeiro encanto
Por cadáveres,
E para pôr seu pau,
Preferia aqueles frescos.
Ele a apalpava,
A bolinava,
Passava a mão em todo canto,
Para, enfim, a enrabar.
O mesmo nobre fidalgo
Possuía uma coleção
Dos mais perfeitos
Corpos feitos de cera;
Vistos sob a penumbra,
Era impossível sabê-los
De um cadáver real.
Assim, ele trazia as moças
Para seu calabouço,
E as mostrava seu museu.
O libertino ameaçava:
“Está vendo, putinha?
Seu dia derradeiro chegou.
Mas sou um homem de princípios,
E hei de conceder-lhe
Um último desejo.
Escolha, então,
Como prefere que eu a mate.
E prometo executá-la
Da forma que mais lhe agrade”.

CURVAL
Eu vejo nesse homem
Uma mania delicada;
A única maneira
De altruísmo
Que não posso condenar.
Façamos, pois, o mesmo

Com Zelmire;
Chegou a hora
De condená-la
Pelo crime de existir.

BLANGIS
Apoiado, meretíssimo!

BISPO
Apoiado, meretíssimo!

DURCET
Apoiado, meretíssimo!

CURVAL
Então eu a condeno
A morrer durante a noite!
Mas antes, será nossa,
Para usar como quisermos!

Tomam Zelmire dos braços de seus colegas, e o presidente a enraba mais uma vez. Ela apenas chora, mas não esboça muita reação. Não satisfeitos, os libertinos a chicoteiam, um de cada vez. Ela ainda não esboça reação além do choro.

CURVAL
Parem, cavalheiros!
Pois isso me enlouquece;
Essa bela criancinha,
Com a bunda mais bonita
De todo esse serralho,
Merece uma extensão
De toda essa humilhação!

Curval vai até Julie e a agarra pelos cabelos. Ela não expressa medo, mas raiva. Enquanto isso, a cerimônia de casamento toma sua forma.

CURVAL
Julie, maldita puta!
Sua hora enfim chegou.
Como pôde, junto a mim
Ser esposa tão inútil?
Fazendo seus favores
E servindo à lubricidade
De todos, menos à minha,
Que mais lhe interessa?
Pois eu te repudio!
E tomo como esposa
Na cama e nos deveres
A pequena Zelmire.

Ninguém lhe dará abrigo,
Ninguém lhe dará guarida,
Até que chegue a hora
Em que, enfim,
Lhe estriparei!

Curval a solta com violência. O bispo casa Curval e Zelmire, e logo depois se aproxima de Julie.

BISPO *(a Julie)*
Eu vejo potencial em si.
Continue a agir assim,
E eu lhe protegerei.
O mundo precisa
De novos libertinos
Para povoá-lo.
Mas ande fora da linha,
Apronte das suas,
E lhe jogarei aos cães!

Julie assente com a cabeça. Há uma troca de olhares entre ela e Champville.

CENA V
Salão do trono. - Quarto da Champville.

Todos os libertinos e as historiadoras, repentinamente, sacam armas e atiram para o alto. O barulho assusta muito a todos, menos a Julie, que se aproxima lentamente de Champville.

TODOS
Viva os noivos!

MARTAINE
Que bela ocasião para lembrar
De um cliente dos mais agradáveis!
Um fidalgo muito espirituoso,
De energia e vigor infinitos,
Colecionador das mais finas
Pistolas e espingardas
Jamais fabricadas.

(Nesse momento, a iluminação divide a cena em dois planos. No plano presente, a Martaine narra sua história; no plano futuro, Julie está só, após cair em descrédito, quando

Champville a encontra. Julie a seduz, e elas começam a masturbar uma à outra. Julie é furiosa, e nunca se deixa dominar, mesmo em face de uma mulher muito mais velha e experiente como aquela.)

MARTAINE (cont.)
Era completamente obcecado
Por noviças e meninas religiosas.
Enrabava-as,
Com um dos mais belos membros
Que já vi na vida,
E, ao esporrar,
Dava-lhe dois tiros de pistola nas orelhas,
Queimando seus cabelos.

A iluminação cessa no plano do presente, e resta apenas a cena entre Julie e Champville. Conforme a intensidade aumenta, a cena se torna ruidosa, e os libertinos, passando ao outro plano, ficam na espreita, procurando a fonte dos sons de pistola em punho. Enfim, surpreendem-nas, apontando as armas num grande susto.

CHAMPVILLE
Senhores! Excelências!

BISPO
Não diga mais nada, Champville!
Todos podemos perdoar
Um debochezinho como esse!
Pegando para si nosso refugo…

CHAMPVILLE
Oh, minha alma tríbade!
Não pude evitar, excelências.
Ao ver a pobre Julie
Ser repudiada,
Peguei-a como minha propriedade.
Trouxe-a ao meu quarto,
Onde dorme desde então,
E me serve os favores
Que só uma boceta
É capaz de oferecer a outra.

BISPO
Dessa vez será perdoada,

Madame Champville.
Não vejo mal algum
Em lhe dar nosso refugo,
Se serve tão somente
À vossa libertinagem.

CHAMPVILLE
Obrigado, reverendíssimo!
Obrigado, meus senhores!
Conhecem bem o meu apreço
Pelos atos da libertinagem
E pelas vossas duras regras!

BISPO *(para Julie)*
Quanto a si, Julie;
Devo parabenizá-la.
Mostrou, com esse ato,
Um ardil muito eficaz.
Seduziu uma mulher
De estatura superior,
E usou de seus encantos
Para conseguir salvar-se.
Bravo, Julie!
Esse é o espírito do libertino!
Pensa em si, somente em si,
Antes, durante e depois!
Bravo, Julie!
A partir de hoje,
Eu as quero ao meu serviço!
Durmam no meu quarto,
Sob minha proteção.

CENA VI
Salão do trono.

MARTAINE
Há grandes libertinos
Com enorme senso de justiça:
Sabem que os mais fracos,
Especialmente as mulheres,
Devem ser punidos
Apenas por terem sido amaldiçoados

Com essa falha de caráter.
Um grupo de quatro amigos
Julgavam uma moça
E a condenavam,
Nos termos da lei.
Primeiro, cem bastonadas;
Depois, refinavam os tormentos:
Uma espetada de alfinete
Em cada olho,
Cada mamilo,
E no clitóris.
Pingavam lacre quente
Em suas nádegas,
Na boceta e nas suas tetas.
Para convencê-la
De que chegara sua hora,
Aplicavam finalmente
Uma sangria em seu braço.
O sangue despejava
Em uma bacia,
E só o estancavam
Quando a moça desmaiasse.

CURVAL
Justo! Justíssimo!
É preciso aplicar a lei
Que garante aos mais potentes
O direito de seu domínio!
Eu, como magistrado,
Defendo que façamos
Com Constance
O que merece!
Sangremos os seus braços
E tiremos disso outro prazer:
Preparem com seu sangue
Uma morcela para assar!

TODOS
Apoiado!

Os libertinos agarram Constance, que se debate tentando fugir. Sentam-na numa cadeira, e o presidente sangra seu braço em uma tripa. Ela se debate e é segurada com força por eles, e

vai desfalecendo aos poucos até desmaiar completamente. Curval brinca com a linguiça como se fosse um pênis; logo depois, agarra Sophie.

CURVAL
Chegou o dia, bela Sophie
De desvirginar-lhe o cu!
Fique alegre, bela Sophie
Pois agora será adulta!

LIBERTINOS
Bravo, Sophie,
Será enfim adulta!
Bravo, bravo, Sophie!

Curval a joga em cima de Constance, desmaiada na cadeira, e enraba-lhe, enquanto a seguram.

BLANGIS
Estendamos essa cena!
Façamos com Sophie
O que fizemos com Constance!

TODOS
Apoiado!
Bravo, Sophie,
Agora é adulta!
Bravo, bravo, Sophie!

É Curval novamente quem vai aplicar a sangria em Sophie.

CURVAL
Duclos, ajude-me!
Bata uma punheta,
Como só você sabe fazer!

Ela o masturba com muita habilidade. Sem demorar muito, o presidente chega a um estágio de furor violento, esporra com muita força, e dá várias espetadas erradas em Sophie até acertar, deixando-a completamente ensanguentada. Ainda abobalhado do gozo, ele recolhe o sangue para a linguiça. Termina, e a entrega aos outros, que lhe jogam no chão e dão-lhe cem chibatadas. O bispo é o último a lhe chicotear; ele termina, e levanta sua cabeça ensanguentada do chão pelos cabelos.

BISPO
Que bela cena, ó céus!
Que bela menininha!
Assim, ensanguentada
Coberta de opróbrio.
Excita-me te ver assim,
Mulher em seu lugar
Da forma como sempre
Deveria estar.
Não quero mais Aline!
Cansei dessa vadia!
Eu quero que ela durma
No chiqueiro,
Com os porcos!
Só quero para mim
A honra de poder
Lhe humilhar ainda mais:
Pelos poderes
A mim investidos,
Eu nos declaro
Marido e mulher!

Ele a beija no rosto ironicamente, faz um sinal da cruz em sua testa e larga sua cabeça ao chão.

CENA VII
Salão do trono.

Martaine retorna à cena vestida de jaleco branco e óculos, como uma professora de Medicina. Ela traz consigo uma lousa ou diagrama do corpo humano e uma régua ou ponteira laser, com a qual apontará professoralmente para a imagem.

MARTAINE
Tive clientes muito cultos,
Homens de imensa curiosidade
Sobre os mistérios do corpo humano.
Um rico mercador,
Após anos de viagens,
Trouxe consigo dos cantos do mundo
O conhecimento anatômico
De várias civilizações.
Sua grande obsessão

Era investigar, no corpo,
O que faz do ser humano
O mais importante
Dos seres da Natureza.
E o comichão voluptuoso
Que a erudição provoca
Foi seu orientador
Nos processos científicos.
Comprava para si
Os mais variados espécimes humanos;
Investigava os sentidos
Cortando-lhes uma orelha,
E depois fodendo o buraco.
Com outras,
Mandava que limpassem,
Com a língua,
Seu cu borrado de merda,
E depois cortava-lhes a ponta,
E as enrabava.
Porém, investigando os sentidos,
Não teve sucesso.
Passou então a pesquisar
O processo de natalidade humano:
Como um bom libertino,
Odiava mulheres grávidas,
E tratou de impedir
Que uma mulher amamentasse,
Cortando-lhe as tetas,
E cauterizando com ferro em brasa.

Desgranges levanta um braço, como uma aluninha de escola.

MARTAINE
Sim, Madame Desgranges?

DESGRANGES
Eu conheço vosso homem!
E fui sujeito de sua pesquisa…
(Ela mostra a cicatriz do seio que lhe falta)
Certamente o celerado
Comeu a teta grelhada…

MARTAINE
Dou-lhe dez, cara madame!
Homem muito manicurto,
Não podia desperdiçar
A carne de uma boa mama!
Outro prazer científico
Que muito lhe excitava
Era provocar abortos.
Amarrava uma gestante e,
Com um belo chicote,
Açoitava-lhe no ventre
Até que o ovo saísse,
Mas constatou que essa moléstia
Teria sempre duas causas.
Passou a solicitar
Rapazes de dez a quinze anos,
E tornava-os eunucos,
Cortando muito rente
Seus florescentes caralhinhos.
Porém, investigando a natalidade,
Não obteve sucesso.
Por fim, aventou a hipótese
De que a superioridade humana
Estaria em seu arbítrio
De fazer e andar pelo mundo
Como bem lhe aprouvesse.
Decidiu, então,
Limitar as possibilidades,
Mutilando seus sujeitos.
Arrancava-lhes as unhas
Dos dedos dos pés e mãos,
E depois cortava fora
A pontinha desses dedos.
Com outros,
Prendia sua cobaia
Em uma cruz de Santo André,
E com um golpe certeiro
De uma barra de ferro,
Quebrava suas pernas,
Uma de cada vez.
Os gritos lancinantes
De sua cobaia

Provocavam-lhe um tesão que,
Apesar de sua extrema
Objetividade científica,
Incentivavam-no a deixar,
Por um momento,
O lugar de homem das ciências,
E enrabar a sua vítima,
Poluindo-a com sua porra.

BLANGIS
Para o bem da ciência
Eu proponho a experiência:
Devemos verificar
Os procedimentos
Em um de nossos sujeitos!

BISPO
Peguem Fanny!

CURVAL
Quebremo-lhe um dedo
E vejamos o que faz!

Pegam Fanny e, segurando-a pelo braço, estendem sua mão para executar a operação. O duque providencia um martelo, mas antes de desferir o golpe, é interrompido por Durcet.

DURCET
Alto lá, meu amigo!
Tenho planos para ela
Como todos aqui,
Minha esposa não me serve bem.
Preciso urgentemente
De uma substituição,
E creio que Fanny
Será de muita utilidade.

BLANGIS
Mas, caro senhor,
E como faremos, então,
Nosso experimento?

DURCET
Tenho uma proposta
Que haverão de aceitar:
Repudio essa desgraça
Que hoje tenho como esposa.
Tomo a bela Fanny
Para o cargo,
E entrego Adélaïde
Para o encargo.

CURVAL
Que bela proposta!
Há nela ainda mais prazer

DURCET
Que nosso reverendo
Faça então as cerimônias
Os fodedores trazem para a cena uma cruz de Santo André, onde prendem a aterrorizada Adélaïde.

DURCET
Ó, bela Fanny,
Ofereço este presente
Como prova de afeição:
Veja sua amiga receber
O suplício que era seu

Durcet pega o martelo com o duque, dirige-se à cruz e, num golpe, quebra um dedo de Adélaïde. Ela lança um grito ensurdecedor.

CENA VIII
Capela. - Masmorra.

BLANGIS
Belíssima prova de afeto,
Meu caro Durcet!
Mas devo dizer
Que o invejo,
E, se vai casar,
Quero também!

BISPO
Venham todos!
Venham todos!

Enquanto a formação do casamento se monta, o duque vai buscar seu traje nupcial: uma roupa meio masculina, meio feminina. Do lado feminino, o duque toma Hercule pela mão; do lado masculino, toma Zéphire. Colocam em Zéphire uma grinalda feminina: ele será a noiva.

BISPO
Durcet, aceita Fanny
Como sua legítima esposa?

DURCET
Aceito.

BISPO
Fanny, aceita Durcet
Como seu legítimo esposo?
(ela aceita, cabisbaixa)
Eu os declaro casados!
Hercule, aceita o Duque de Blangis
Como sua legítima esposa?
(ele aceita, orgulhoso)
Duque de Blangis, aceita Hercule
Como seu legítimo esposo?

BLANGIS *(afeminado)*
Aceito.

BISPO
Duque de Blangis, aceita Zéphire
Como sua legítima esposa?

BLANGIS *(forçando masculinidade)*
Aceito.

BISPO
Zéphire, aceita o Duque de Blangis
Como seu legítimo esposo?
(ele aceita, confuso)
Eu os declaro casados!
Consumem vossos casamentos

Com esplêndida libertinagem!

O duque admira a bunda de Zéphire, que havia sido eleita a mais bonita do serralho. Ele o atira ao chão, e penetra seu cu, não sem grandes dificuldades. Quanto consegue penetrá-lo completamente, é tomado de grande felicidade e euforia. O fodedor Hercule, que assistia a cena, toma seu lugar atrás do duque e, por sua vez, fode-lhe o cu. O menino Zéphire sente muita dor e sangra muito, e o duque o deixa de lado, ensanguentado, para levar na bunda apenas. Durante a operação, os outros libertinos voltam suas atenções para a cruz onde jaz Adélaïde. Começam a fustigá-la duramente, das mais variadas formas: espetam-lhe, arrancam-lhe algumas unhas dos pés e das mãos, açoitam-na; ela aguenta tudo em silêncio, como uma heroína, então queimam-na com um ferro em brasa na vagina, nas axilas e em cada seio. Nesse momento, ela grita a plenos pulmões, desafiadora.

ADÉLAÏDE
Deus! Deus! Deus! Deus…

Os libertinos ficam enfurecidos. O duque, que era fodido por Hercule, interrompe a operação para juntar-se aos colegas nas fustigações ainda mais violentas que se seguem.
DURCET
Insolente! Desgraçada!

BISPO
Como ousa? Como ousa?

BLANGIS
Cale a boca! Cale a boca!

CURVAL
Vagabunda! Vagabunda!

Aumentam cada vez mais a intensidade e a velocidade dos tormentos, mas Adélaïde não para de gritar cada vez mais alto. A luz vai se apagando, enquanto os libertinos, exaustos, desistem de fustigá-la. Os gritos de "Deus" de Adélaïde vão baixando de volume e, após a música cessar, já com a luz apagada, ela exprime seu último clamor exausto: "Deus…".

FIM DO TERCEIRO ATO.

ATO IV

CENA I
Salão do trono/masmorra.

No último mês, tudo muda de aspecto. O salão do trono agora se confunde com uma masmorra, havendo instrumentos de tortura e punição amplamente disponíveis por todos os lados. Há duas colunas, onde são amarradas durante os relatos Adélaïde e Aline, para que sejam açoitadas com varas nas nádegas. As esposas agora têm um mau aspecto, não são mais mantidas asseadas, exceto Julie, que caiu nas graças do bispo. Constance acompanha, como um cão de madame faminto, a Duclos, devido à sua gravidez. Nos lugares das esposas, sentam as meninas que foram "promovidas ao cargo". Julie perambula, nua, por todos os canapés dos senhores, pronta a atender qualquer desejo, não tendo um lugar fixo. A cena inicia-se com a entrada de madame Desgranges, seguida numa procissão solene pelos senhores e seus sujeitos. Amarram Adélaïde e Aline nas colunas, desnudam suas nádegas, e ela começa a narração.

DESGRANGES
Excelentíssimos!
Chegamos ao mês derradeiro
De nossas narrações.
Eu irei economizar vosso tempo:
Não tratarei de nada
Que não sejam crimes.
Conforme recomendado,
Terei o cuidado
De entrar nos menores detalhes;
De salientar os gostos
Com que os assassinos do deboche
Precedem suas paixões.
Começo por um homem
De mania simples, mas demorada:
Trancava uma mulher
Em sua masmorra,
E a fazia cagar.
Comia sua merda no pratinho,
Com o prazer lúbrico
Que só os verdadeiros celerados
Podem experimentar.
Dia após dia,
O homem diminuía

A ração da pobre moça.
Às vezes, sustentava a mulher
Por mais de um ano,
Cada dia alimentando-a menos.
Quando, enfim,
A desgraçada morria,
Era só pele
Sobre um esqueleto quebradiço;
E, nesse momento,
Nosso libertino esporrava,
Prodigiosamente,
Em cima do cadáver.

CURVAL
Muito me agrada
Essa mania!
Em meu cargo,
Tive a oportunidade
De fazer morrer de fome
Muitas famílias miseráveis.

BISPO
É justo que o tenha feito!
Comem demais os pobres,
E um dia hão de acabar
Com os víveres
Disponíveis na natureza.

DESGRANGES
Por falar em justiça,
Retomo um celerado
Que a Martaine descreveu,
Do grupo de quatro amigos
Que julgavam uma mulher
E a sangravam.
Pois um deles,
Não contente
Com as fustigações
E os desmaios,
Queria ir até o final.
Às custas de muito sangue
Partia ao inferno

A desgraçada,
E o libertino gozava
Ao ver seu suspiro final.
Um outro facínora era,
Aos olhos da sociedade,
Um verdadeiro filantropo.
Todos os dias era visto
Nas partes mais pobres
Das cidades
Dando comida aos pobres.
Distribuía víveres,
Condimentos, água,
Mas esse homem não tinha
Qualquer coisa que se possa
Chamar de uma alma caridosa;
Os alimentos eram repletos
De um poderoso veneno,
E sua grande caridade
Era aliviar os pobres
De sua condição,
Mandando-os à outra vida,
Enquanto ele se masturbava
Ao ver os cadáveres
Espalhados pela rua.

CENA II
Salão do trono/masmorra.

BLANGIS
Envenenar é um dos atos
Que causam mais prazer
A um libertino;
Pois foi assim que me livrei
Daquela puta
Que me trouxe ao mundo.
Venha cá, Julie!

(Os senhores cercam Julie)

BLANGIS (cont.)
Tome isto,
Engula tudo!

(Julie treme, mas, desafiadora, engole todo o pó)

BLANGIS (cont.)
Assim eu darei cabo
Da rameira que eu trouxe
A esse mundo!

Julie começa a sentir cólicas terríveis e se contorce no chão. Ela acredita que vai morrer. Os libertinos riem muito, e voltam para seus canapés, para realizar vários deboches com seus sujeitos.

BLANGIS
Augustine, faça seu trabalho!
Masturbe esse caralho,
Enquanto vejo minha filha morrer!

Augustine agarra o enorme caralho do duque, e o masturba enquanto ele assiste à agonia de Julie. Mas, após algum tempo, Augustine comete um erro: quando o duque está próximo do clímax, ela deixa escapar a mão, e o prepúcio cobre a glande do duque, algo que ele odeia, e o impede de esporrar. Ele se levanta imediatamente, furioso.

BLANGIS
Miserável!
Vadia incompetente!
Me impediu de esporrar!
Senhores, eu preciso,
Eu necessito,
Ser juiz e ser carrasco
Dessa puta!

CURVAL
Vá em frente,
Meu amigo.
Os tabus que impediam
Nossos prazeres
Já não são válidos
Esse mês!

BLANGIS
Vadia! Vadia!
Se com tua mão
Me negas o prazer,

Tua mão eu negarei a ti!

O duque pega um alicate de jardineiro, agarra Augustine pelo braço e a leva até Julie, que se contorce de dores no chão. Ele joga a esposa no chão, e faz Julie segurar seu pênis.

BLANGIS
Termine o que ela começou!

Julie, mesmo em dores, é obrigada a masturbar o duque, enquanto ele corta um dedo da mão de Augustine. No momento em que o dedo cai, o duque esporra na cara de Julie, e volta ao seu lugar, arrastando pelo braço a esposa em agonia. Julie ainda se contorce por um tempo, mas, após alguns instantes, as dores cessam. Ela cai ao chão, achando que morreu, mas se dá conta e se levanta. Os libertinos e as madames caem numa gargalhada retumbante.

CENA III
Salão do trono/masmorra.

DESGRANGES *(ainda rindo, gargalhadas cessam aos poucos)*
Senhores, senhores,
Devo lhes contar sobre a mania
De um oficial da justiça.
Gostava de atear fogo
Às casa mais humildes
Que pudesse encontrar.
Antes de seu ritual,
Viajava até as bordas da cidade
E, ao escolher a casa
Mais pobre que pudesse,
Circulava-a com combustíveis,
De modo que fosse
Impossível escapar de lá
Sem morrer queimado.
Quanto mais pobres,
Sobretudo crianças,
Houvessem na residência,
Maior era sua volúpia.
Então, ao ver tudo ardendo,
Esporrava nas chamas
Ou nos corpos em brasa.
E um cobrador de rendas,
Nosso velho conhecido,
Possuía uma volúpia

Mais cotidiana,
Que consistia em esconder
Nos pertences de seus empregados
Objetos de grande valor,
E depois acusá-los de roubo.
Com suas influências nas cortes
E colegas de libertinagem,
Quase sempre conseguia
Condená-los à forca,
E deliciava-se assistindo
Às suas execuções.
Se caso, por azar ou destino,
Não conseguisse a condenação,
Ele mesmo tomava
O caso em suas mãos:
Levava-os para um quarto
Em sua propriedade
E estrangulava-os,
Operação que lhe causava
Similar volúpia
E sempre lhe custava muita porra.

Próximo ao final desse relato, uma cena desenvolve-se quase que imperceptivelmente. Um dos fodedores, Pica-pro-céu, consola Augustine. Eles parecem já ser íntimos e, ainda que reservadamente, ele age de maneira delicada com ela. Ao final dos relatos, todos se retiram, ficando para trás apenas Pica-pro-céu e Augustine.

CENA IV
Dormitórios. - Masmorra.

Augustine e Pica-pro-céu se beijam e abraçam ternamente; a relação entre eles é de cuidado, não abuso. No entanto, Pica-pro-céu faz avanços em Augustine: quer fazer sexo com ela, mas, quando ela recusa, ele não se torna violento. Parece querer agir de maneira a agradá-la para conseguir o que quer, então aponta para ela uma saída daquele lugar. Ela vai em direção à rota de fuga, mas ele a segura, a beija, e fica claro que antes que vá, ela precisará cumprir o que prometeu. Augustine se despe e, abrindo as pernas, oferece a boceta ao fodedor. Antes que ele possa penetrá-la, o espectro dos quatro senhores surge: estavam cientes, e observando tudo. Garroteiam o fodedor, amarram-no, levam ele e Augustine para a Masmorra, onde executarão sua justiça. Em primeiro lugar, o duque enraba Pica-pro-céu a seco, provocando-lhe imensa dor; em seguida, os outros três usam ferros em brasa para torturá-lo, queimando vários locais de seu corpo, até chegarem ao seu enorme pênis, que queimam com bastante afinco. Por último, Curval se aproxima com uma faca por trás e lhe

corta o pescoço. Durante todo o ato, Augustine está num canto, forçada a assistir a execução, e grita muito com a morte de seu amante. Ao terminarem com Pica-pro-céu, os libertinos se voltam para ela: açoitam-na com longos chicotes, e depois Curval a enraba. Durante o ato de Curval, Durcet e o bispo a ameaçam com a faca que matou seu amante, e riem muito; o duque vai buscar um alicate. Curval se retira da menina, e a joga para o duque. Ele a agarra pelos cabelos, com o alicate em punho, levanta sua cabeça e abre sua boca.

BLANGIS
Se o mundo fosse justo,
Não nos deixaria de pica dura!

O duque arranca, com o alicate, dois dentes de Augustine. Os libertinos riem e gritam em satisfação.

CENA V
Masmorra.

A cena torna-se delirante e barulhenta. Enquanto entram em cena Duclos e Desgranges, com roupas preparadas para a tortura que realizarão, o duque e o bispo vão buscar Aline: é o dia de seu suplício. Eles arrancam suas roupas, deixando-a nua; ela resiste, mas é visível que sabe não ter escapatória. Colocam-na em um cavalete, onde o bispo inicia a operação enrabando-a, seguido do duque. Duclos e Desgranges preparam as armas: água fervente, que lhe é aplicada no ânus como lavagem; o duque e seu irmão lhe cortam os dedos dos pés e das mãos com alicate, e arrancam seus dentes; com marretas, os quatro lhe quebram os membros, e a queimam com ferros quentes: às madames são destinados os pés e as mãos, e aos senhores os orifícios, especialmente a boceta. Ao raiar do dia, Aline morre.

BLANGIS
Ordem,
Harmonia,
Grandeza:
Os fundamentos
De toda a beleza.

BISPO
Não é possível fruir
Da beleza do crime
Sem antes raciocinar,
Por em ordem,
Equilibrar.

BLANGIS
Graças a essas duas senhoras,
De muito charme e inteligência,
Que nos assistiram na tarefa
De criar, no crime, a arte!
Viva Desgranges!
Viva Duclos!
Colegas:
Empreguem-nas sempre
Em seus prazeres!

CENA VI
Salão do trono/masmorra.

Desgranges muda seu papel de torturadora para historiadora - há dois planos temporais diferentes. Enquanto no plano anterior recolhem o cadáver de Aline para dela se desfazer, no plano futuro o serralho se reúne. Em dado momento, o duque e o bispo passarão de um plano a outro.

DESGRANGES
Os próximos libertinos
Querem apenas
Assassinatos masculinos;
O primeiro é um juiz,
Magistrado de alto cargo
E com prestigioso
Posto de autoridade.
Sua mania consistia em
Pegar meninos pobres,
Enrabá-los e humilhá-los
Das maneiras mais cruéis.
Antes de seu gozo,
Pegava um fuzil,
De calibre muito alto,
E enfiava no cu do rapaz,
Disparando o projétil
No momento de esporrar.
O segundo possuía
Uma mania mais barroca:
Fodia com rapazes
Que de nada desconfiavam;
Quando dormiam,

Arrancava-lhes os colhões

(Neste momento, Curval, Durcet e Duclos se levantam e agarram Hyacinthe; levam-no para a masmorra. Preparam Hyacinthe para seu suplício. Ao fim da narração, Desgranges atravessará a barreira temporal entre os planos e participará da ação como se já estivesse lá desde o início)

DESGRANGES (cont.)
E os obrigava a comê-los,
Sem nada lhes dizer
Sobre o conteúdo da refeição.
Então retornava à cirurgia,
Substituindo os testículos
Por bolas de mercúrio ou de enxofre,
Que os causava dores tão terríveis
Que expiravam em pouco tempo.
Durante esse processo,
O safado lhes fodia o cu:
Enfiava seu caralho
Enquanto berravam e choravam,
E, para aumentar o martírio,
Ele os queimava nas feridas,
Cauterizando-as,
Mantendo em seus corpos
As dores que sofriam.

Durante a fala de Desgranges, os libertinos e Duclos perfomarão as atividades descritas no menino, não necessariamente em diacronia com a narração. Começam com Curval enrabando Hyacinthe, e logo depois Duclos fornece o bisturi e auxilia o bispo com a remoção dos testículos. Inserem-lhe as bolas de mercúrio e enxofre no corpo, enquanto o bispo o enraba. Queimam-no com ferros quentes, e o menino enfim morre. Logo se livram do seu corpo.

CENA VII
Masmorra.

Após o suplício de Hyacinthe, os quatro libertinos se juntam em cena, acompanhados de dois fodedores, e vêm arrastando Zélamir e Adélaïde. Preparam-nos: Zélamir no cavalete e Adélaïde na cruz de Santo André. No início, Curval o enraba, e é seguido numa coreografia - quase um balé - pelo duque, Hercule e Rebenta-cu; eles se revezam em penetrar o menino coreografadamente. Depois, novamente iniciando-se por Curval, os quatro senhores

arrancam, cada um, um dente e um dedo. Como golpe final, Durcet se coloca abaixo do menino, e segura seus testículos.

DURCET
Vejam como é fácil destruir
Tudo aquilo que o coloca
Quase próximo de nós!

Durcet esmaga, com a ponta dos dedos, um testículo de Zélamir, fazendo "pop!" com os lábios; o menino urra de dor, e o libertino ri muito. Durcet repete a operação com o outro testículo. Ele corta o saco de Zélamir e se banha prazerosamente no sangue que escorre; o menino morre. Chega a vez de Adélaïde: Duclos e Desgranges trazem a cruz até o centro da cena, e Curval se aproxima por trás; ele introduz um enorme consolo em seu ânus. Após isso, Durcet utiliza um ferro em brasa para queimá-la no clitóris. Duclos fura a língua de Adélaïde com uma enorme agulha de crochê. Desgranges lhe arranca um tufo de cabelos. Os dois libertinos se posicionam com marretas aos lados da cruz, e as historiadoras os masturbam. Quando estão perto de esporrar, num crescendo de energia, eles quebram, ao mesmo tempo, os dois braços de Adélaïde com um único golpe; ela morre em pouco tempo, enquanto eles desmaiam de êxtase.

CENA VIII
Salão do trono. - Masmorra.

Desgranges toma o centro da cena - outro plano temporal. Em seu plano, o duque, o bispo e seus sujeitos reúnem-se para a narração, enquanto ao fundo a masmorra é reorganizada pelos que estavam lá presentes: eles se reunirão à narração posteriormente.

DESGRANGES
Os gostos de certos libertinos
Os levam a arranjos muito complexos.
Um deles, parlamentar respeitável,
Era fascinado por grávidas,
E combinava seu fascínio
Com o ódio que sentia ao ver
Mulheres prenhas.
Seu prazer mais simples
Consistia em chicoteá-las
Bem no ventre;
Às vezes reunia um grupo de seis,
Amarrava todas elas
De modo que seu ventre ficasse exposto,
E começava a operação

Esfaqueando uma, furando outra,
Dando cem pontapés na próxima,
Entre outros tormentos.
Àquelas que, porventura,
Resistissem ao martírio,
Ele dava fim com golpes de maça.
Outras vezes, o arranjo exigia
Mais tempo e paciência.
Esperava as gestações chegarem a termo,
E colocando as cativas nas posições
Mais desconfortáveis
Que pudesse imaginar,
Observava-as parirem.
Depois, amarrava o fruto
Em seus pescoços,
De maneira que só houvessem
Duas opções:
A morte da criança,
Ou que as mães,
Famintas depois de muito tempo
Sem serem alimentadas,
Comessem suas crias.

CURVAL *(enfurecido de excitação)*
Ah, porra!
Ah, infernos!
Essa história me deixou
Com o caralho duro!
Não há crime maior
Do que uma mãe que aborta:
Pois é um grande insulto
Nos privar desse prazer
Que é dispor de suas crias!
Não há crime maior
Do que privar-nos do prazer
De ver uma mulher morrer!

Durante o solo de Curval, o duque esquenta em brasa uma agulha de metal. Ele agarra Zéphire.

BLANGIS
Melhor para a população

Seria impedir a proliferação
Por meios que agissem
Na outra ponta do problema.

Ele agarra o pênis de Zéphire e insere a agulha em brasa na uretra. O menino chora de dores excruciantes. O duque ri. Ele vai até sua esposa Augustine, a pega pela mão e dirigem-se, junto a Curval e as historiadoras, até a masmorra. O resto do serralho se retira, tendo eles cruzado o plano temporal. O duque posiciona Augustine no cavalete gentilmente, com muita cerimônia.

BLANGIS
Chegou a sua hora,
Minha querida esposinha.
Hoje é o dia
Em que você dará à luz
O nosso filho amado.

Ele a enraba, e os outros a açoitam; troca de posições com Curval. Depois, as historiadoras a amarram na cruz de Santo André, e eles preparam bisturis. Iniciam a "operação" abrindo um corte nos antebraços de Augustine, expondo ossos e nervos; então, raspam esses nervos, como se desencapassem fios. Em seguida, Desgranges enfia o bisturi no períneo da menina, rompendo a divisão entre o ânus e a vagina; imediatamente, caem fezes misturadas ao sangue pela vagina de Augustine.

CURVAL
Vejam, está parindo!
Parabéns, meu caro amigo!
É pai de um monte de merda!

BLANGIS
Ah! Que alegria!
Já quero fazer outro filho!

O duque penetra Augustine na vagina e esporra lá dentro.

DUCLOS
Esse só nascerá
Por meio de cesariana.

Ela oferece seu bisturi ao duque, completamente transtornado pelo orgasmo. Ele faz, violentamente, uma incisão no ventre de Augustine, e nesse momento ela morre. Antes que

expire, ela olha para o alto, como se buscasse Deus: não há resposta, ela foi esquecida. Morre, e seus algozes levam seu corpo para a escuridão.

CENA IX
Salão do trono/masmorra.

Dessa vez, quem surge no plano temporal das narrativas é a Duclos. Ela entra em cena sozinha, vinda da escuridão.

DUCLOS
Meus caros senhores,
Meus caros mestres:
É chegada a hora de narrar
A última paixão.
Meu primeiro contato
Com esse libertino,
Cuja mania é a somatória
De todos os vícios da humanidade,
Se deu por meio
De sua paixão mais simples:
Fui à sua alcova,
Acompanhada de seu mordomo.
Enquanto o aguardava,
O mordomo se divertia
Em me mostrar várias jóias guardadas
Numa escrivaninha.
“Se a senhora pegasse alguma,
Não haveria nenhum problema;
O velho é riquíssimo
E nem daria falta”, ele disse.
Os senhores conhecem meus pendores,
Não me fiz de rogada.
Chegou o seu patrão,
E muito se divertiu,
Mas não gozou.
Então foi à escrivaninha,
E muito procurou por algo.
“Safada!
Vamos, vagabunda,
Que meu enfeite apareça!”
Ele enfia a mão em meus bolsos
E encontra a joia roubada.

Peço perdão,
Mas nada lhe comove
E ele manda chamar
O comissário de polícia.
Se joga numa poltrona,
Com o caralho ainda em riste,
Quando chega o oficial.
“Foi ela quem roubou?”, disse.
“Sim, enforque-a!”
Então, jogado na poltrona,
Foi que finalmente esporrou.
Fui levada pelo comissário
A um outro aposento,
Onde fui paga com a mesma joia
Que eu teria roubado.

Entra a Champville, e se posiciona ao lado de Duclos.

CHAMPVILLE
Os senhores já conhecem
Minha história com esse homem.
Era aquele que fodia
Meninas de nove a treze.
Pois é hora de contar
As manias que omiti,
Com receio de quebrar
As sagradas regras
Estabelecidas pelos senhores,
E desorganizar vossos prazeres.

Entra Martaine, e se posiciona ao lado de Champville.

MARTAINE
Fiz o mesmo,
Em respeito às vossas regras.
Mas, devo advertir-lhes,
Os senhores já conhecem
Muito bem esse libertino,
E se já o tomavam como exemplo,
Agora suas habilidades
Serão, mais do que nunca,
Louvadas.

Foi o homem que,
Aos quatro anos de idade,
Desvirginou meu cu infantil,
Comprando-o de minha pobre mãe,
Por uma ninharia.
Caberá à Desgranges
Contar, a seguir,
Os gostos mais requintados
Desse rico libertino.

Entra a Desgranges, bem como os libertinos. Eles tomam seus lugares na escuta, ela assume a narração.

DESGRANGES
À última paixão
Desse ilustre senhor
Daremos o nome de “inferno”.
Já o conhecem bem:
Um homem de quarenta anos,
Estatura enorme
E com o membro de um mulo.
Para essa paixão,
Ele precisa de quinze moças,
Todas entre quinze e dezessete anos.
Executa sua paixão regularmente,
A cada quinze dias.
Elas chegam,
São mostradas a ele,
As quinze nuas;
Ele as toca, apalpa,
Examina, chupa na boca
E manda todas cagarem,
Uma após a outra,
Em sua boca,
Mas não engole.
Feita essa primeira operação,
Com uma seriedade assustadora,
Marca no ombro de todas,
Com um ferro em brasa,
O número que corresponde
À ordem que quer
Que elas lhe sejam apresentadas;

Feito isso,
Passa sozinho a um salão.
Então, toca uma sineta;
A número 1 é jogada,
E cai em seus braços.
Ele, então, a açoita,
A sodomiza
E a deflora pela frente,
Em seguida, abre a janela
Que dá para o subterrâneo,
E dá-lhe um pontapé tão forte
Que ela voa
E cai sobre uns colchões.
Todas as moças vão passando,
E todas são submetidas rigorosamente
À mesma cerimônia,
De modo que ele tem
Trinta deflorações num dia,
Tudo isso sem espalhar
Uma gota de porra.
O porão onde as moças caem
Está equipado com quinze
Diferentes sortimentos
De suplícios atrozes,
E um carrasco,
Com a máscara de um demônio,
(surgem o fodedores em máscaras de demônio)
Preside cada suplício.
Assim que a moça cai,
O carrasco se apossa dela,
Mas os suplícios
Só começam a ser aplicados
Assim que a décima quinta cai.
Logo que esta caiu,
Nosso homem desce,
Em um estado de fúria
E com o caralho retesado;
Então, tudo está iniciando
E os tormentos são infligidos,
E infligidos ao mesmo tempo.
(encenam-se os tormentos, sincronizadamente)
Número um:

Uma roda, sobre a qual
Está a moça,
Gira sem parar,
Roçando num círculo
Guarnecido de navalhas,
E ela fica rodando
Por pelo menos duas horas
Até morrer.
Número dois:
A moça está deitada
A duas polegadas
De uma placa em brasa
Que derrete lentamente.
Número três:
Ela está presa pelo cóccix
A uma peça de ferro em brasa,
E cada membro seu é torcido
Número quatro:
Os quatro membros
Amarrados a molas
Que os puxam lentamente,
Até que eles se desprendem
E o tronco cai
Sobre um braseiro.
Número cinco:
Um sino de ferro em brasa
Lhe serve de boné
Sem encostar na cabeça,
De maneira que seus miolos
Derretem lentamente
E a cabeça assa.
Número seis:
Ela está acorrentada
Dentro de uma tina
De óleo fervente.
Número sete:
Exposta a uma máquina
Que lhe lança
Seis flechas por minuto,
Sempre num lugar diferente.
Número oito:
Com os pés numa fornalha

E uma maça de chumbo
Sobre sua cabeça
Que lhe enterra pouco a pouco,
À medida que se queima.
Número nove:
Seu carrasco a espeta
A todo instante
Com um ferro em brasa.
Número dez:
Ela está acorrentada a um pilar
Debaixo de um globo de vidro
E vinte serpentes famintas
A devoram aos pedacinhos.
Número onze:
Ela é pendurada
Por uma das mãos,
Com duas balas de canhão
Nos pés;
Se cair, será numa fornalha.
Número doze:
Ela é empalada pela boca,
De cabeça para baixo,
E um dilúvio de fagulhas
Lhe cai sobre o corpo
A todo instante.
Número treze:
Nervos retirados do corpo
E amarrados a cordas,
Que os esticam;
Enquanto isso,
São perfurados
Por pontas de ferro escaldantes.
Número catorze:
Sucessivamente açoitada
Na boceta e na bunda
Com palmatórias de ferro
E, de vez em quando,
É esfolada por garras
De ferro ardente.
Número quinze:
Ela é envenenada com uma droga
Que lhe queima

E dilacera as entranhas,
Causa convulsões pavorosas,
E deve levá-la
A ser a última a morrer.
Assim que desce,
O celerado passeia
Por seu porão.
Examina por quinze minutos
Cada suplício,
Quando, no final,
Não aguenta mais,
E sua porra,
Por tanto tempo cativa,
Está prestes a escapar,
Joga-se numa poltrona,
De onde pode ver
Todos os suplícios.
Dois dos demônios
Se aproximam dele,
Mostram suas bundas
E o masturbam,
E ele perde porra
Soltando uivos que abafam
Totalmente o das quinze pacientes.
Feito isso, ele sai,
E está tudo terminado
Até a quinzena seguinte.

Os libertinos aplaudem Desgranges, com uma empolgação que se deve tanto à reverência à historiadora quanto à fúria lúbrica que estão sentindo; eles celebram e urram com entusiasmo.

LIBERTINOS
Viva Desgranges!
Viva Desgranges!
Viva Desgranges!

CENA X
Masmorra.

Os libertinos saem de cena, celebrando; os fodedores tiram as máscaras e vão junto, bem como as historiadoras. Silêncio. Constance e as crianças que sobraram entram carregando

uma mesa, onde deverá ser servido o café. Eles arrumam lindamente a ceia. As historiadoras retornam, em trajes de trabalho, e orientam toda a arrumação do calabouço: ajeitam os instrumentos de tortura, deixam tudo bem visível e à mão. As madames posicionam, então, cada criança em um local onde serão executadas, e Constance vai para a cruz de Santo André. Todos os sujeitos ficam nus, silenciosamente posicionados, aguardando. Entram novamente os senhores, de expressão séria e concentrada, nada lembrando o frenesi anterior, seguidos pelos fodedores e por Julie; os fodedores, no entanto, parecem empolgados como adolescentes travessos. Todos tomam suas posições, escolhem seus instrumentos de tortura e quem irão supliciar: Curval vai diretamente a Constance, e pega uma faca.

CURVAL
Senhores… Começemos.

Inicia-se o frenesi mortal. Todos os gestos são rápidos, extremos, não há momentos de respiração. Curval abre com a faca o ventre de Constance, e arranca de lá um feto, já bem formado, do sexo masculino; ele arranca, com os dentes, o cordão umbilical, e também com os dentes arranca um braço do bebê, que depois esfaqueia e joga ao chão; ele, então, fode Constance na boceta enquanto ela morre do sangramento. Enquanto isso, os outros empregam suplícios horrendos nos sujeitos, sempre os fodendo por trás e os açoitando muito. O duque prega juntos Sophie e Céladon, e faz eles se beijarem enquanto fode Sophie e a estrangula, matando-a primeiro, e depois Céladon. Em dado momento, Durcet larga seu sujeito e açoita Rebenta-Cu, que é surpreendido pelo gesto; os outros fodedores, Antínoo e Hercule, o seguram pelos braços, e Durcet o queima com um ferro algumas vezes, antes de cortar sua garganta, e seguir para outros suplícios em outros pacientes. Toda a cena se segue em extrema energia, freneticamente, e a última pessoa a morrer é Constance, na cruz, logo após o gozo de Curval. Restaram apenas os quatro senhores, as quatro madames, Hercule, Antínoo e Julie; todos exaustos, menos Duclos, que aparenta uma serenidade quase angelical. Deixam seus instrumentos no chão, e dirigem-se à mesa. O duque puxa a cadeira do centro para Duclos, e senta-se à sua esquerda (direita na visão da plateia); ao seu lado, senta-se seu irmão, o bispo, que antes puxa a cadeira da ponta da mesa para Julie sem nenhuma reverência. Do lado direito de Duclos (esquerdo na visão da plateia) sentam-se, respectivamente, Curval e Durcet. Ao lado do bispo, senta-se Antínoo; ao lado de Durcet, Hercule. Ao lado de Antínoo senta-se Desgranges, e depois de Hercule senta-se Martaine, com Champville sentando-se, por fim, na ponta oposta a Julie. Com todos em seus lugares, Duclos se levanta, pega o pão e reparte entre todos; obviamente, as porções são desiguais, de acordo com a hierarquia da sociedade; depois, ela enche as taças com vinho. Toda essa operação é realizada em silêncio, e em silêncio seguem comendo, com os cadáveres ao fundo, enquanto a luz lentamente se apaga.

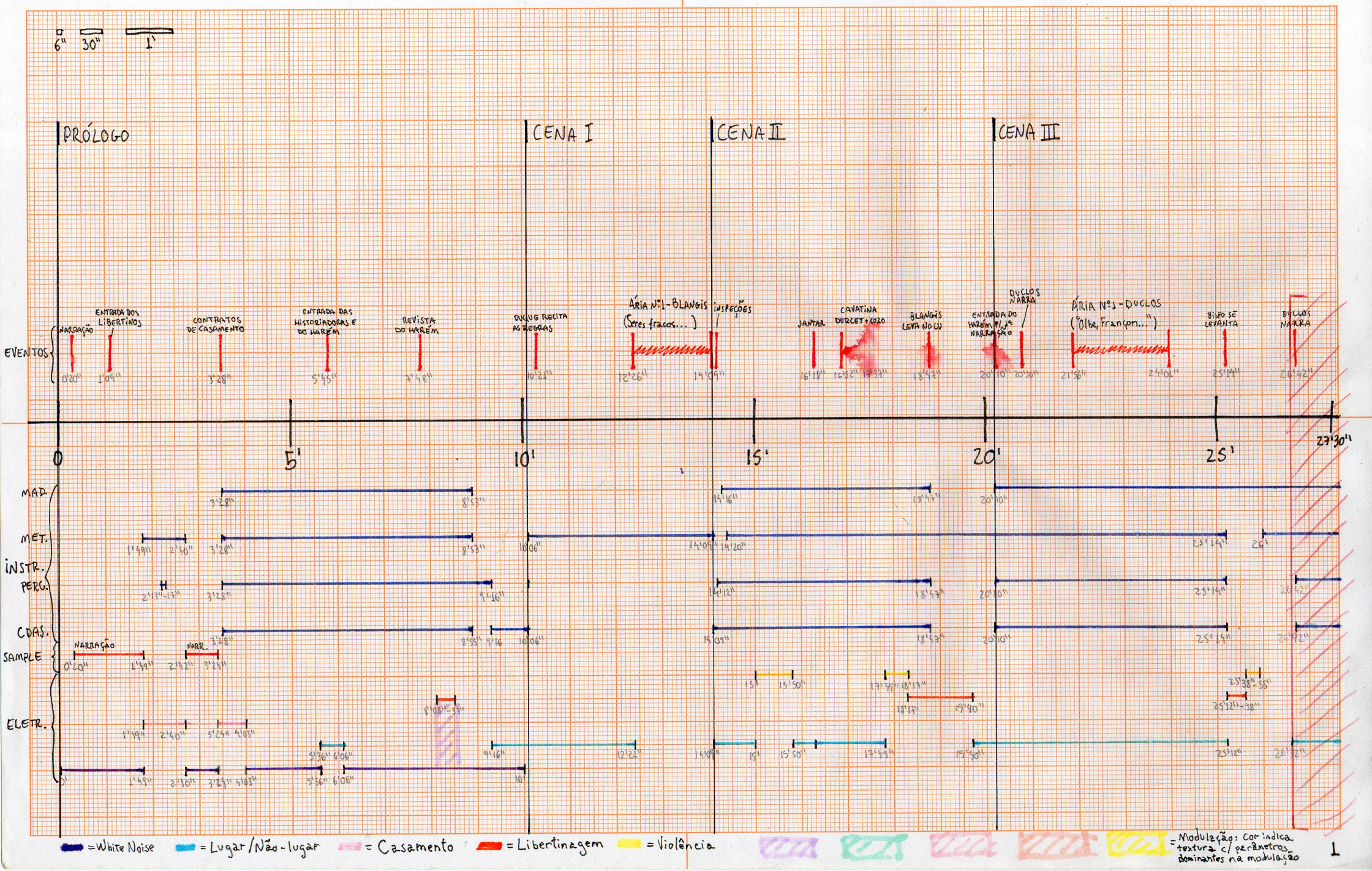
FIM.

APÊNDICE B - Linha do tempo

OS 120 DIAS DE SODOMA

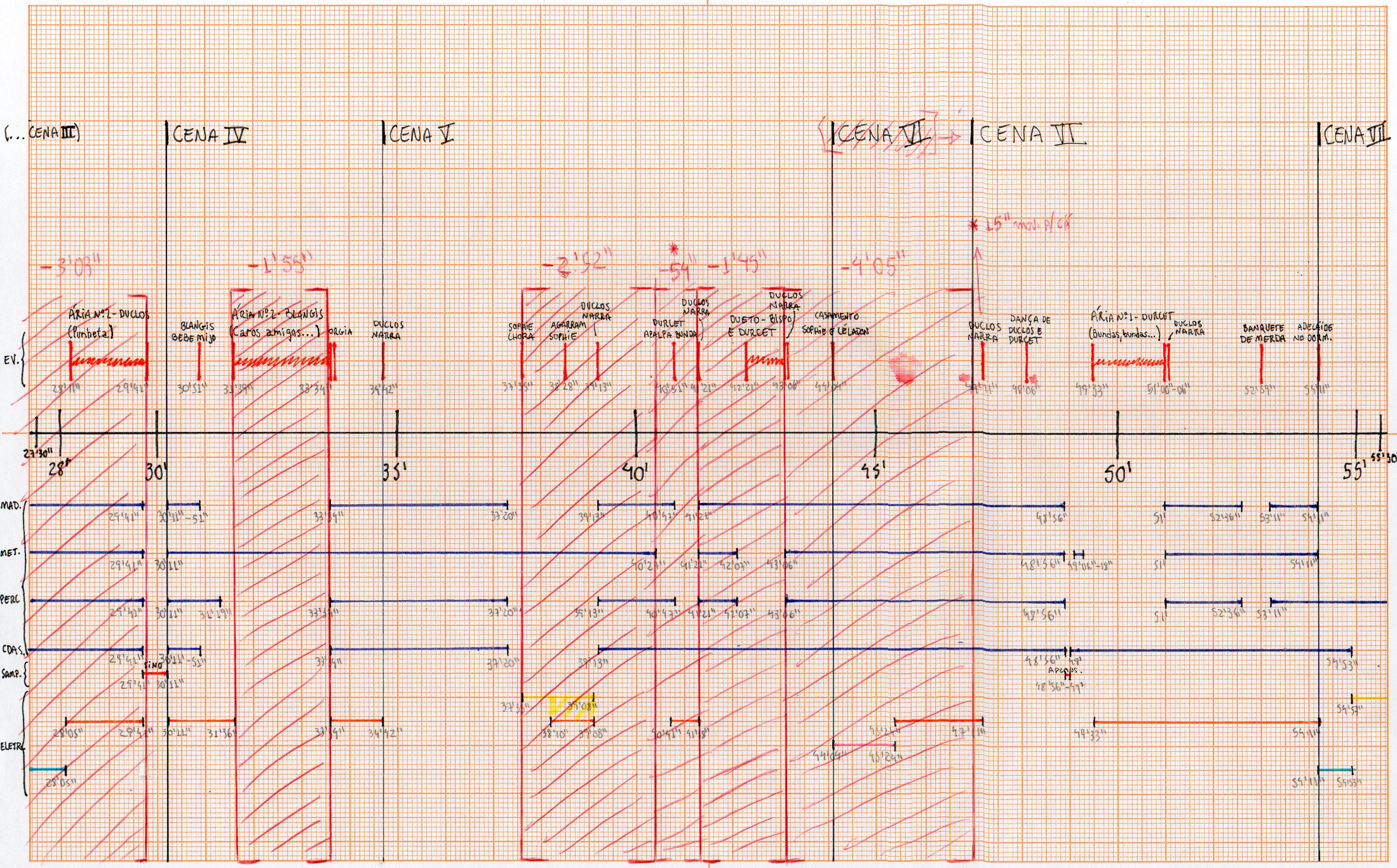
Ópera por Renan Valdez

ATO I



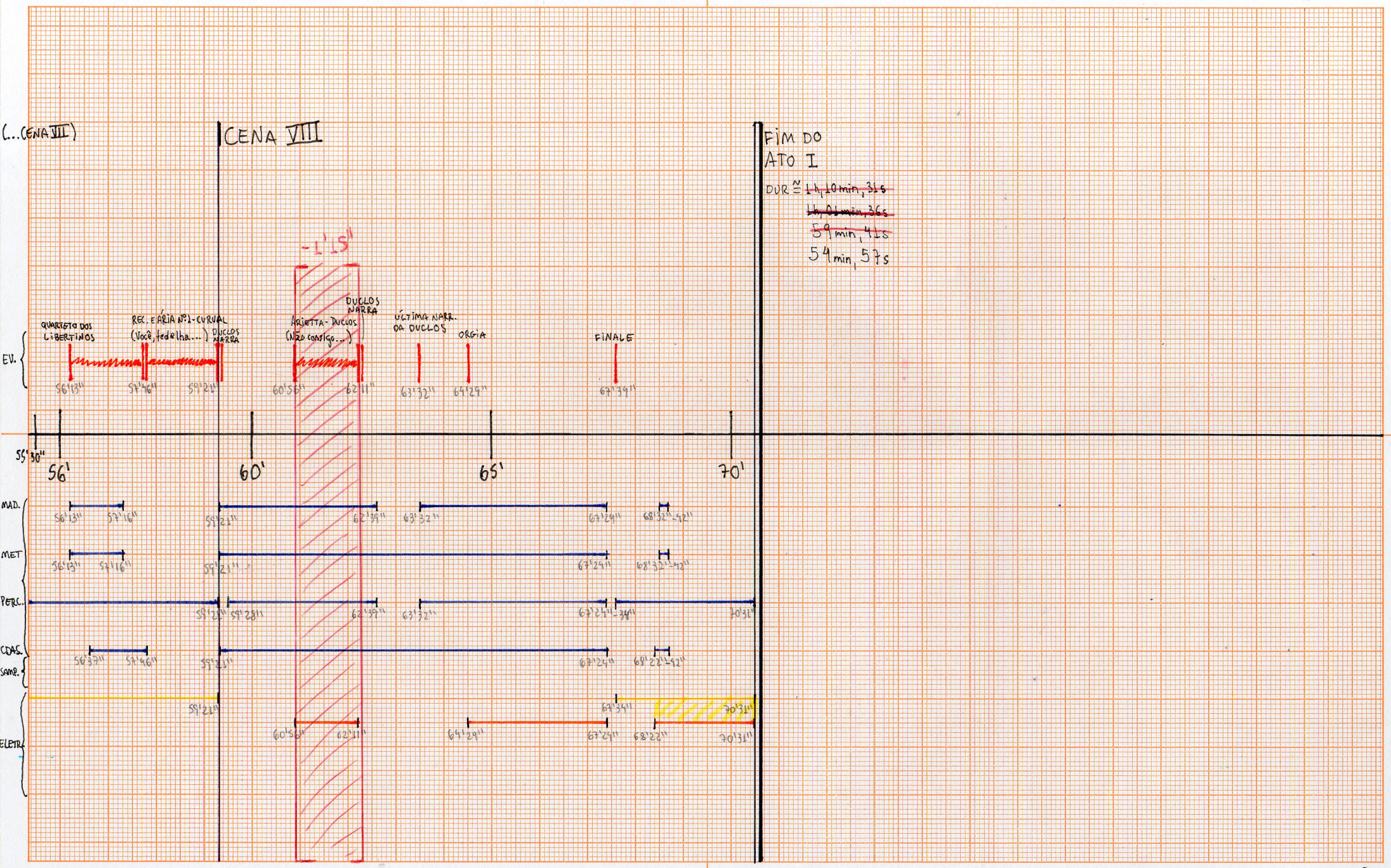
OS 120 DIAS DE SODOMA

ATO I



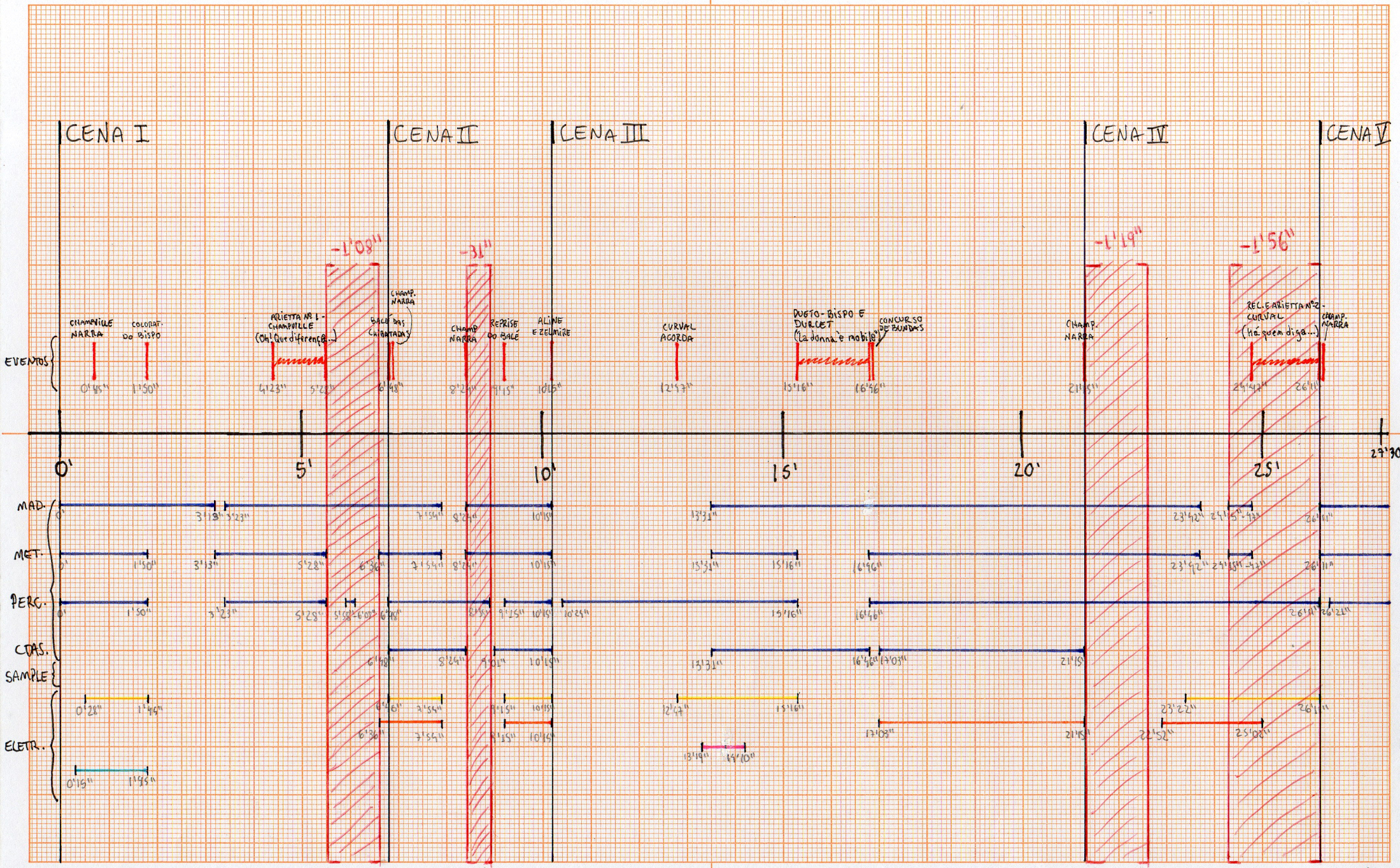
OS 120 DIAS DE SODOMA

ATO I



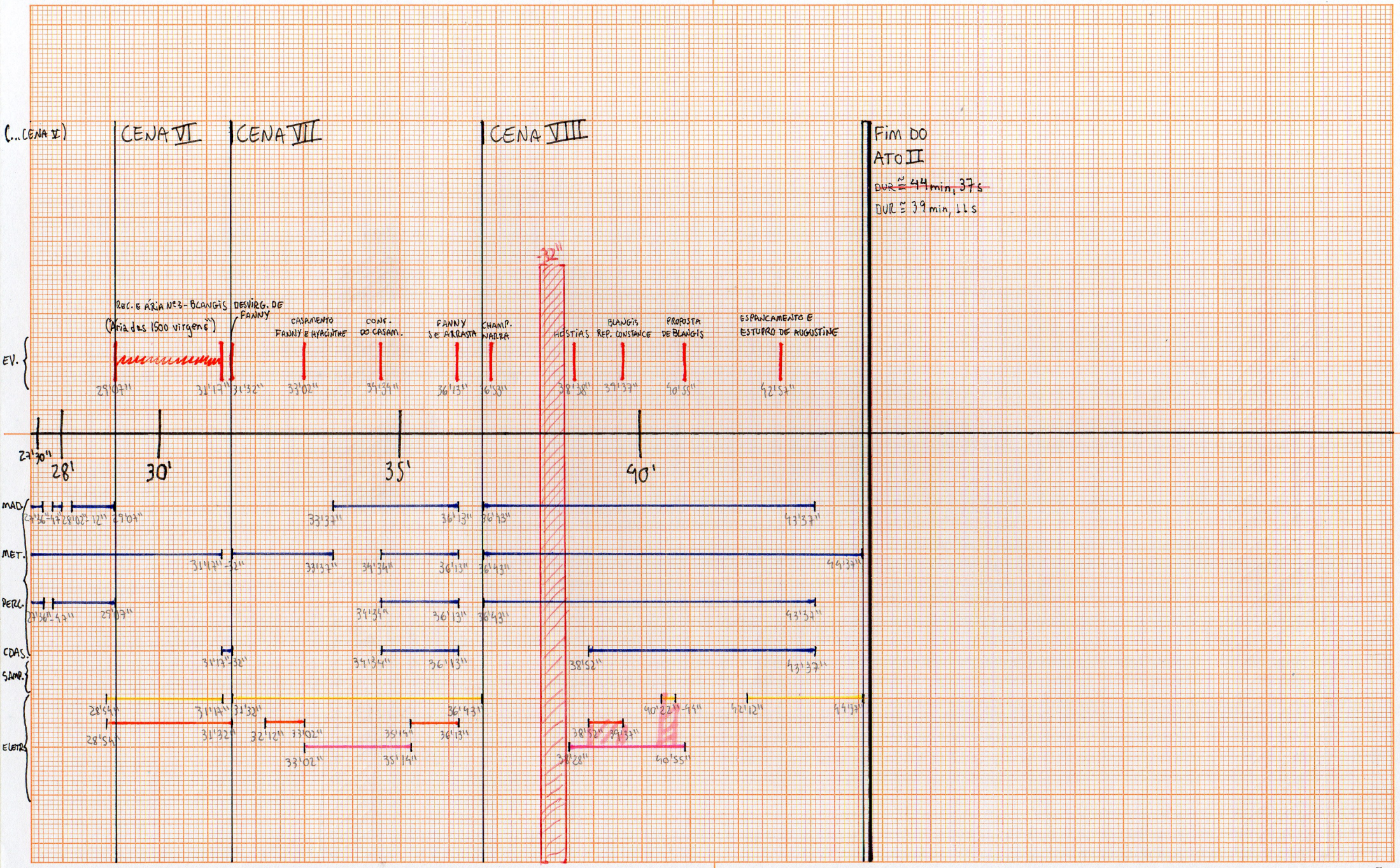
Os 120 Dias De Sodoma

ATO II



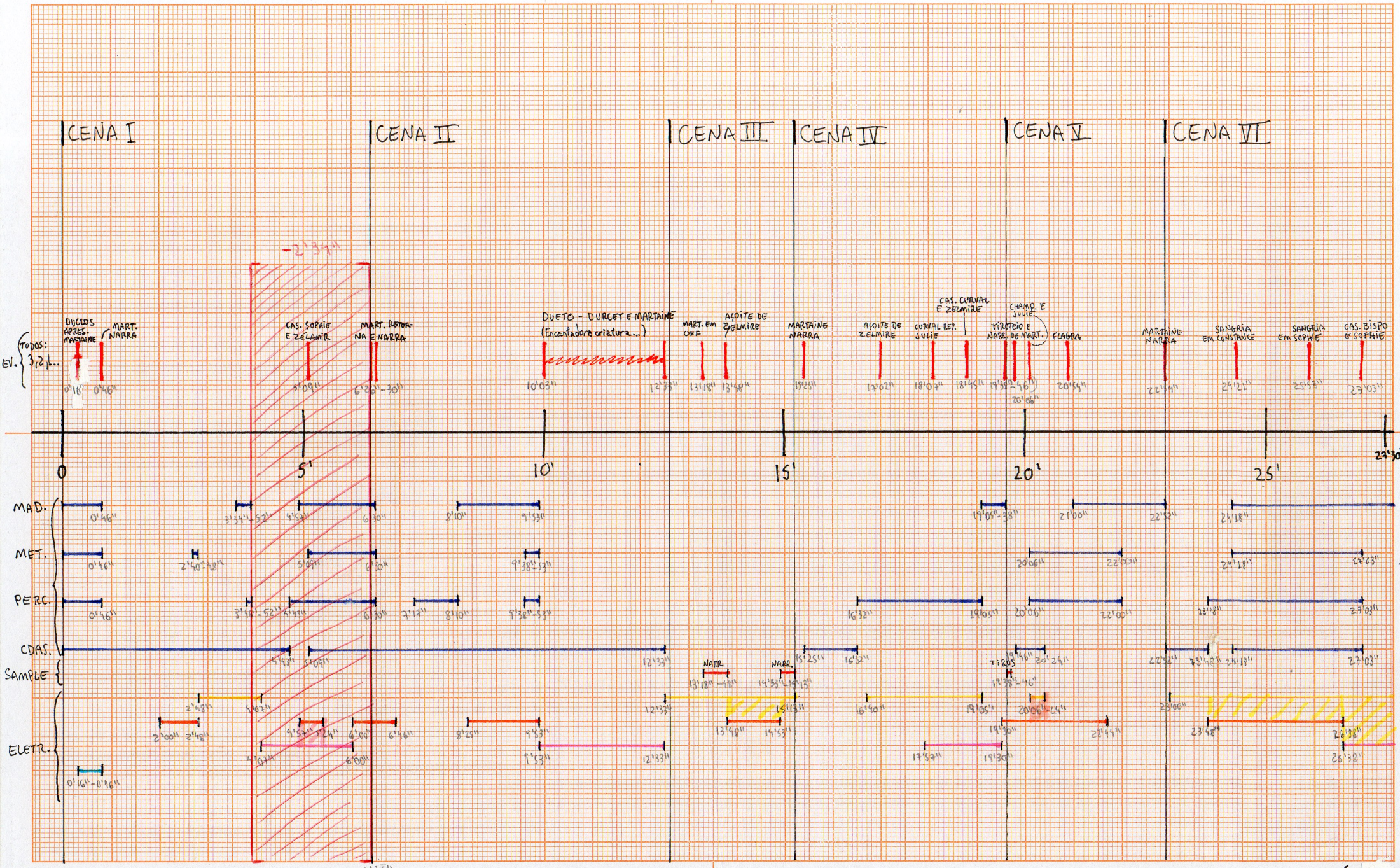
OS 120 DIAS DE SODOMA

ATO II



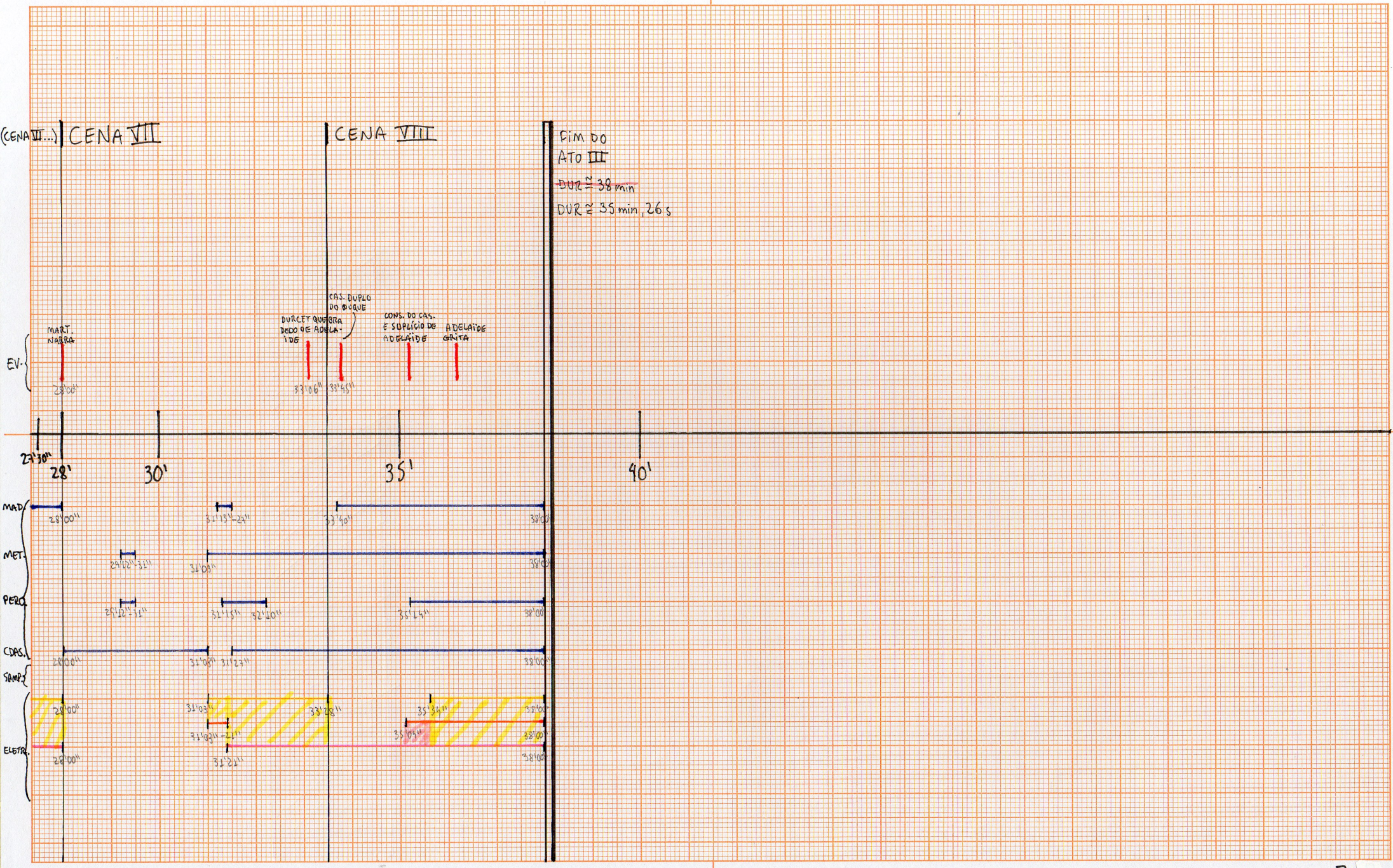
Os 120 Dias de Sodoma

ATO III



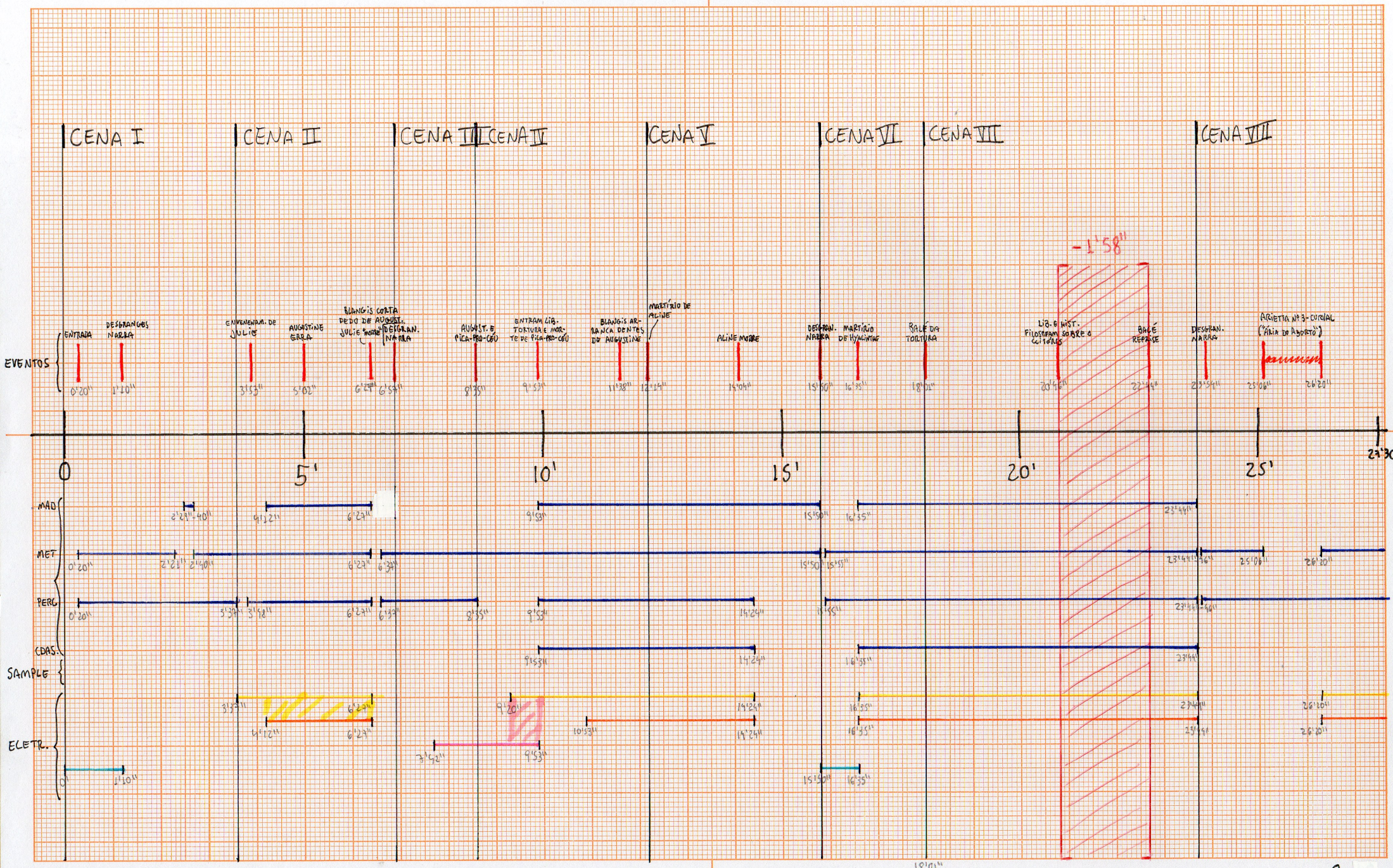
OS 120 DIAS DE SODOMA

ATO III



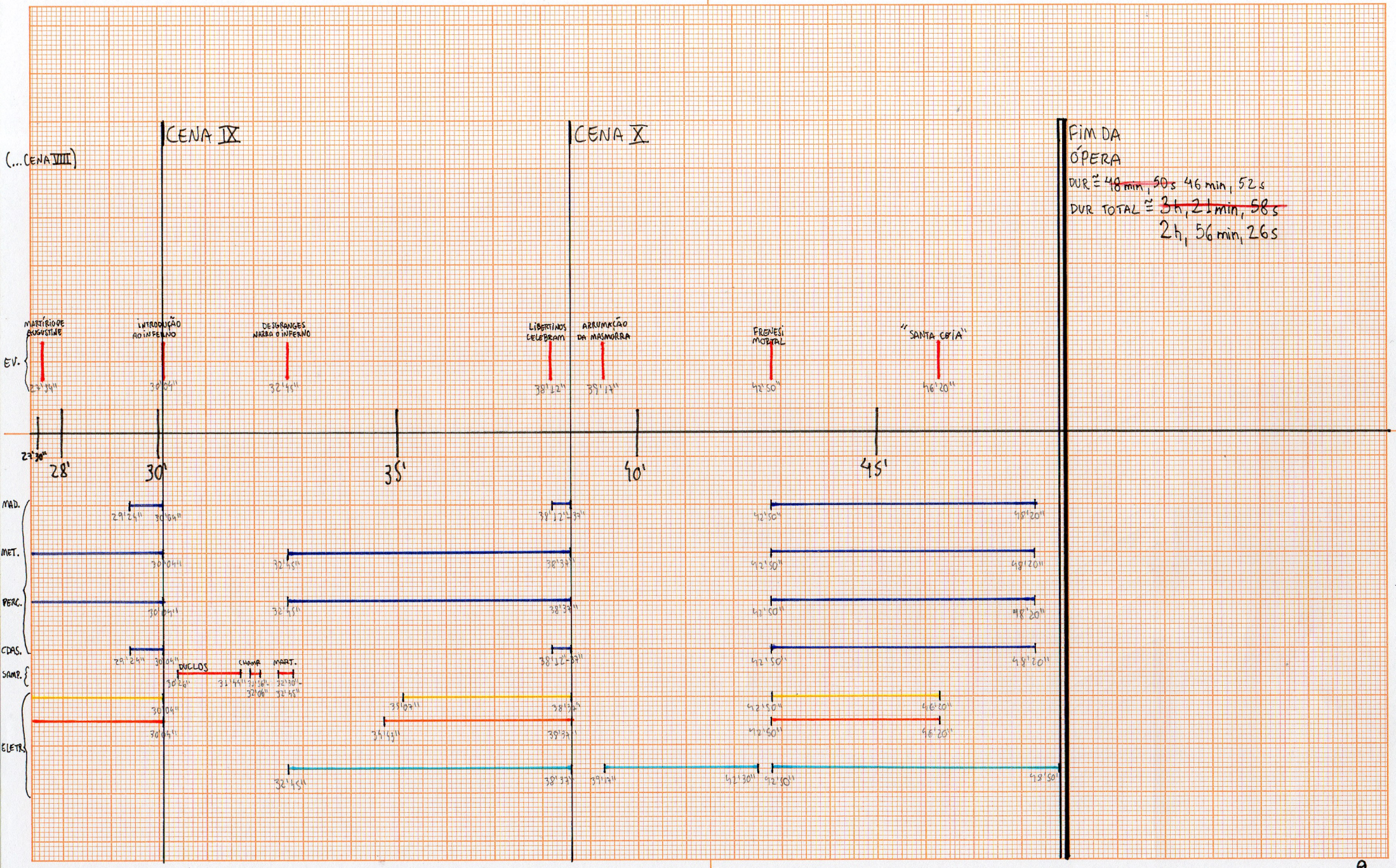
Os 120 Dias de Sodoma

ATO IV

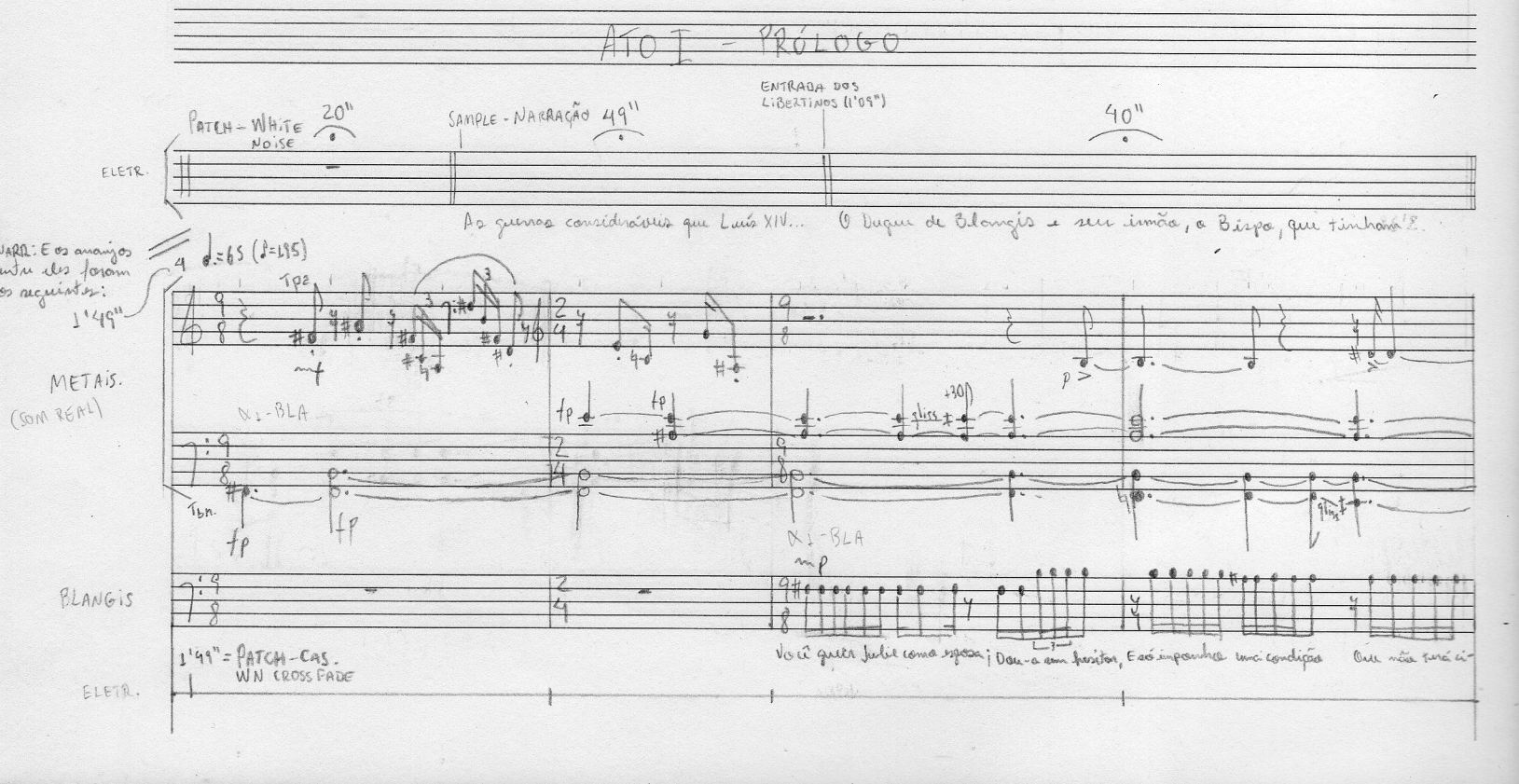


Os 120 Dias de Sodoma

Ato IV



APÊNDICE C - Manuscrito original da ópera



ATO I - PRÓLOGO

PATCH - WHITE NOISE 20"

SAMPLE - NARRAÇÃO 49"

ENTRADA DOS LIBERTINOS (1'09")

40"

ELETR.

As guerras consideráveis que Luís XIV... O Duque de Blangis e seu irmão, o Bispo, que tinham

NARR: E os arranjos entre eles foram os seguintes: 1'49"

4 ♩.=65 (♪=195)

Tp2

METAIS. (SOM REAL)

α1-BLA

Tbn.

fp

gliss

+30

p

BLANGIS

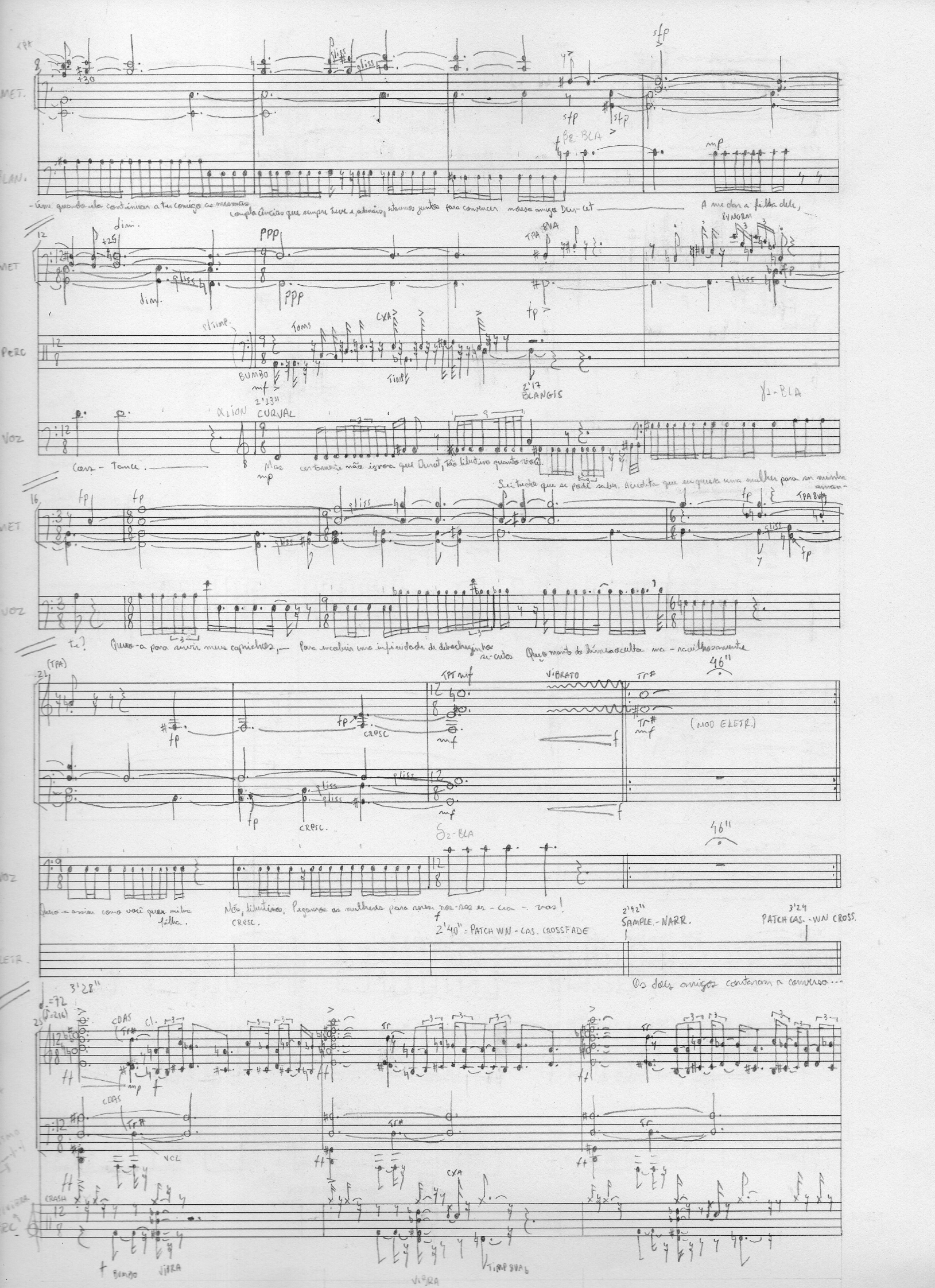
α1-BLA

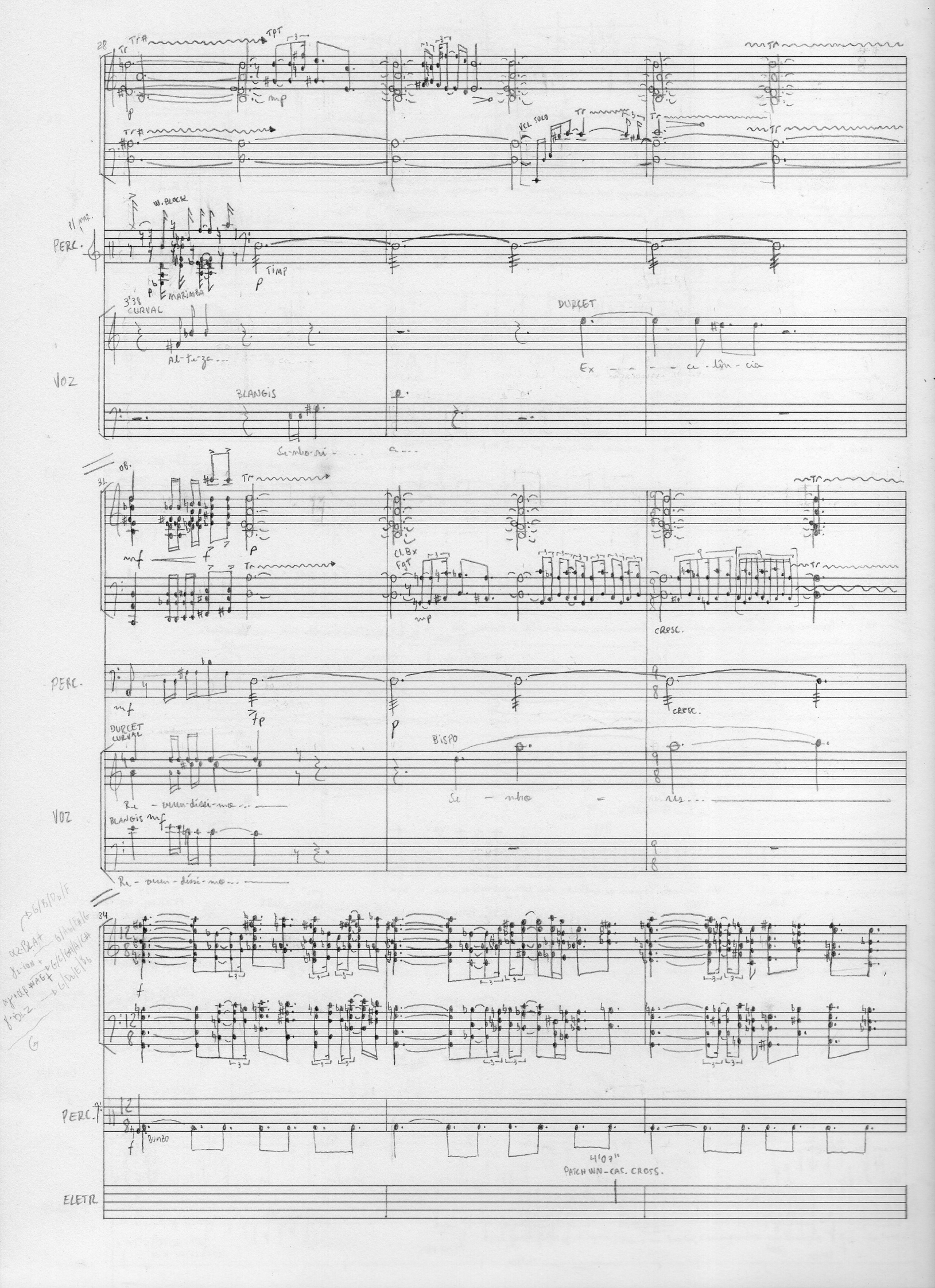
mp

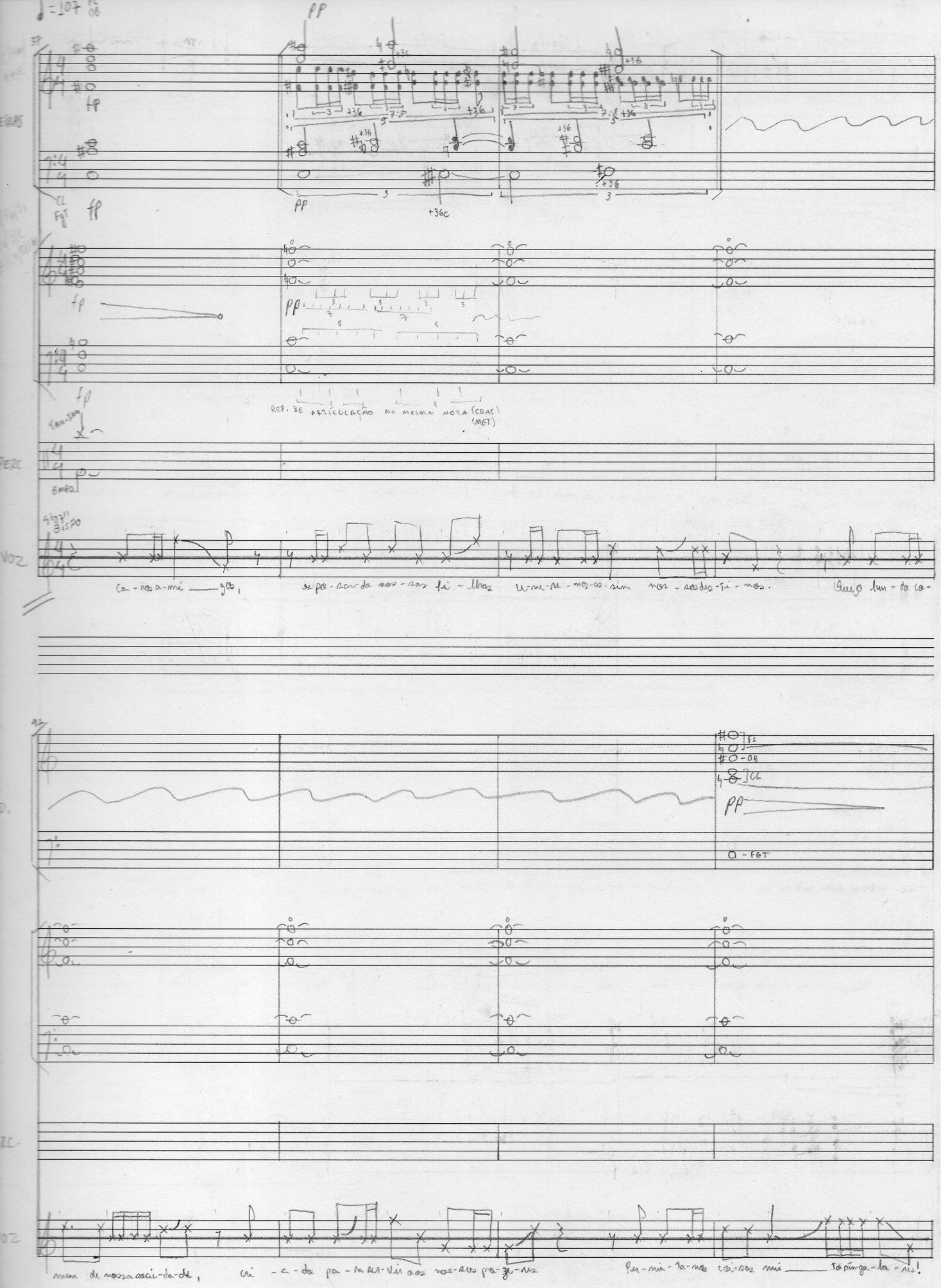
1'49" = PATCH-CAS. WN CROSS FADE

Você quer julie como esposa; Dou-a sem hesitar, E só imponho uma condição Que não terá ci-

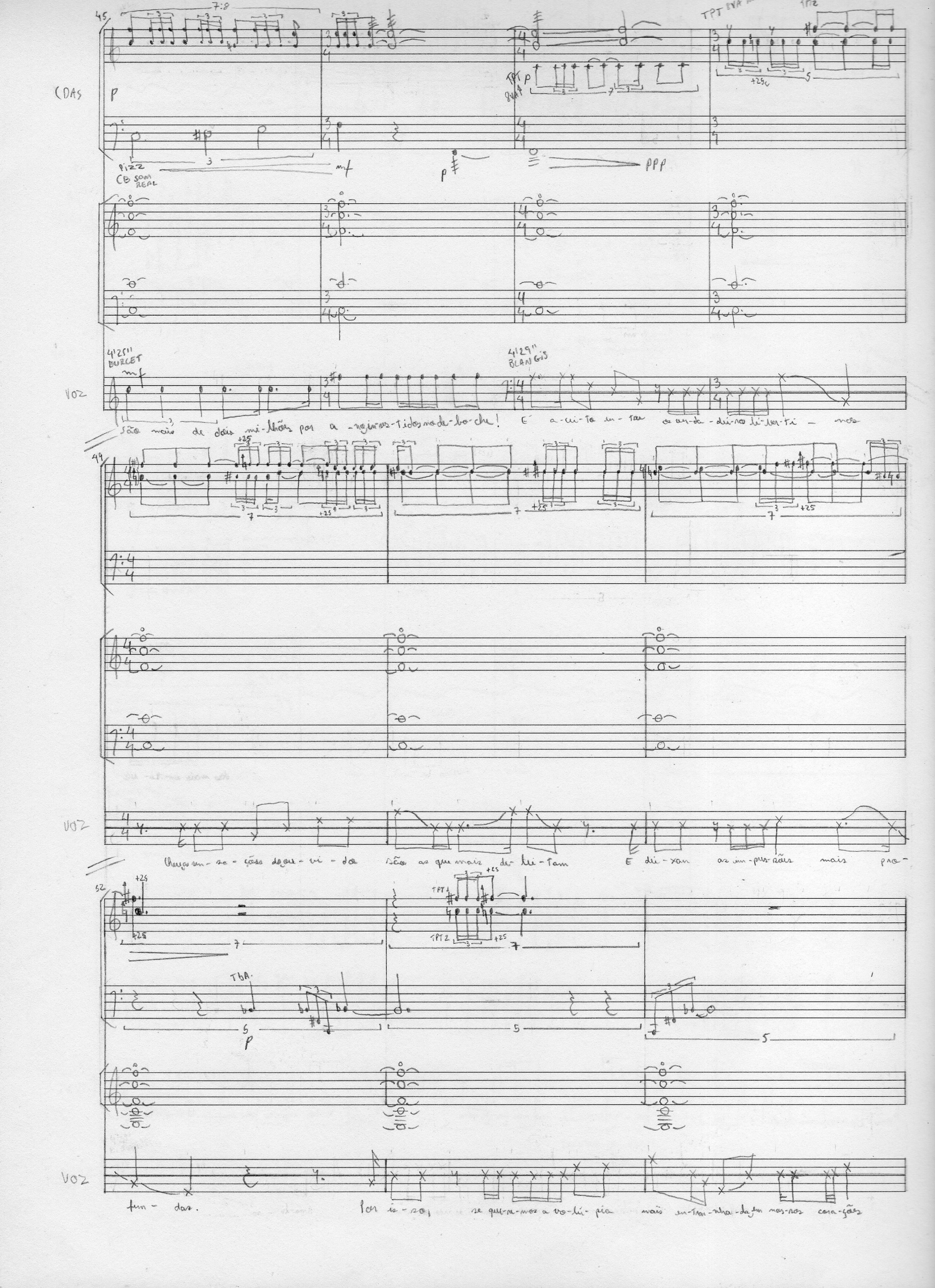
ELETR.


MET.
PLAN.
PERC
VOZ
ELETR.
-ime quando ela continuar a ter comigo as mesmas
complacências que sempre teve e, ademais, estamos juntos para convencer nosso amigo Dur-cet
A me dar a filha dele,
Cors-tance.
Mas certamente não ignora que Durcet, tão libertino quanto você.
Sei tudo que se pode saber. Acredita que eu quero uma mulher para ser minha amante?
Quero-a para servir meus caprichos, — Para encobrir uma infinidade de debochezinhos se-cretos
Quero manto do hímen oculto ma-ravilhosamente
Quero-a assim como você quer minha filha.
Nós, libertinos, Pegamos as mulheres para serem nos-sas es-cra-vas!
2'40" = PATCH WN - CAS. CROSSFADE
2'42" SAMPLE.-NARR.
3'24 PATCH CAS.-WN CROSS.
Os dois amigos contaram a conversa...
BUMBO
BLANGIS
CURVAL
VIBRATO
(MOD ELETR.)
CRESC.
CRASH
VIBRA
TIMP 8VA


28
Tr
Tr#
TPT
mp
VCL SOLO
PERC.
W. BLOCK
MARIMBA
TIMP
3'38
CURVAL
DURCET
Al-te-za...
Ex - - - - ce-lên-cia
VOZ
BLANGIS
Se-nho-ri - - - - a...
31
OB.
mf
Cl. Bx
FgT
CRESC.
PERC.
DURCET
CURVAL
BISPO
Re - veren-dissi-mo...
Se - nho - res...
VOZ
BLANGIS
Re - veren-dissi-mo...
34
PERC.
BUMBO
4'07"
PATCH WN-CAS. CROSS.
ELETR.



REP. DE ARTICULAÇÃO NA MESMA NOTA (CDAS) (MET)
Ca-ros a-mí-gos, es-po-san-do nos-sas fi-lhas u-ni-re-mos-as-sim nos-sos des-ti-nos. Quejo lun-do co-
men de nossa sociedade, cri-a-do pa-ra ser-vir aos nos-sos pro-ze-res Per-mi-ta-nos coi-sas mui to sin-gu-la-res!



45

CDAS

p

7:8

TPT 8VA

TPT 8VA

+25c

PIZZ

CB SOM REAL

mf

p

PPP

4'25" BURGET

mf

VOZ

4'29" BLANGIS

São mais de dois mi-lhões por a-no in-ves-tidos no de-bo-che! É a-ci-to en-tre os ver-da-dei-ros li-ber-ti-nos

49

+25

7

+25

7

+25

7

+25

VOZ

Chuças sen-sa-ções do ou-vi-do são as que mais de-lei-tam E dei-xam as im-pres-sões mais pro-

52

+25

+25

7

TPT 1

TPT 2

+25

+25

7

TbA.

p

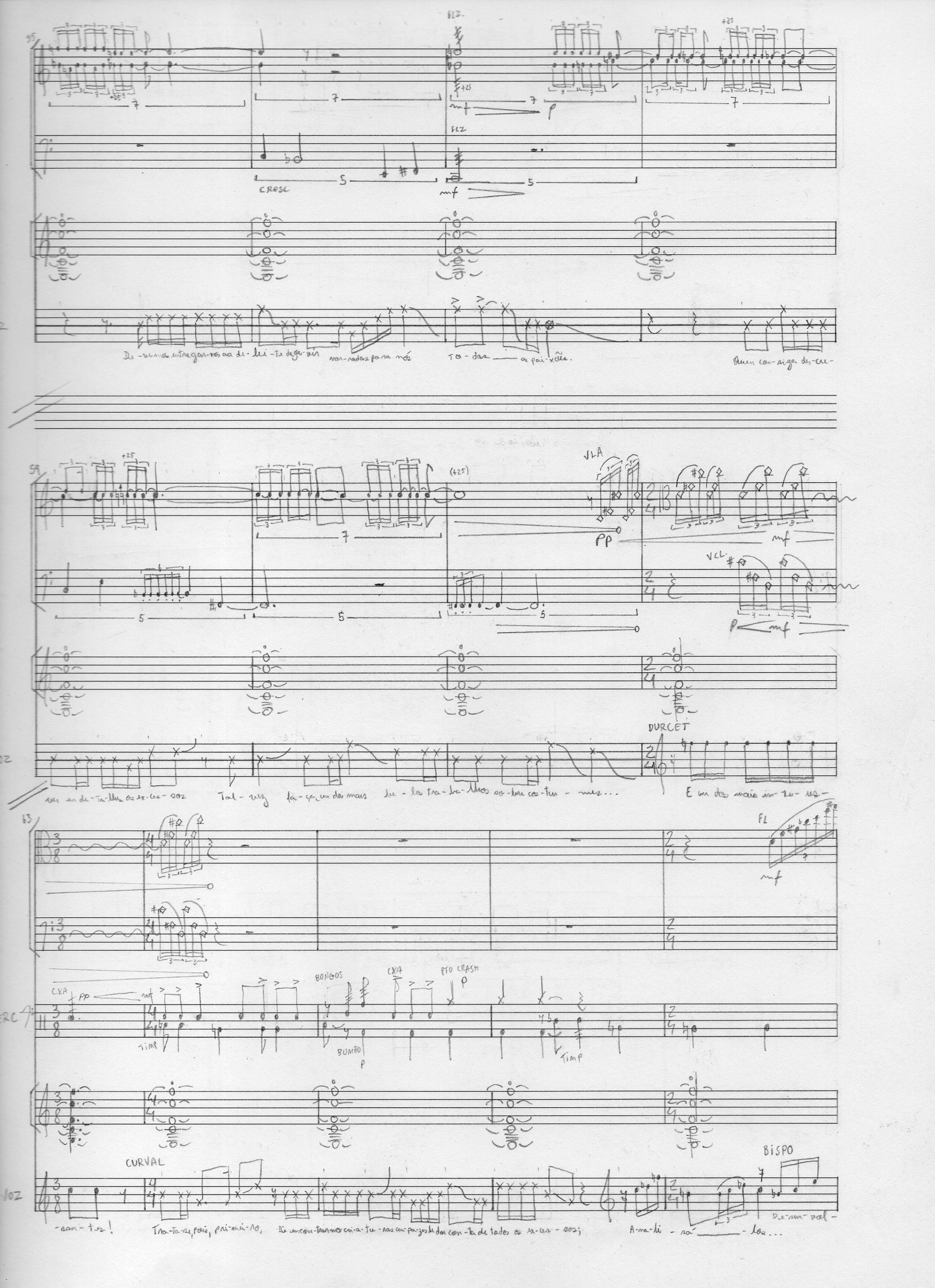
5

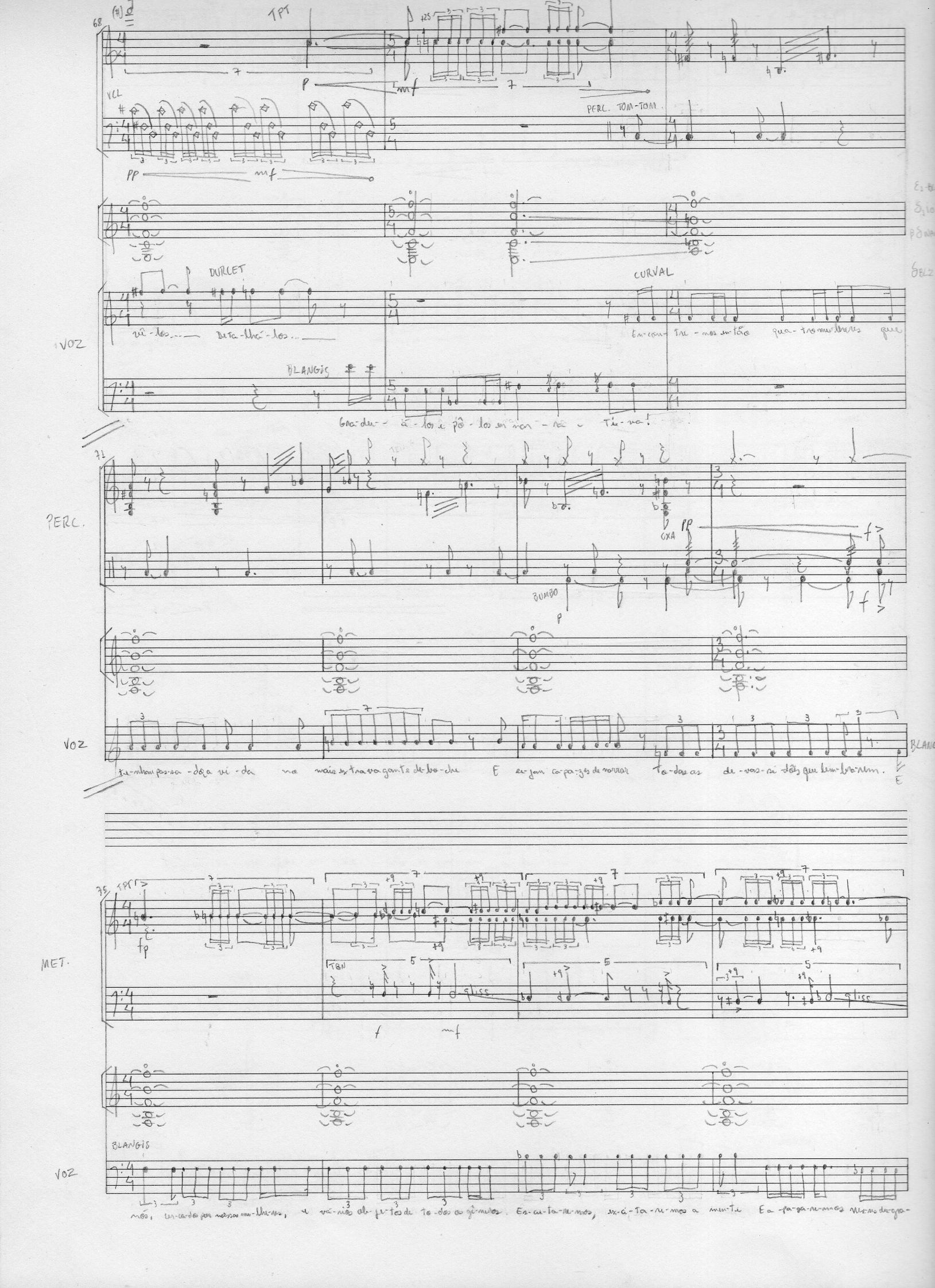
5

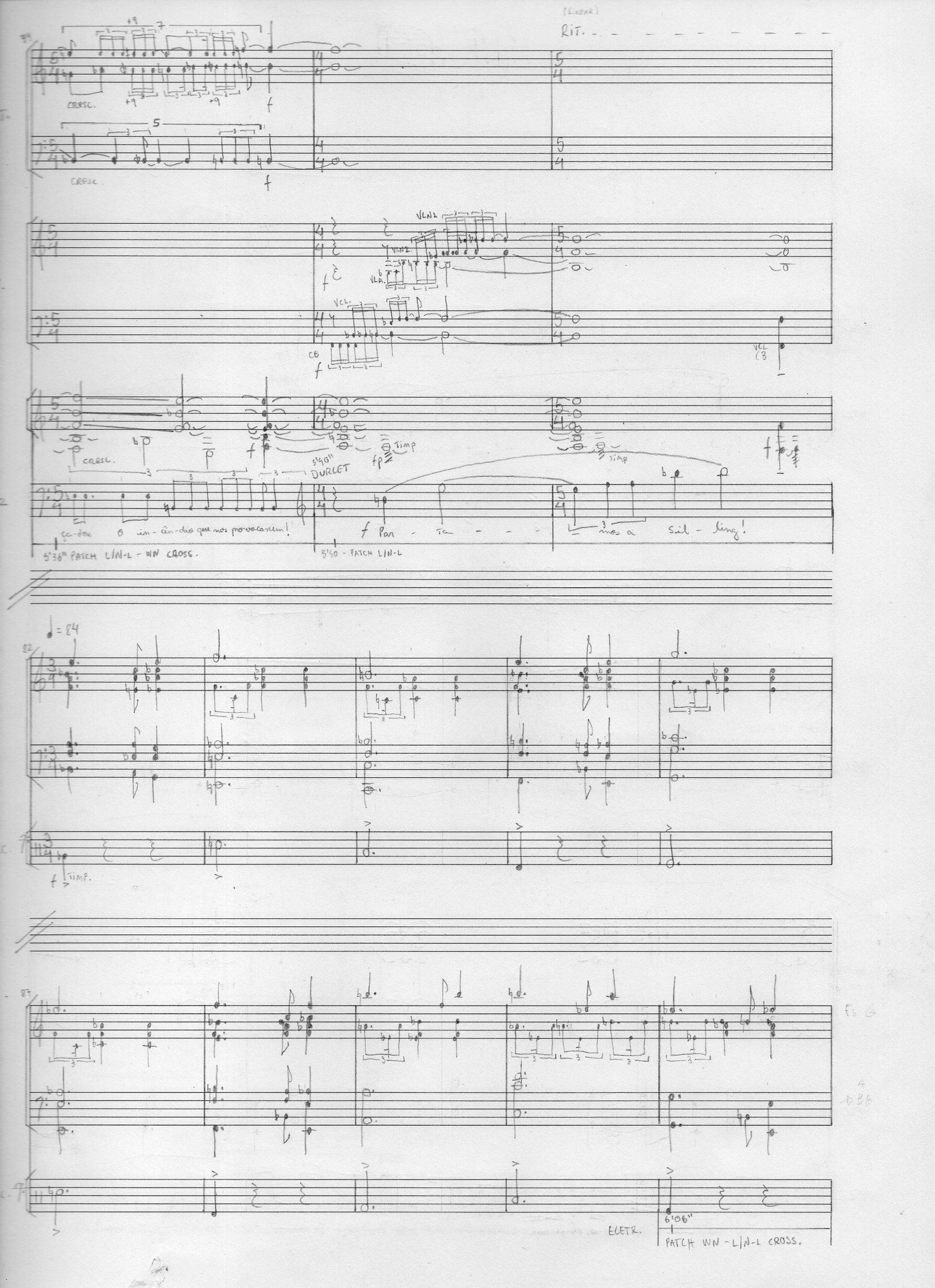
5

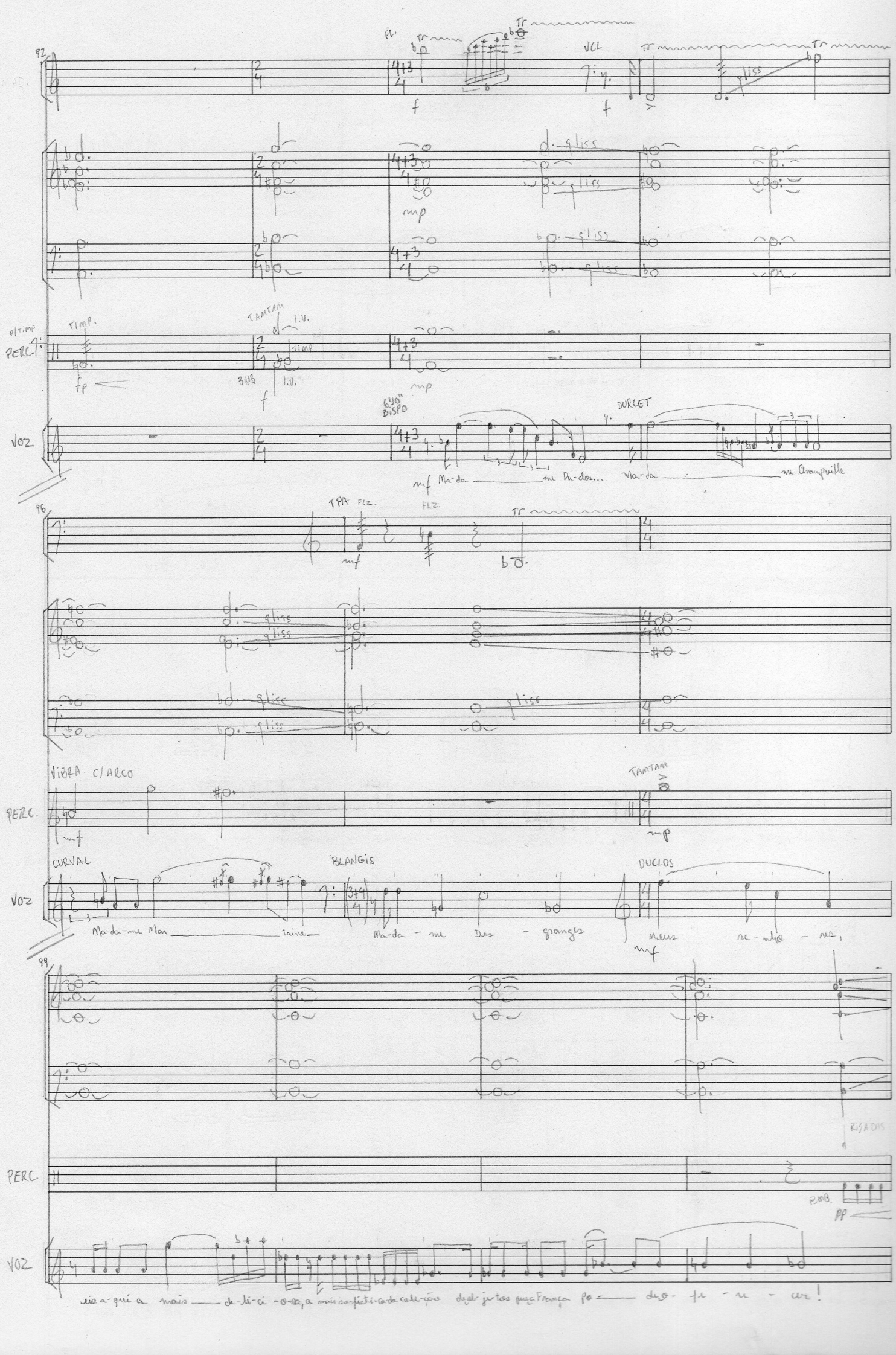
VOZ

fun-das. Por is-so, se que-re-mos a vo-lú-pia mais en-tran-nha-da em nos-sos cora-ções


FLZ.
CRESC
mf
p
De-vemos entregar-nos ao de-lei-te de ou-vir
nar-radas para nós
To-das os pai-xões.
Quem con-siga des-cre-
VLA
pp
mf
VCL.
p
mf
DURCET
ver en de-ta-lhes os ex-ces-sos
Tal-vez fa-ça um dos mais lu-los tra-ba-lhos so-bre cos-tu-mes...
E um dos mais in-tu-ues-
FL
mf
CXA
pp
mf
TIMP
BONGOS
BUMBO
p
CXA
PTO CRASH
p
TIMP
CURVAL
BISPO
-san-tes!
Tra-ta-se, pois, pri-mei-ro,
Dia encon-trarmos cri-a-tu-ras ca-pa-zes de dar con-ta de todos os ex-ces-sos;
A-na-li-sá-los...
De-sen-vol-


68
TPT
VCL
PERC. TOM-TOM
DURLET
CURVAL
VOZ
BLANGIS
71
PERC.
CXA
BUMBO
VOZ
E
75
TPT
MET.
TBN
BLANGIS
VOZ


RIT.
CRESC.
VLN2
VLA.
VCL.
CB
VCL
CB
CRESC.
5'40"
DURCET
Timp
ça-dos o in-cên-dio que nos provocarem!
Par - ta - - - mos a sil - ling!
5'36" PATCH L/N-L - WN CROSS.
5'40 - PATCH L/N-L
♩ = 84
Timp.
ELETR.
6'06"
PATCH WN - L/N-L CROSS.



92

FL. Tr Tr VCL Tr Tr

f f gliss

gliss gliss

mp

gliss gliss

P/TIMP TIMP. TAMTAM I.V.

PERC. TIMP

fp 3MB I.V. f mp

6'10" BISPO DURCET

VOZ

mf Ma-da me Du-clos... Ma-da me Champville

96

TPA FLZ. FLZ. Tr

mf

gliss gliss

gliss gliss

VIBRA C/ARCO TAMTAM

PERC.

mf mp

CURVAL BLANGIS DUCLOS

VOZ

Ma-da-me Mar taine Ma-da - me Des - granges Meus se-nho - res,

mf

99

RISADAS

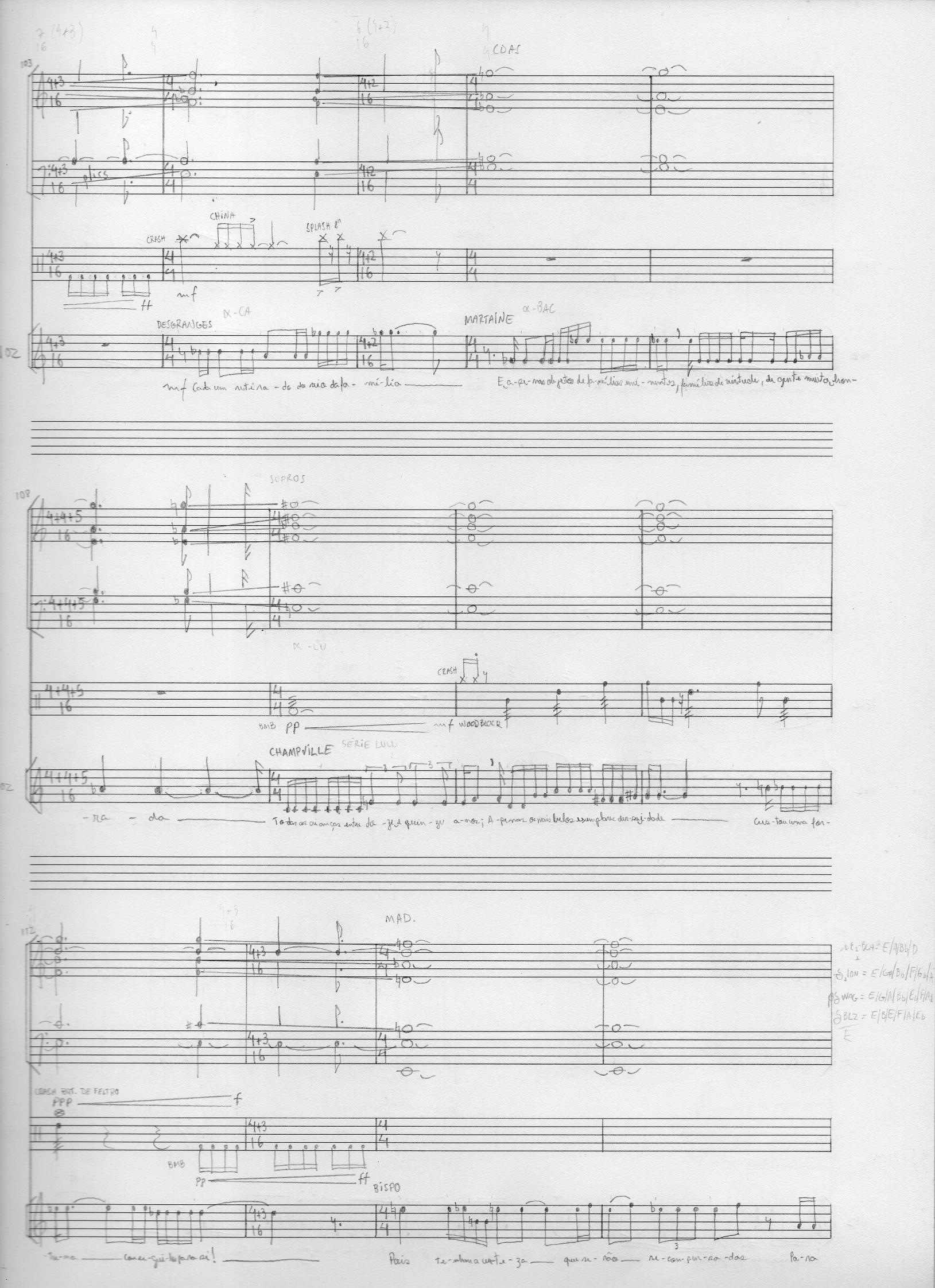
PERC.

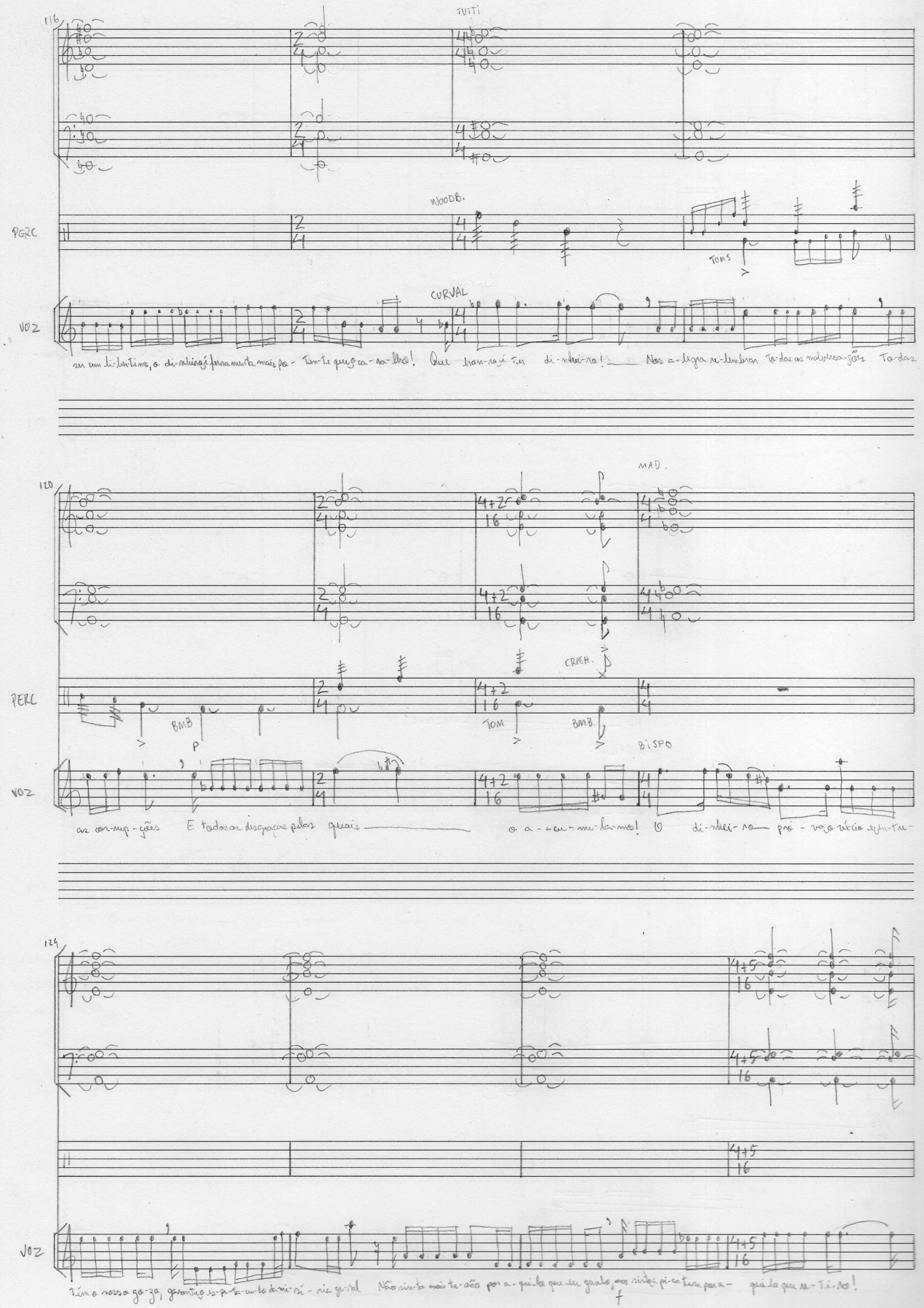
PMB.

pp

VOZ

eis a-qui a mais de-li-ci-o-sa, a mais sofisti-ca-da cole-ção de ob-je-tos que a França po- de o-fe-re-cer!


CDAS
CHINA
CRASH
SPLASH 8"
plics
mf
ff
DESGRANGES
MARTAINE
SOPROS
CRASH
pp
mf WOODBLOCK
CHAMPVILLE
SÉRIE LULU
MAD.
CRASH FOT. DE FELTRO
ppp
f
pp
ff
BISPO



116

TUTTI

PERC

WOODB.

TOMS

VOZ

CURVAL

ser um li-ber-tino, o di-nheiro é ferramenta mais po- ten-te que o ca-ra-lho! Que hon-ra é ter di-nhei-ro! Nos a-legra re-lembrar to-das as malversa-ções To-das

120

MAD.

PERC

CRASH.

BMB

TOM

BMB.

VOZ

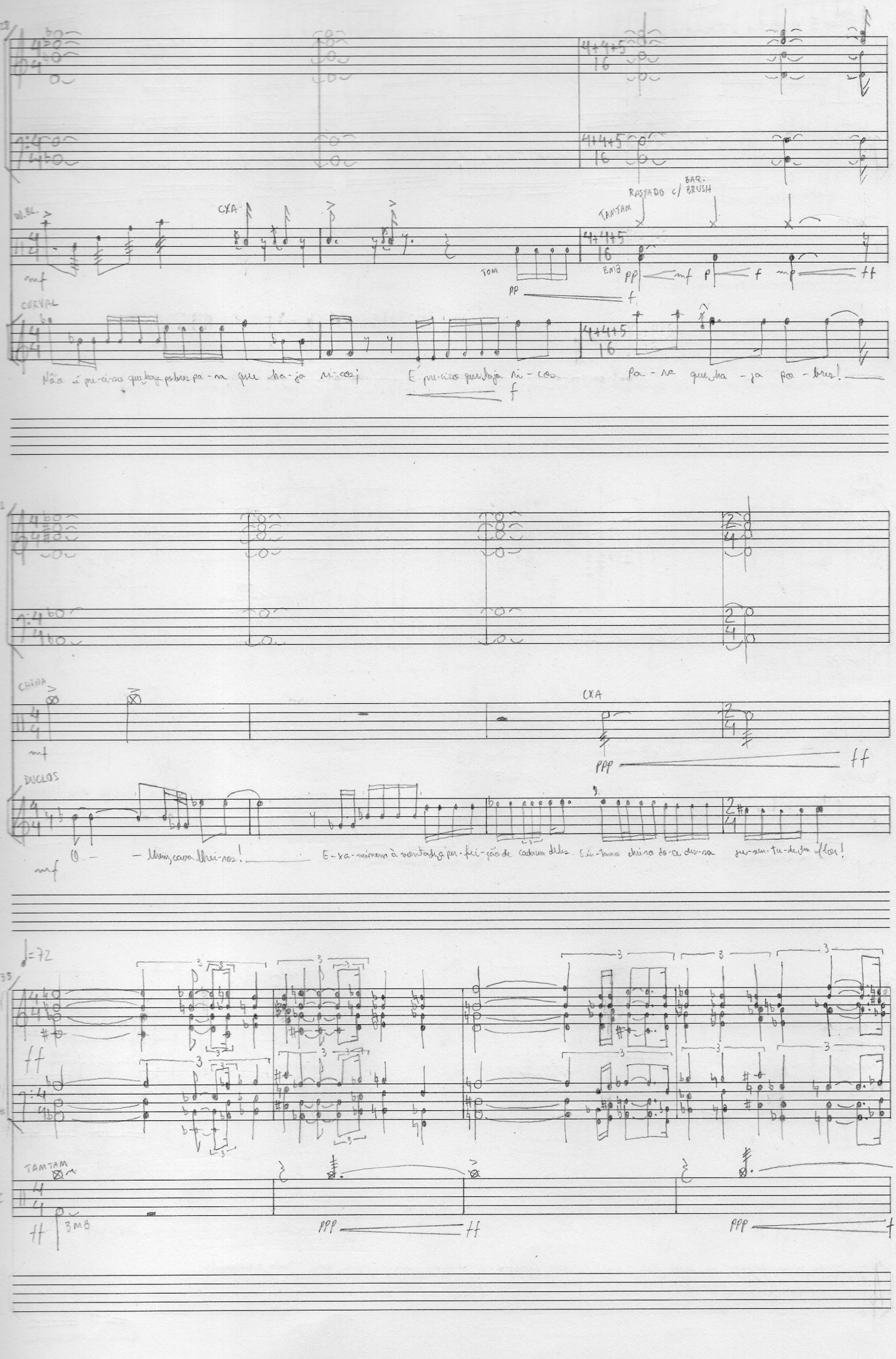
BISPO

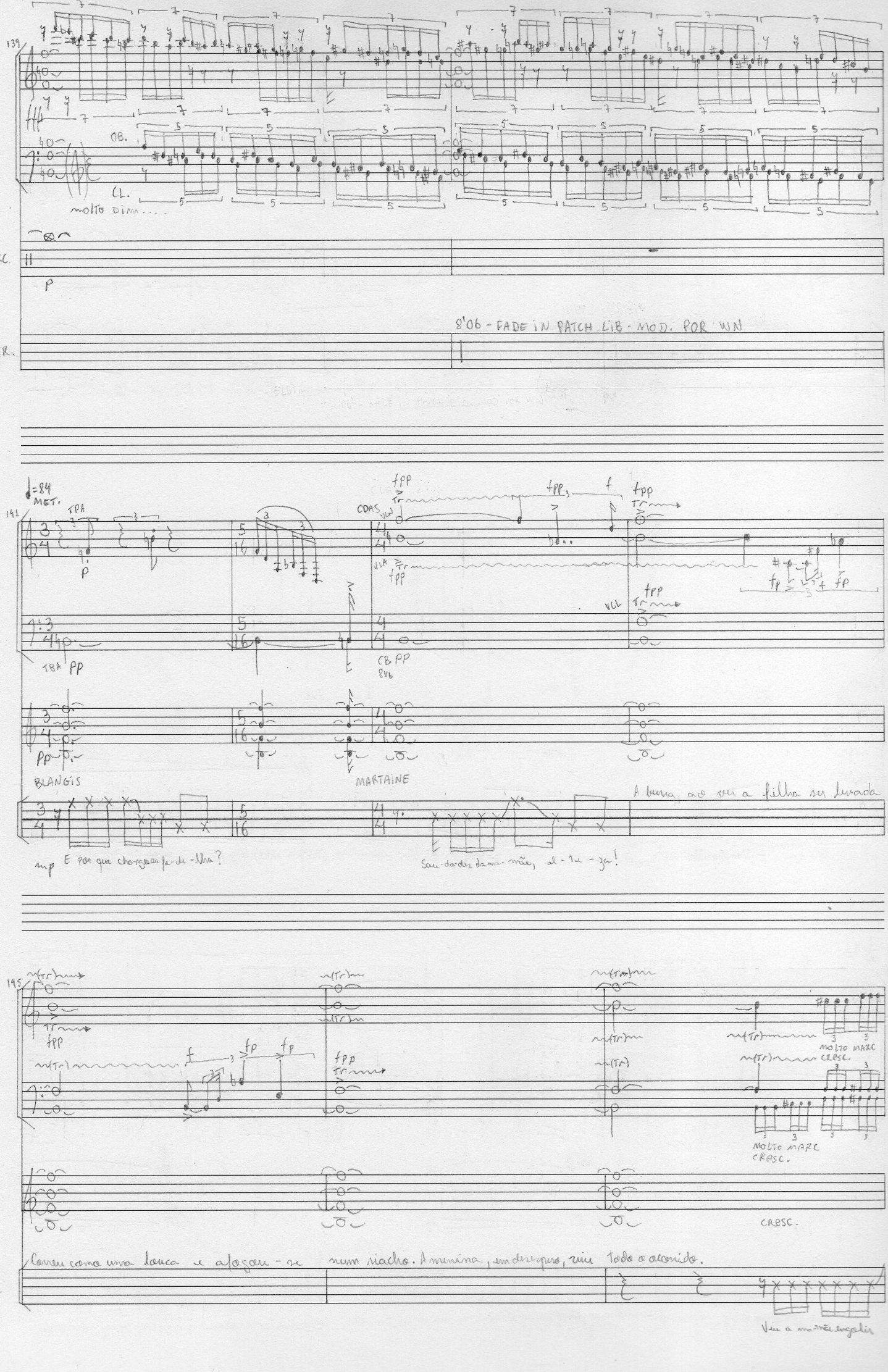
as cor-rup-ções E todas as desgraças pelas quais o a-cu-mu-la-mos! O di-nhei-ro pro-va o vício e en-tre-

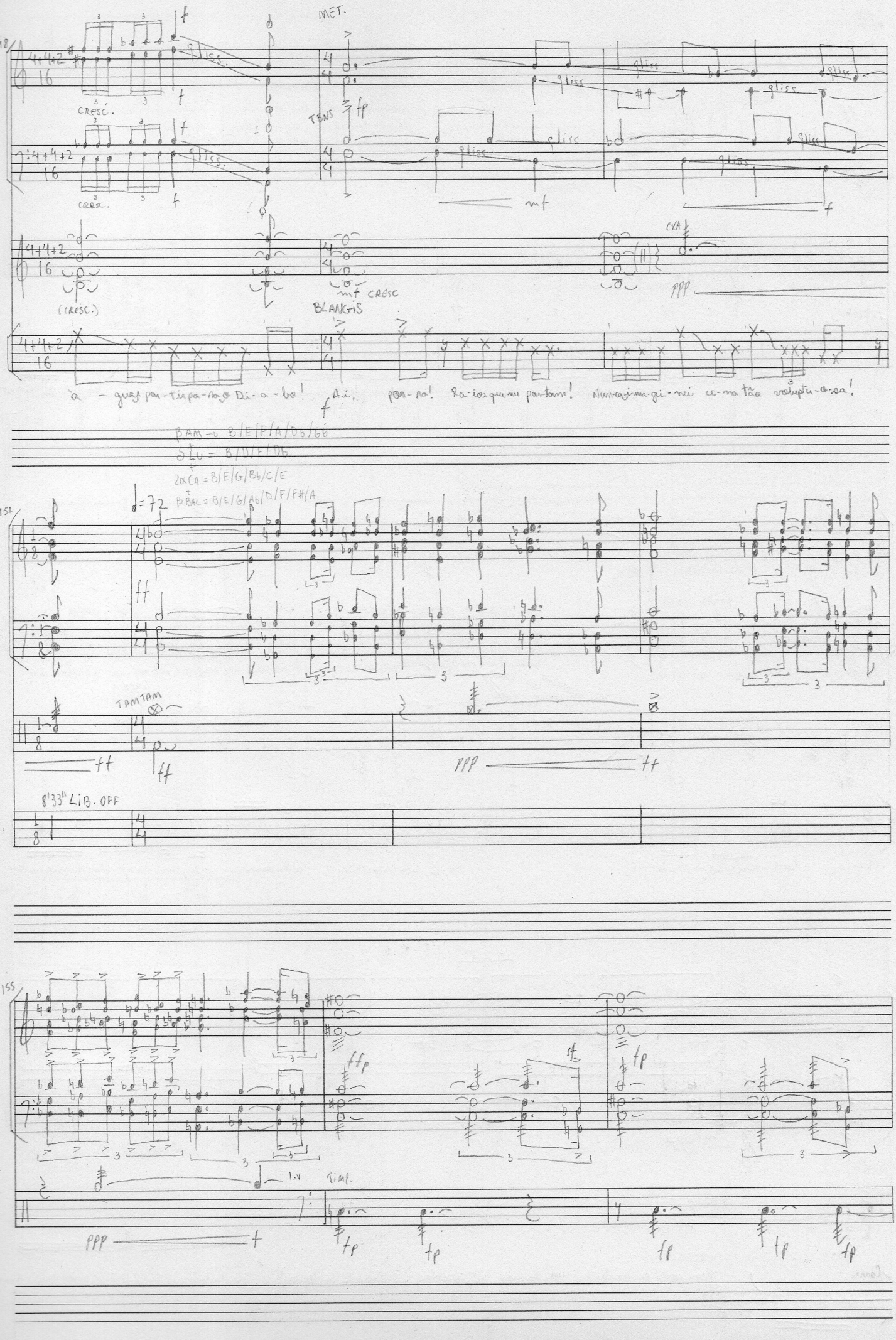
124

VOZ

Tém o nosso go-zo, garantiço es-pe-ta-cu-lo da mi-sé-ria ge-ral Não sin-to mais te-são por a-quilo que eu ganho, mas sinto a pi-ca-tesa por a- quilo que re-ti-ro!


CXA
TAMTAM
RASPADO c/ BAR. BRUSH
TOM
BMB
CURVAL
Não é pre-ciso que haja pobres pa-ra que ha-ja ri-cos;
É pre-ciso que haja ri-cos
Pa-ra que ha-ja po-bres!
CHINA
CXA
DUCLOS
O-lhem, cava lhei-ros!
E-xa-minem à vontade a per-fei-ção de cada um deles. Sin-tamos chei-ro do-ce des-sa ju-ven-tu-de em flor!
♩=72
TAMTAM
BMB


139
OB.
CL.
molto dim....
PERC.
ELETR.
8'06 - FADE IN PATCH LIB - MOD. POR WN
141
♩=84
MET.
TPA
CDAS
VLA
VCL
TBA
CB
8vb
BLANGIS
MARTAINE
VOZ
A burra, ao ver a filha ser levada
E por que chorgeza fe-de-lha?
Sau-da-dez da ma-mãe, al-te-za!
145
MOLTO MARC
CRESC.
CRESC.
Correu como uma louca e afogou-se num riacho. A menina, em desespero, viu todo o ocorrido.
VOZ
Viu a ma-mãe engolir



148

MET.

CRESC.

TBNS

CRESC.

(CRESC.)

mf CRESC

BLANGIS

CXA

PPP

à - guaj par-tir pa-ra o Di-a-bo! A-i, por-na! Ra-ios que me partam! Nun-ca-i-ma-gi-nei ce-na tão voluptu-o-sa!

βAM → B/E/F/A/Db/Gb

δLu = B/D/F/Db

2αCA = B/E/G/Bb/C/E

βBAC = B/E/G/Ab/D/F/F#/A

151

♩=72

TAMTAM

PERC

PPP

8'33" LIB. OFF

ELETR.

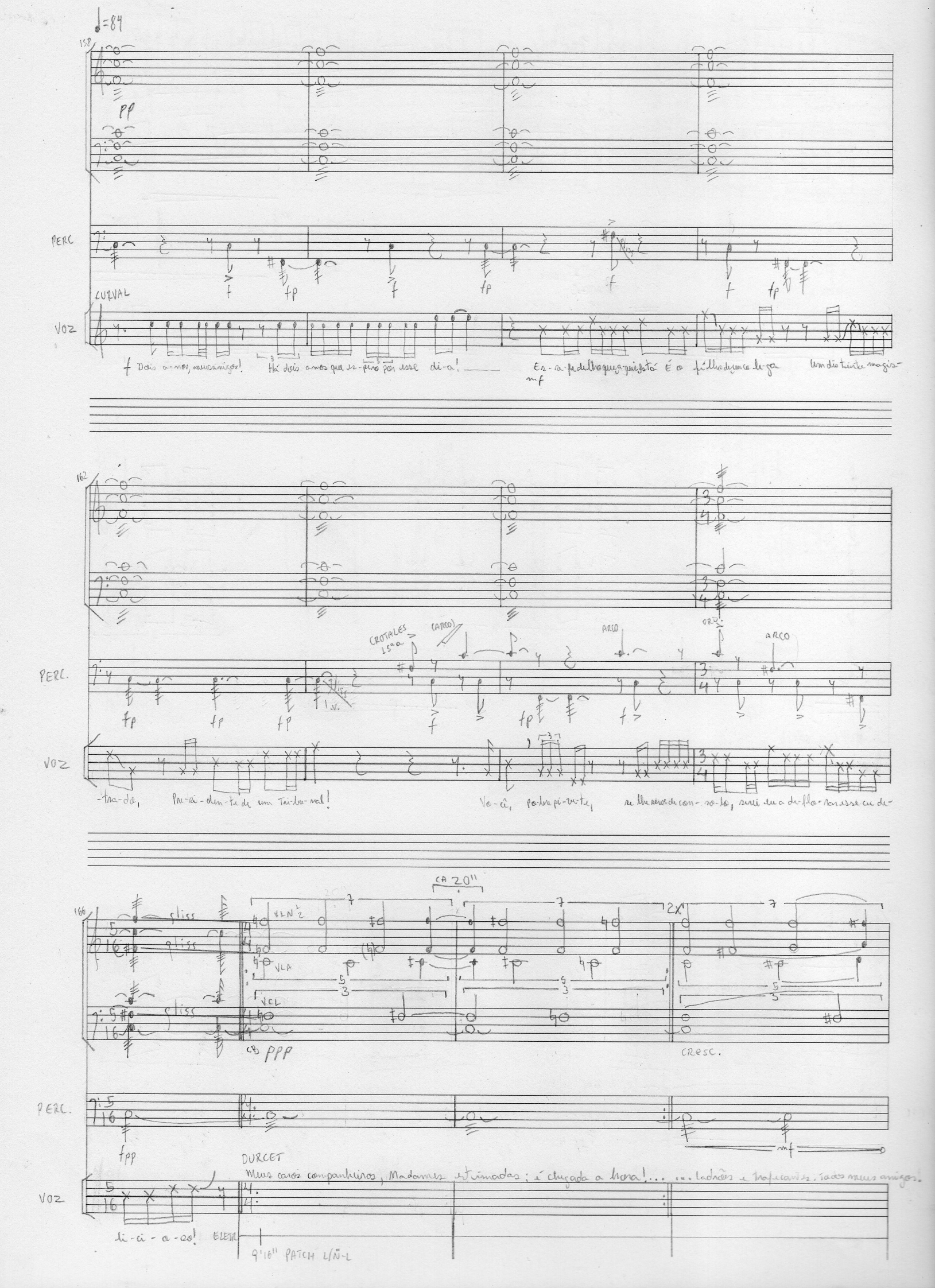
155

I.V.

TIMP.

PERC.

PPP



♩=84

158

pp

PERC

f fp f fp sf f fp

CURVAL

VOZ

f Dois a-nos, meus amigos! Há dois anos que es-pero por esse di-a! Es-se-pe de-lho que a-quis está É o fi-lho de um co-le-ga Um dis-tinto magis-

mf

162

CROTALES 15ª a

(ARCO)

ARCO

ORD.

ARCO

PERC.

fp fp fp f fp f

VOZ

-tra-do, Pre-si-den-te de um Tri-bu-nal! Vo-cê, po-bre pi-ve-te, se lhe serve de con-so-lo, serei eu a de-flo-rar esse cu de-

166

CA 20''

gliss

VLN 1/2

VLA

VCL

CB ppp

CRESC.

PERC.

fpp

mf

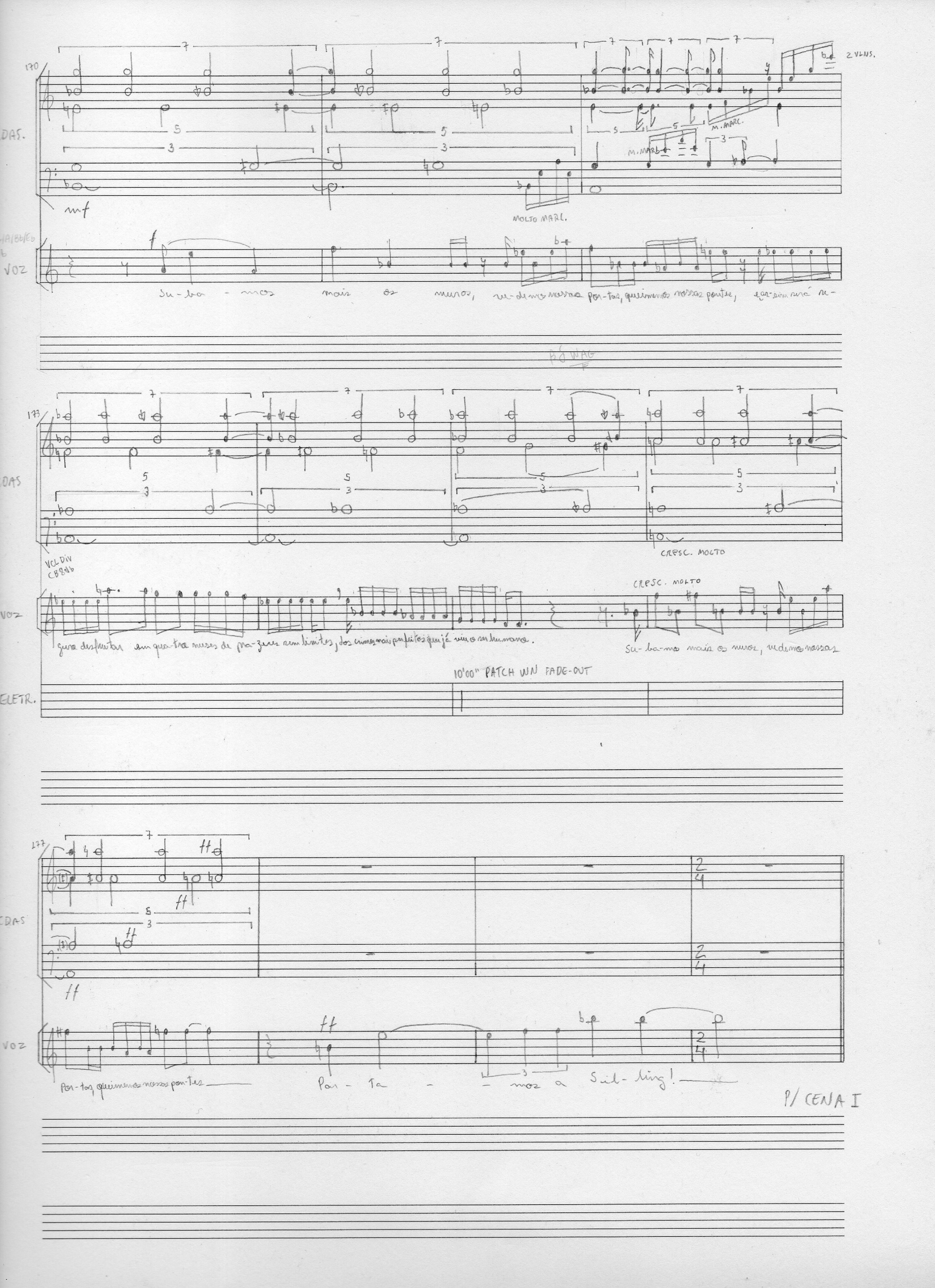
DURCET

Meus caros companheiros, Madames estimadas: é chegada a hora!... ... Ladrões e trafecantes: todos meus amigos.

VOZ

li-ci-o-so! ELETR

9'16'' PATCH L/Ñ-L



170

2 VLNS.

DAS.

mf

M. MARC.

M. MARC.

MOLTO MARC.

VOZ

Su-ba-mos mais os muros, ve-demos nossas por-tas, queimemos nossas pontes, e gaz-sim será se-

BÓ WAG

173

DAS

VCL DIV
CB8Vb

CRESC. MOLTO

VOZ

gura desfrutar em quatro meses de pra-zeres sem limites, dos crimes mais perfeitos que já viu o ser humano.

CRESC. MOLTO

Su-ba-mos mais os muros, ve-demos nossas

10'00" PATCH WN FADE-OUT

ELETR.

177

DAS

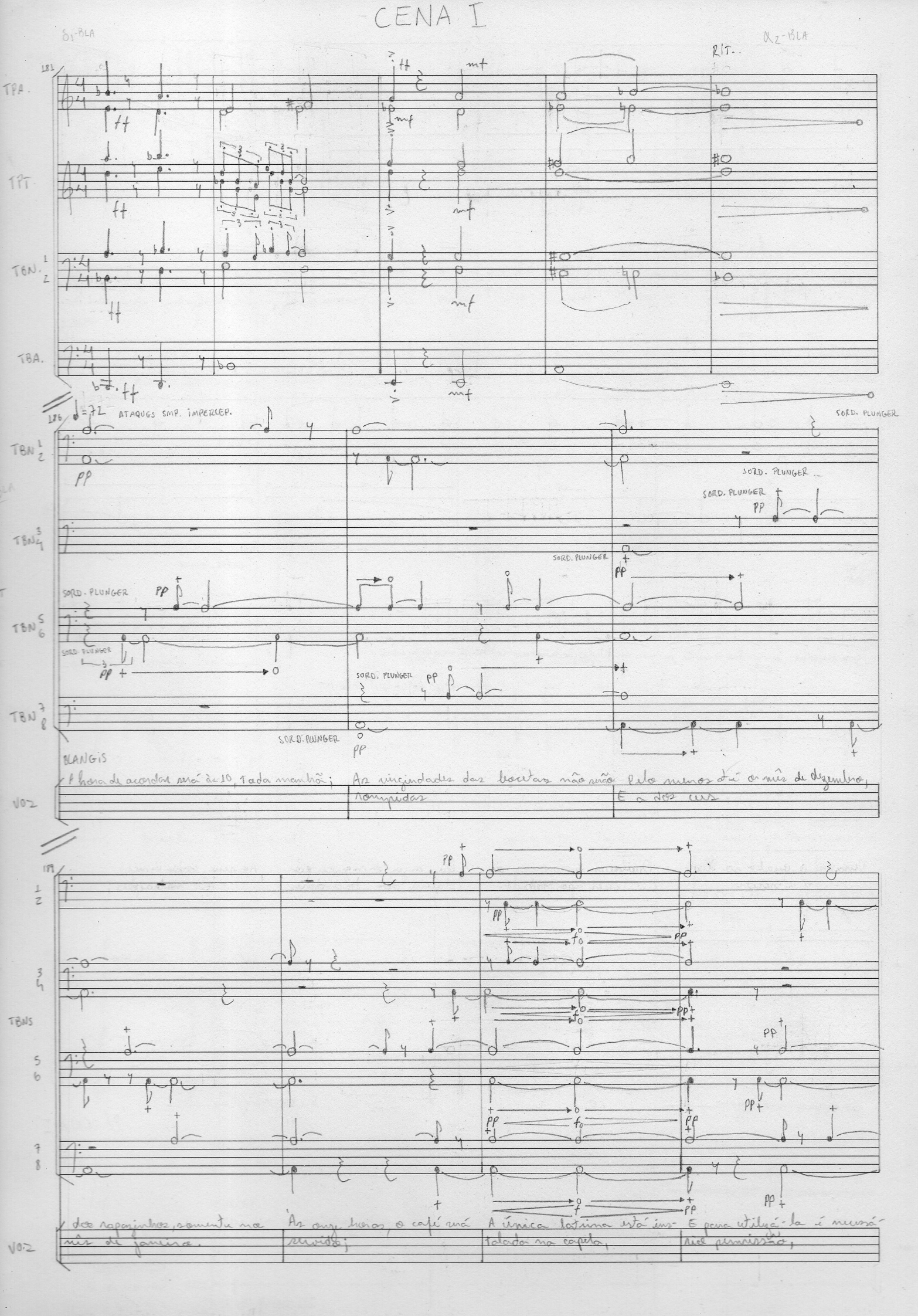
VOZ

Por-tas, queimemos nossas pon-tes

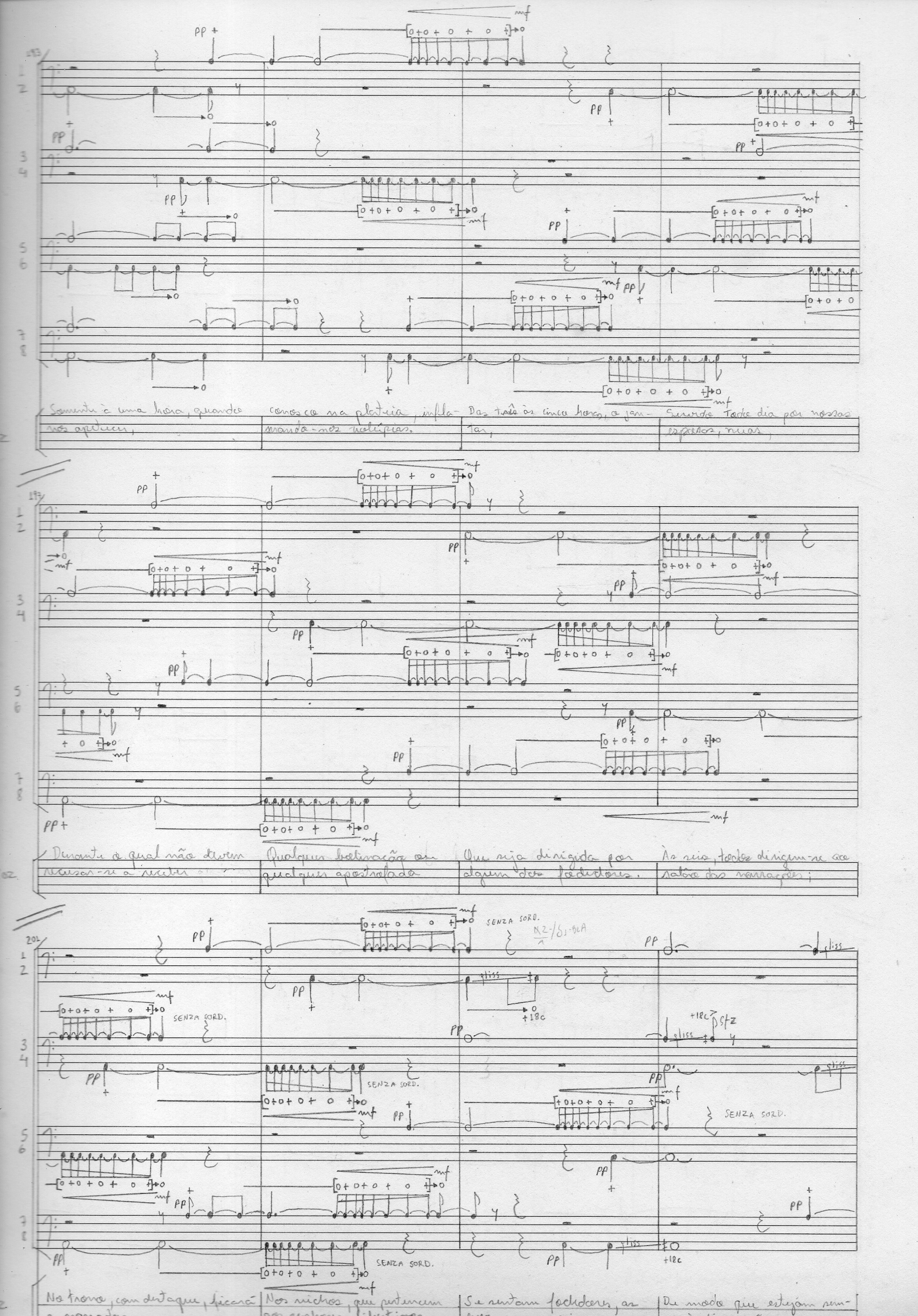
Par-ta-mos a Sil-ling!

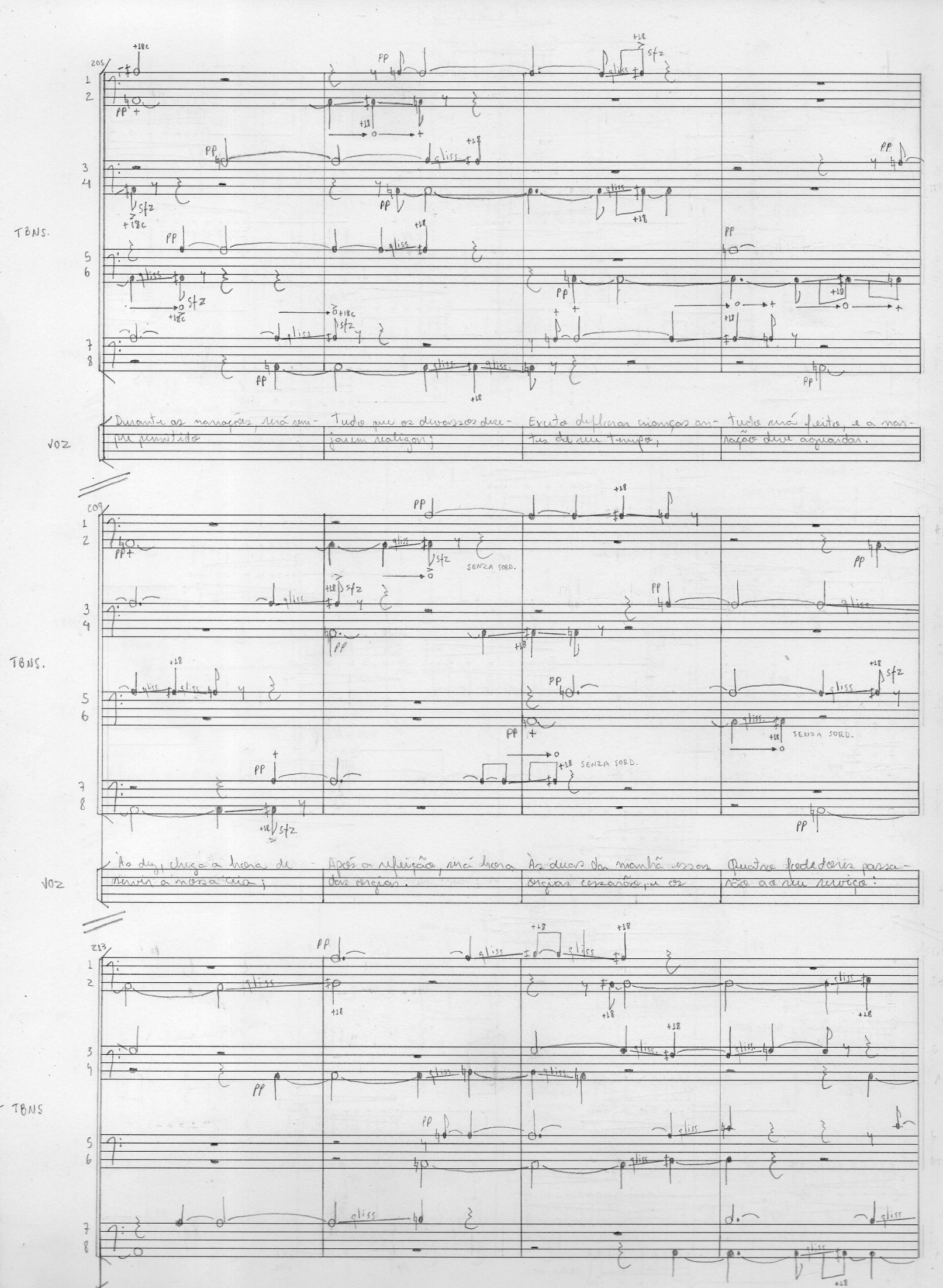
P/ CENA I

CENA I



δ1-BLA
α2-BLA
RIT.
181
TPA.
TPT.
TBN. 1 2
TBA.
186
♩=72
ATAQUES SMP. IMPERCEP.
SORD. PLUNGER
TBN 1 2
TBN 3 4
TBN 5 6
TBN 7 8
BLANGIS
A hora de acordar será às 10, toda manhã;
As virgindades das bocetas não serão rompidas
Pelo menos até o mês de dezembro,
E a dos cus
VOZ
189
TBNS
dos rapazinhos, somente no mês de janeiro.
Às onze horas, o café será servido;
A única latrina está instalada na capela,
E para utilizá-la é necessário permissão,
VOZ


Somente à uma hora, quando nos apetecer,
conosco na plateia, inflamando-nos volúpias.
Das três às cinco horas, o jantar,
Servido todo dia por nossas esposas, nuas,
Durante o qual não devem recusar-se a receber
Qualquer bolinação ou qualquer apostrofada
Que seja dirigida por algum dos fodedores.
Às seis, todos dirigem-se ao salão das narrações;
SENZA SORD.
No trono, com destaque, ficará
Nos nichos, que pertencem
Se sentam fodedores, as
De modo que estejam sem-



205

TBNS.

VOZ

Durante as narrações, será sempre permitido

Tudo que os devassos desejarem realizar;

Exceto deflorar crianças antes de seu tempo,

Tudo será feito, e a narração deve aguardar.

209

TBNS.

SENZA SORD.

VOZ

Às dez, chega a hora de servir a nossa ceia;

Após a refeição, será hora das orgias.

Às duas da manhã essas orgias cessarão, e os

Quatro fodedores passarão ao seu serviço:

213

TBNS

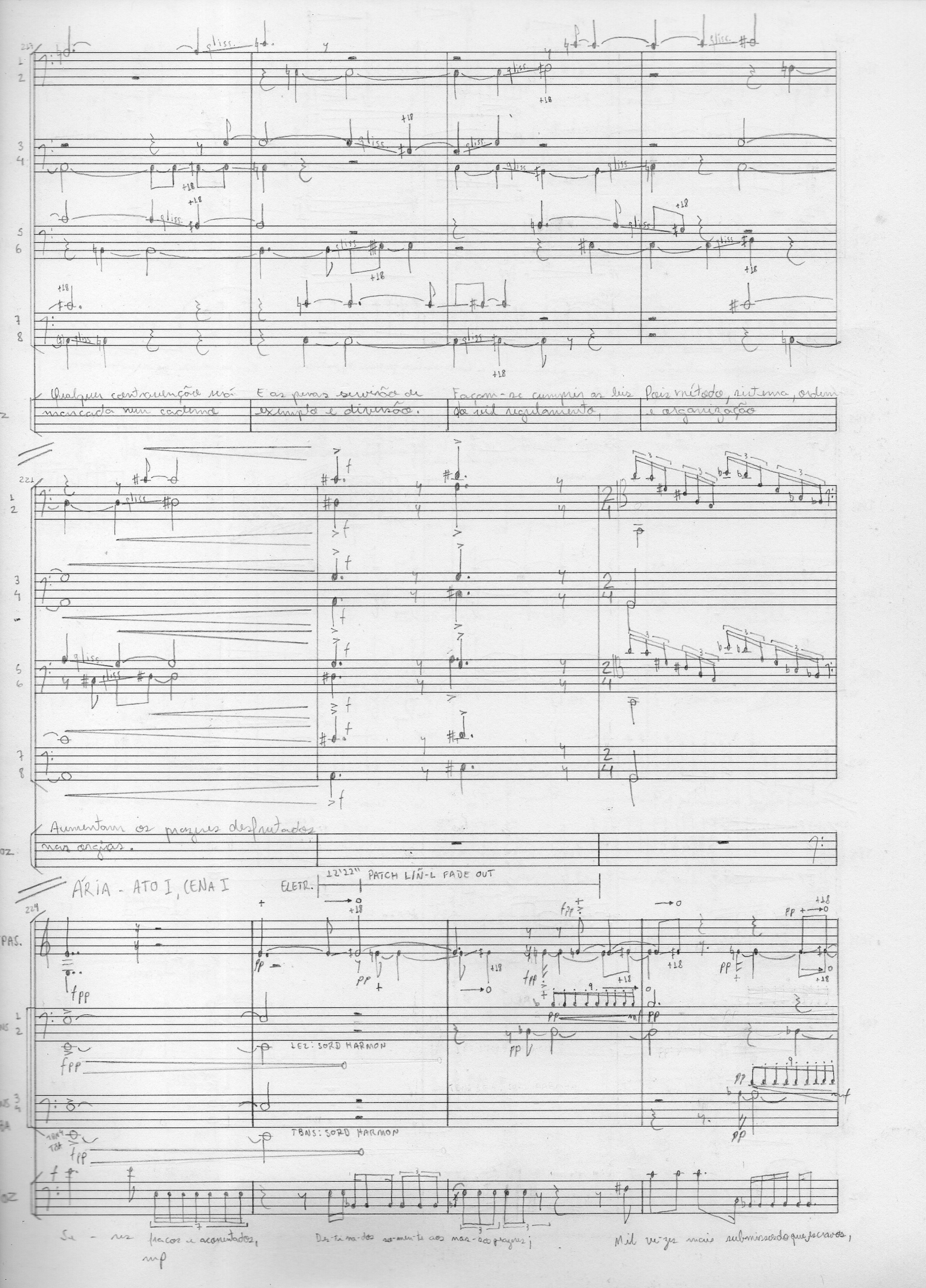
VOZ

Levar a cada quarto seus

Dormir a noite inteira,

São crimes capitais os

E deve ser coberto de blas-



217

Qualquer contravenção será marcada num caderno

E as penas servirão de exemplo e diversão.

Façam-se cumprir as leis do vil regulamento,

Pois método, sistema, ordem e organização

221

Aumentam os prazeres desfrutados nas orgias.

ÁRIA - ATO I, CENA I

ELETR. 12'22" PATCH LIÑ-L FADE OUT

224

PAS.

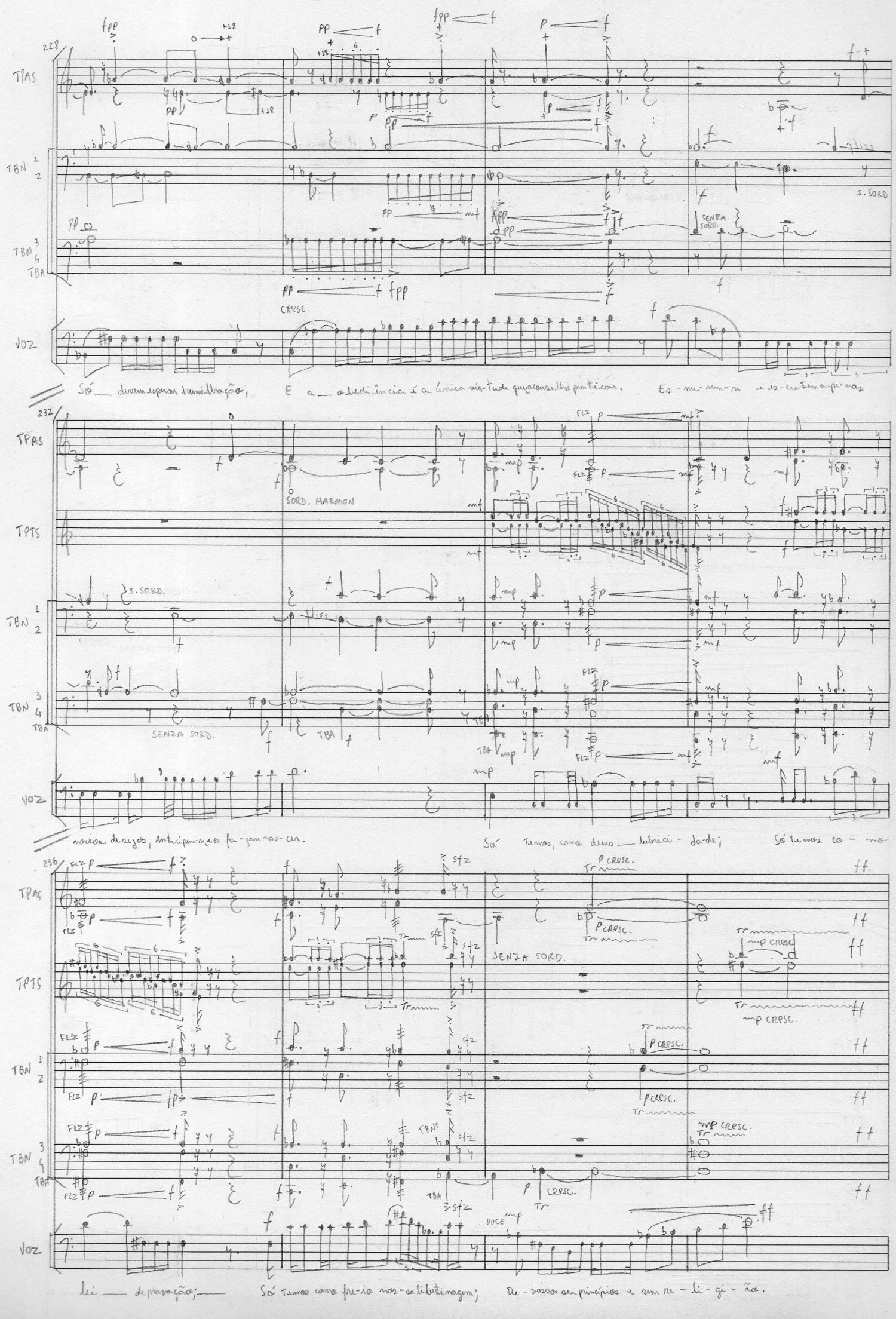
LEZ: SORD HARMON

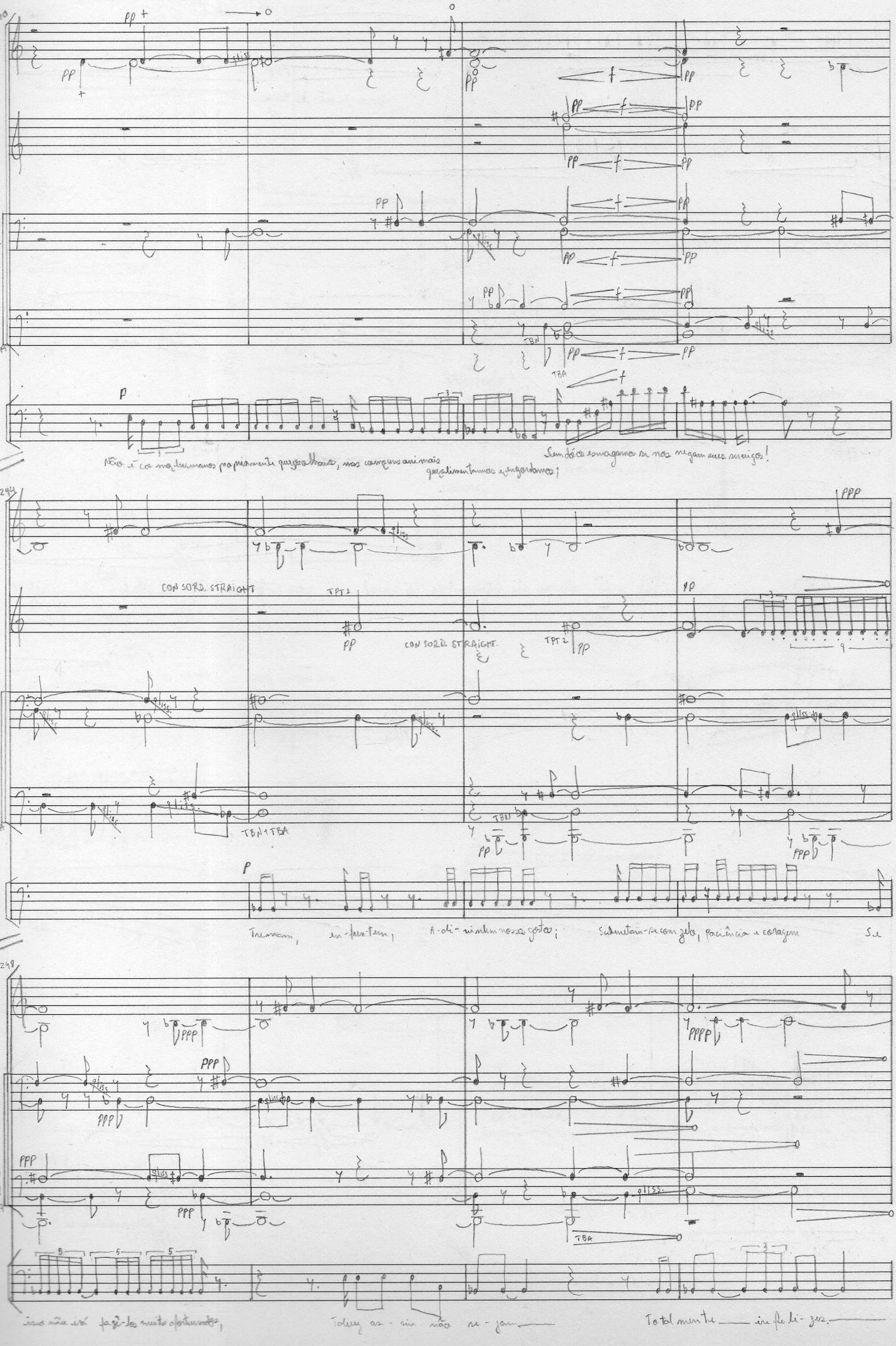
TBNS: SORD HARMON

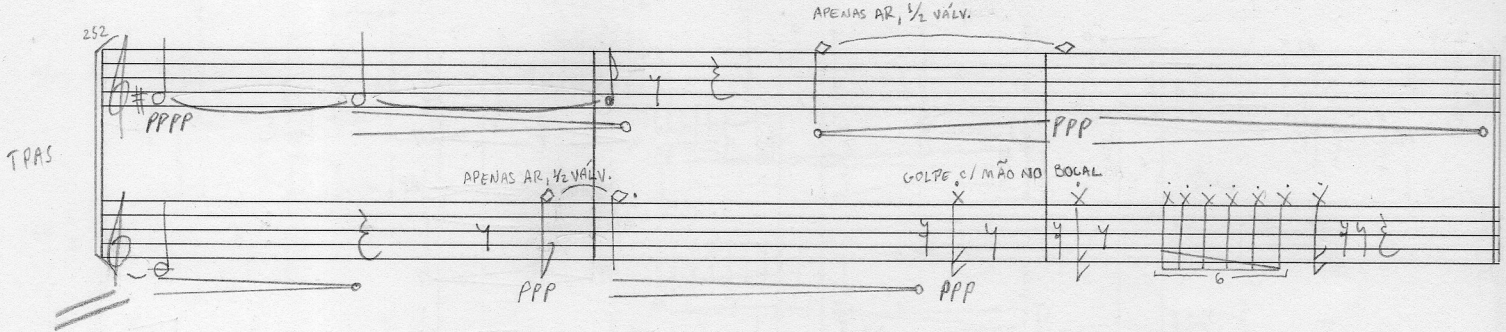
Se - res fracos e acorrentados,

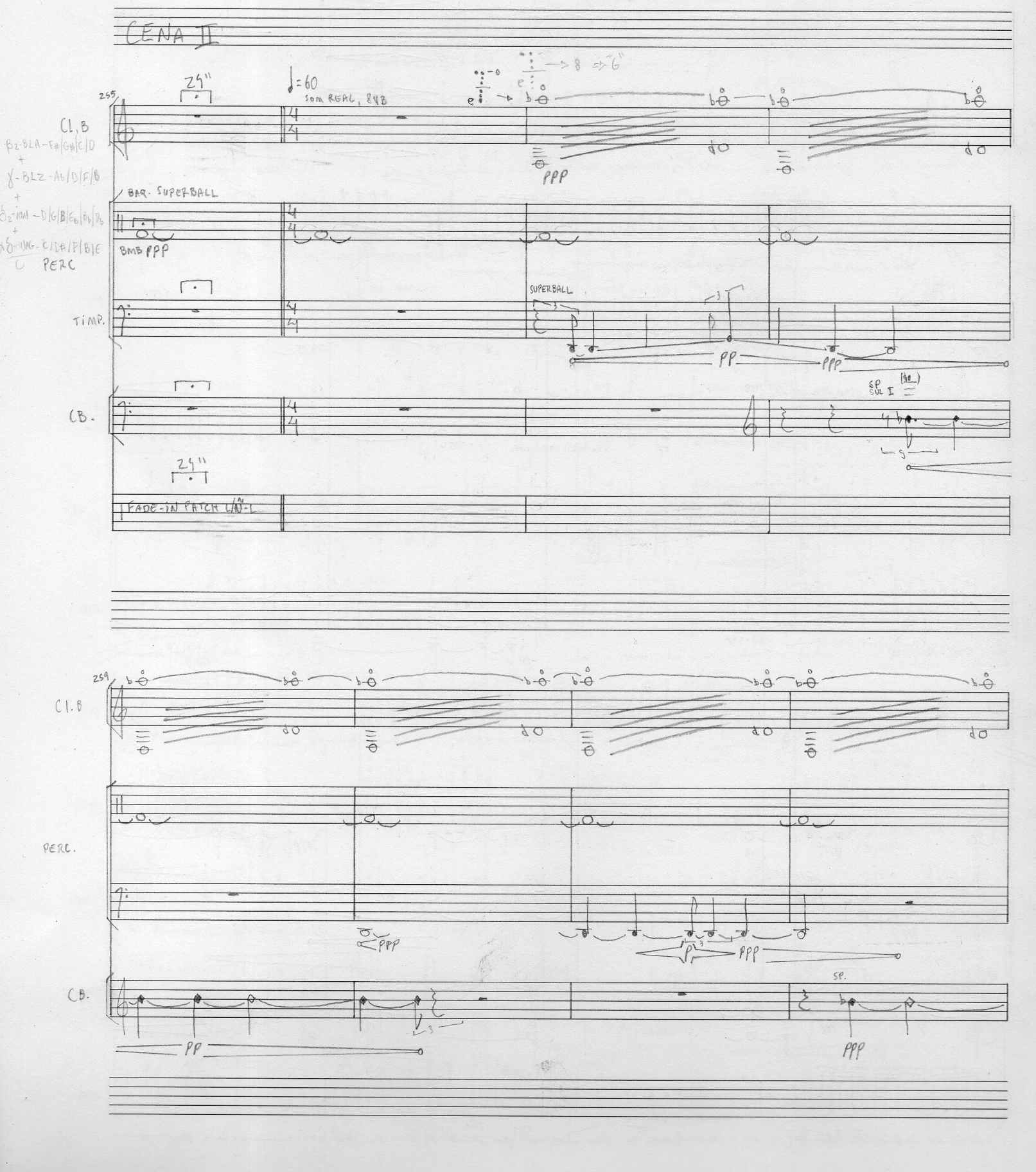
Des-ti-na-dos so-men-te aos nos-sos prazeres;

Mil vezes mais submissos do que escravos,


228
TPAS
TBN 1 2
TBN 3 4 TBA
VOZ
S. SORD
SENZA SORD.
CRESC.
Só — devem esperar humilhação, E a — obediência é a única vir-tude que aconselho praticar. Es-me-rem-se e es-cu-tem a-pe-nas
232
TPAS
TPTS
TBN 1 2
TBN 3 4 TBA
VOZ
SORD. HARMON
S. SORD.
SENZA SORD.
nossos desejos, Anticipem-se e os fa-çam nas-cer. Só temos, como deus — lubrici-da-de; Só temos co-mo
236
TPAS
TPTS
TBN 1 2
TBN 3 4 TBA
VOZ
SENZA SORD.
P CRESC.
mp CRESC.
DOCE
lei — de pravação; — Só temos como fre-io nos-sa libertinagem; De-vossos sem princípios e sem re-li-gi-ão.


240
TPAS
TPTS
TBN 1 2
TBN 3 4 TBA
VOZ
Não é como humanos propriamente que os olhamos, mas como uns animais que alimentamos e engordamos;
Sem dó os esmagamos se nos negam seus serviços!
244
CON SORD. STRAIGHT
TPT 1
TPT 2
TBN+TBA
Tremam, en-fren-tem, A-di-rinhem nossos gostos; Sedentam-se com zelo, paciência e coragem Se
248
isso não irá fazê-los muito afortunados,
Talvez as-sim não se-jam
Total mente in fe li-zes.


252
TPAS
PPPP
APENAS AR, ½ VÁLV.
PPP
APENAS AR, ½ VÁLV.
PPP
GOLPE c/ MÃO NO BOCAL.
PPP
6



CENA II

255

24"

♩=60

SOM REAL, 8VB

→ 8 → "6"

Cl. B

β2-BLA-F#/G#/C/D
+
γ-BLZ-Ab/D/F/B
+
δ2-ION-D/G/B/Eb/Bb/Db
+
x δ-WAG-C/D#/F/B/E
C

PERC

BAR. SUPERBALL

BMB PPP

TIMP.

SUPERBALL

PP

PPP

CB.

SP
SUL I

24"

FADE-IN PATCH L/N-L

259

Cl. B

PERC.

PPP

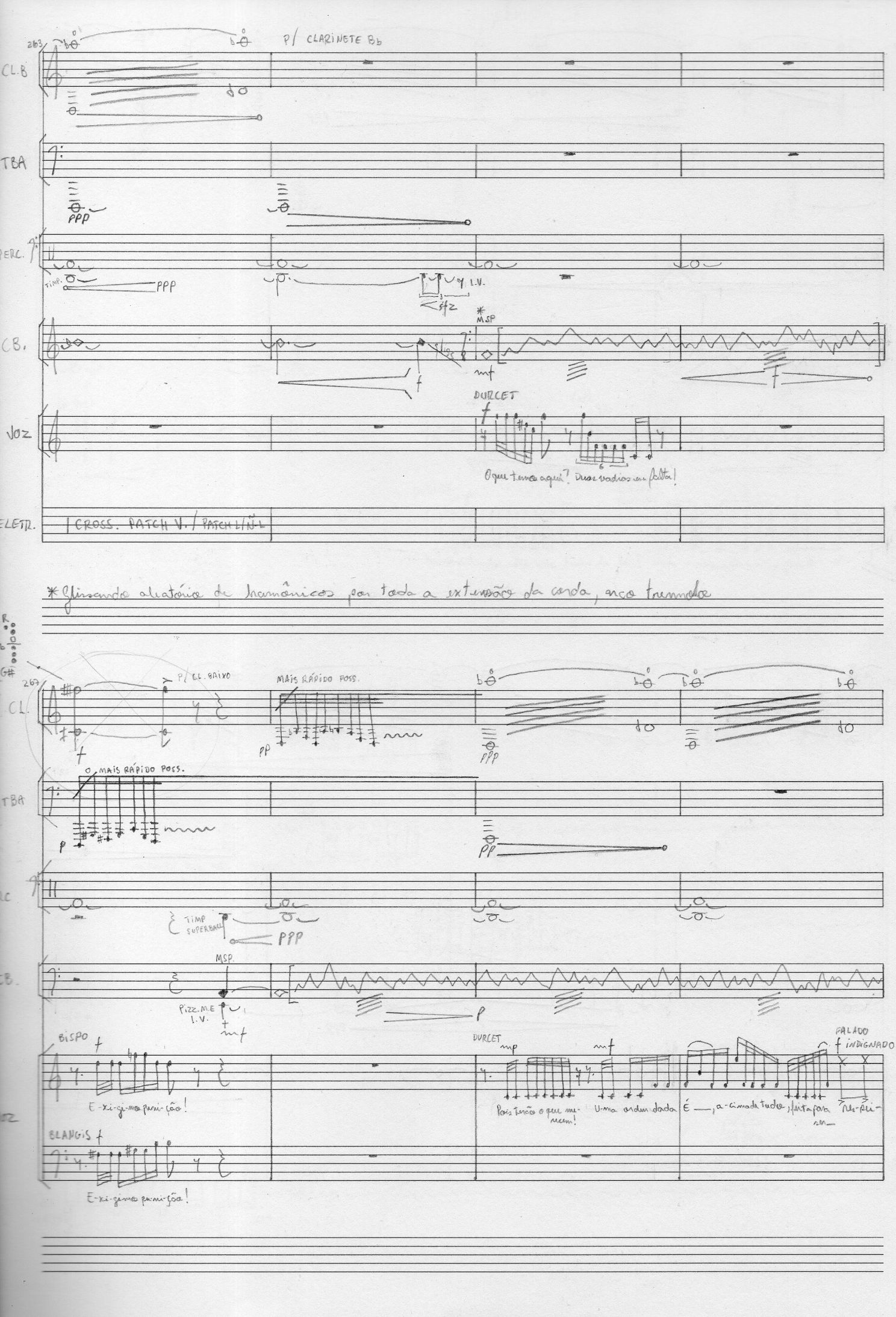
PPP

CB.

PP

SP.

PPP



263

P/ CLARINETE Bb

CL.B

TBA

PPP

PERC.

TIMP. PPP

I.V.

CB.

MSP

DURCET

VOZ

O que temos aqui? Duas vadias em falta!

ELETR.

CROSS. PATCH V. / PATCH L/Ñ-L

*Glissando aleatório de harmônicos por toda a extensão da corda, arco tremolo

267

P/ CL. BAIXO

MAIS RÁPIDO POSS.

CL.

PP

PPP

MAIS RÁPIDO POSS.

TBA

PP

TIMP SUPERBACK

PPP

MSP.

CB.

Pizz. M.E I.V.

BISPO

E-xi-gi-mos puni-ção!

DURCET

Pois terão o que merecem!

U-ma ordem dada

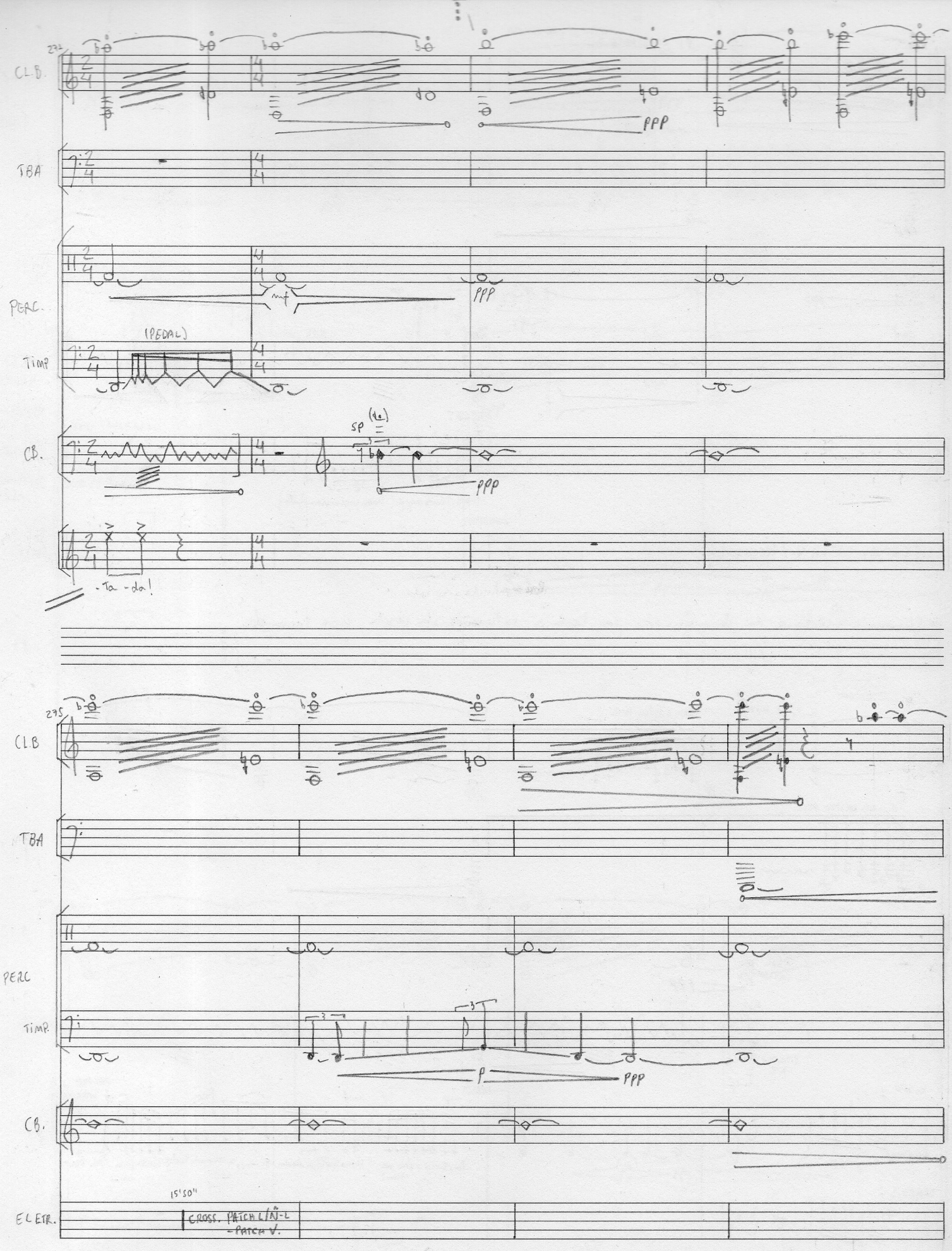
É —, a-cima de tudo, feita para ser —

FALADO INDIGNADO

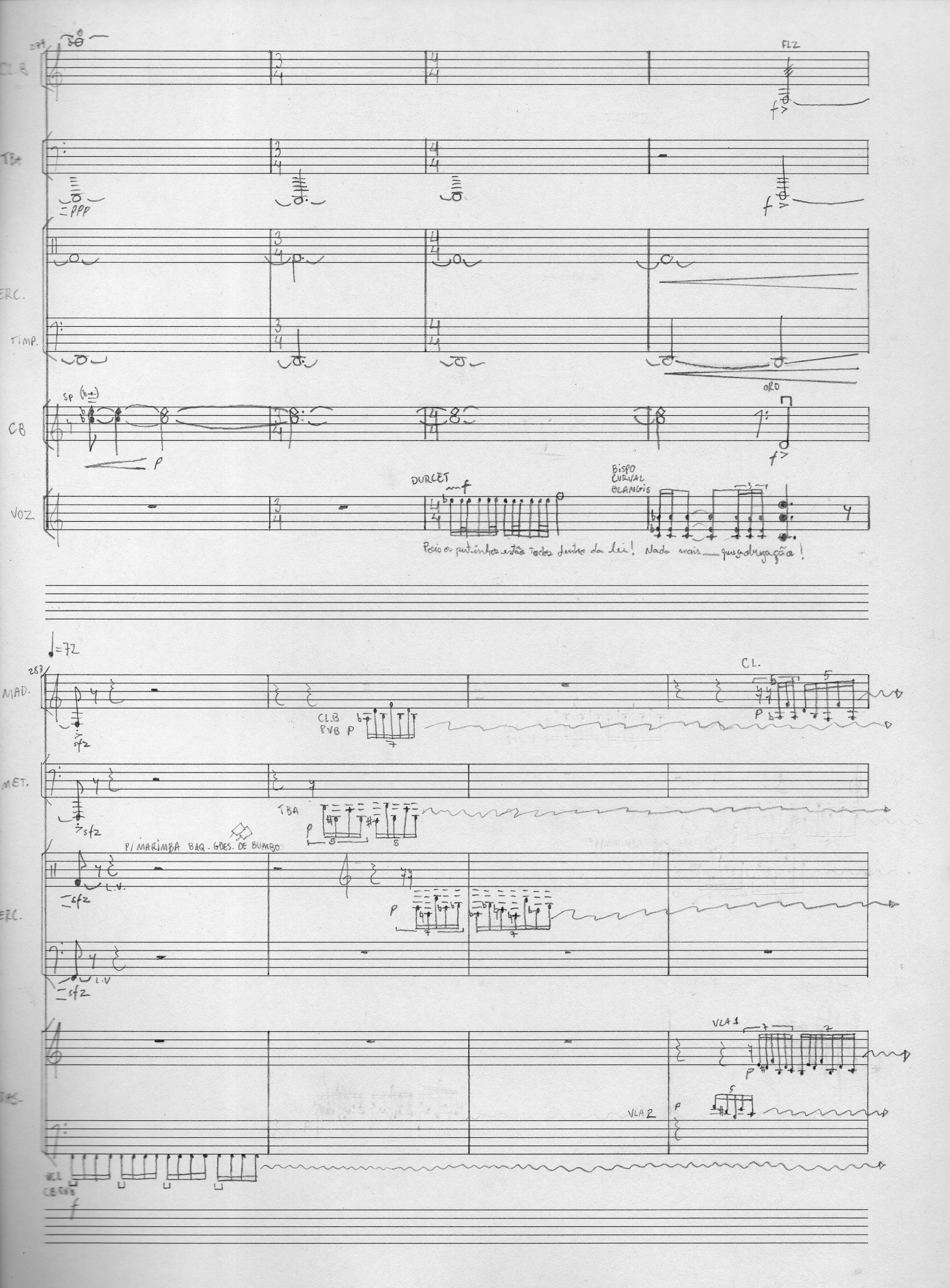
Re-rei-

BLANGIS

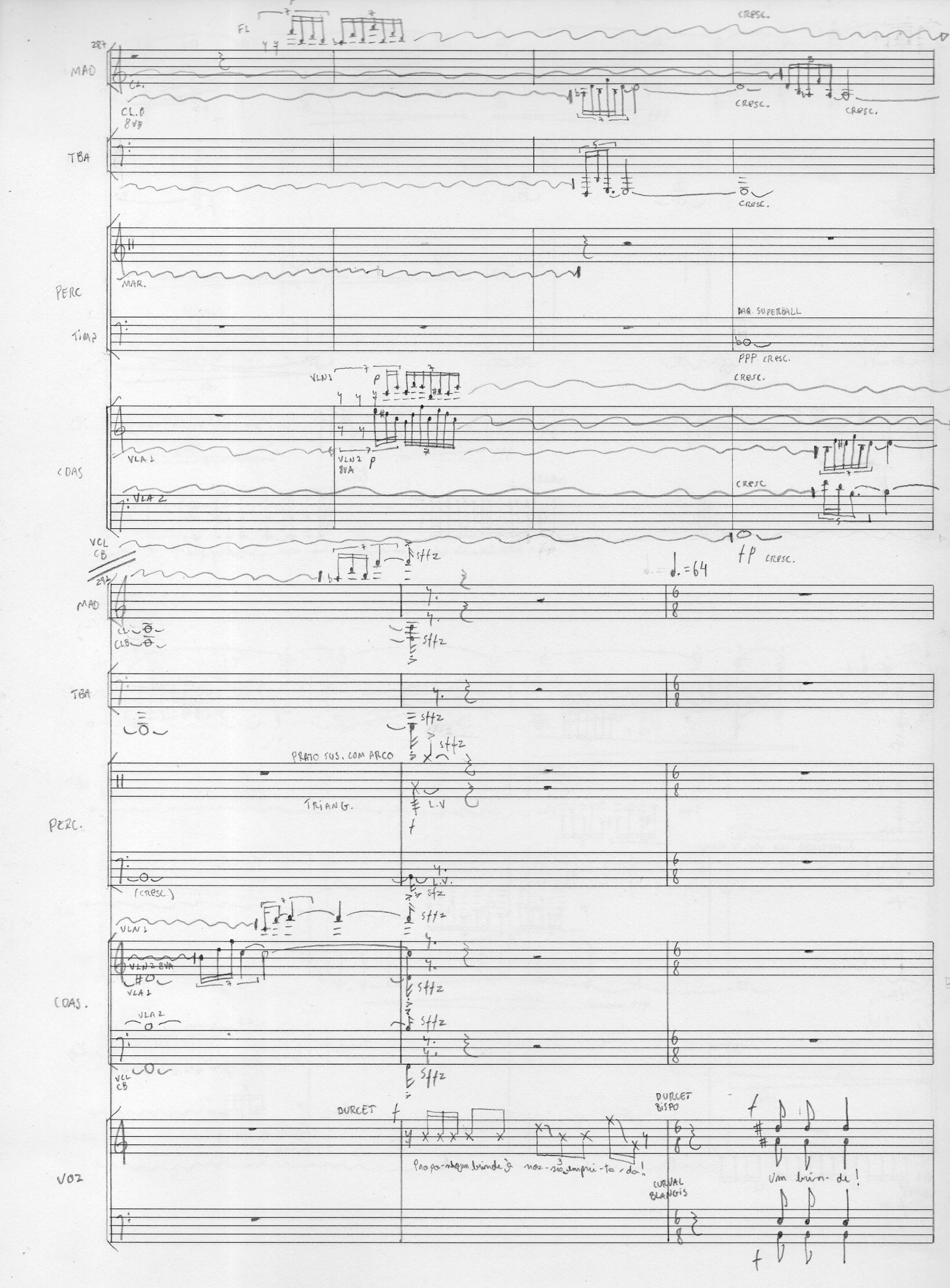
E-xi-gi-mos puni-ção!



CL.B.
TBA
PERC.
TIMP
(PEDAL)
CB.
SP
ppp
-Ta -da!
CL.B
TBA
PERC
TIMP.
CB.
EL ETR.
15'50"
CROSS. PATCH L/Ñ-L
-PATCH V.

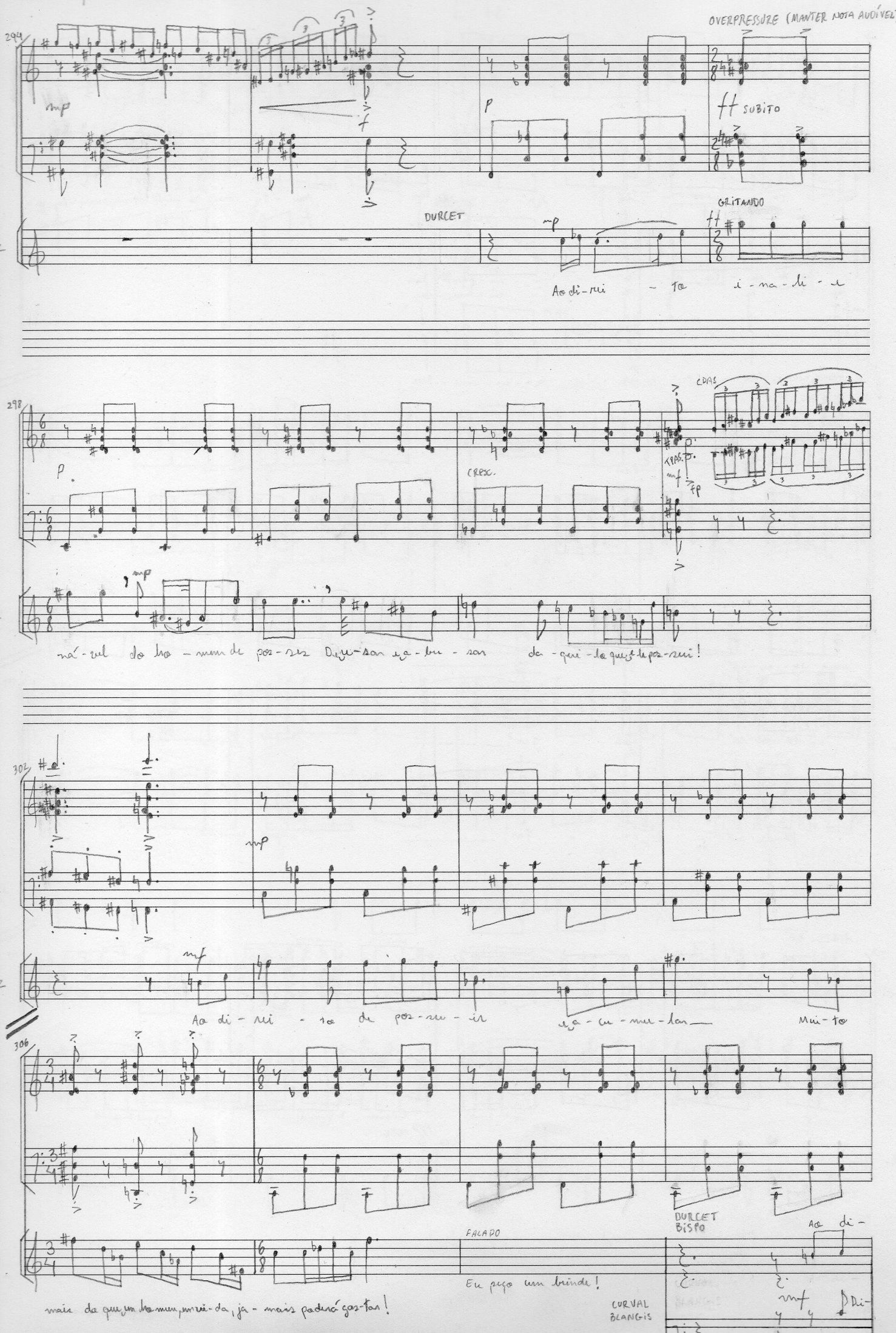


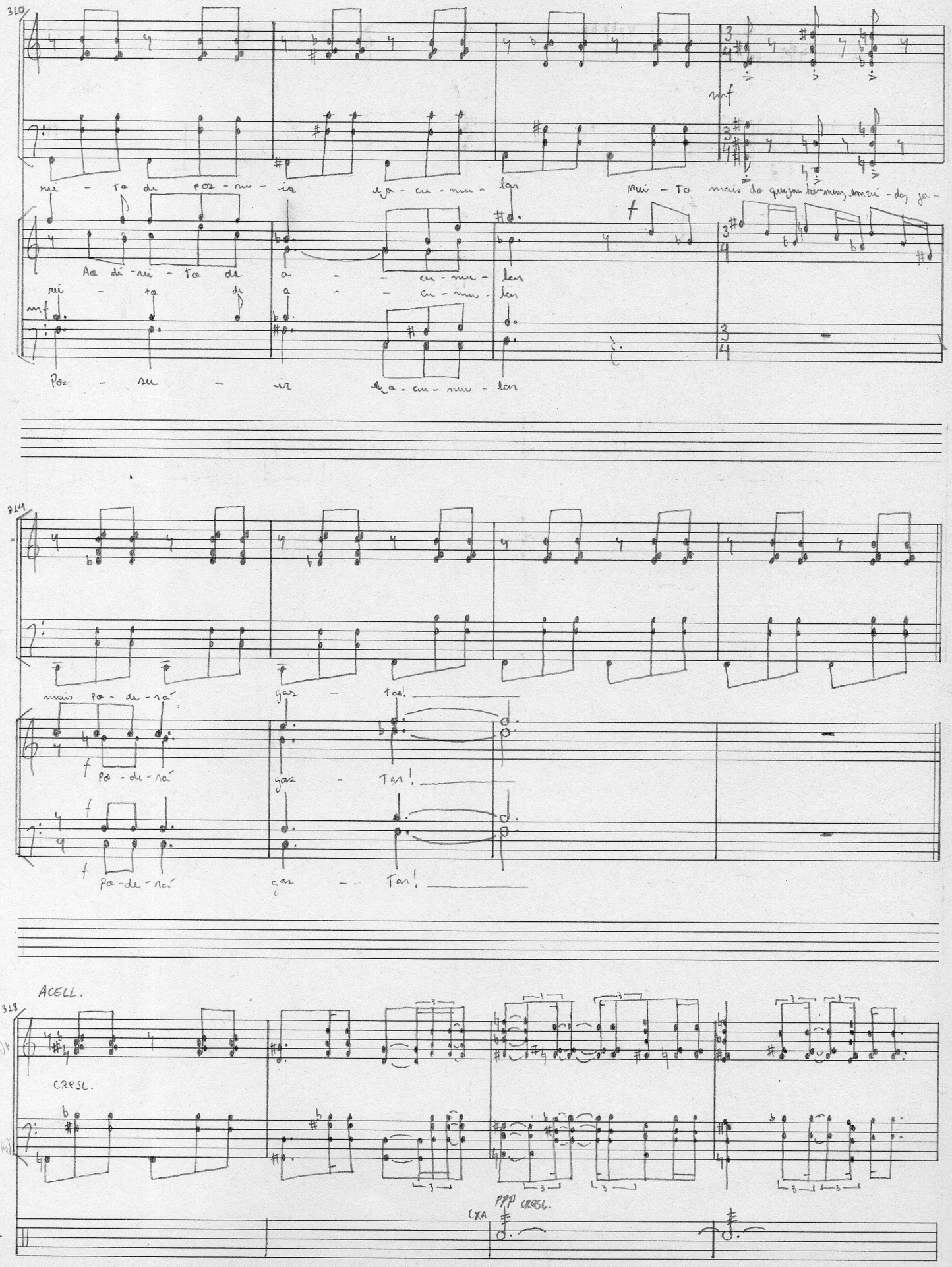
CL.B
FLZ
TBA
PPP
ERC.
TIMP.
ORD
CB
SP
VOZ
DURCET
BISPO
CURVAL
BLANGIS
Pois os putinhos estão todos dentro da lei! Nada mais que a obrigação!
♩=72
MAD.
CL.
CL.B
8VB
MET.
TBA
P/ MARIMBA BAQ. GDES. DE BUMBO
L.V.
ERC.
VLA 1
VLA 2

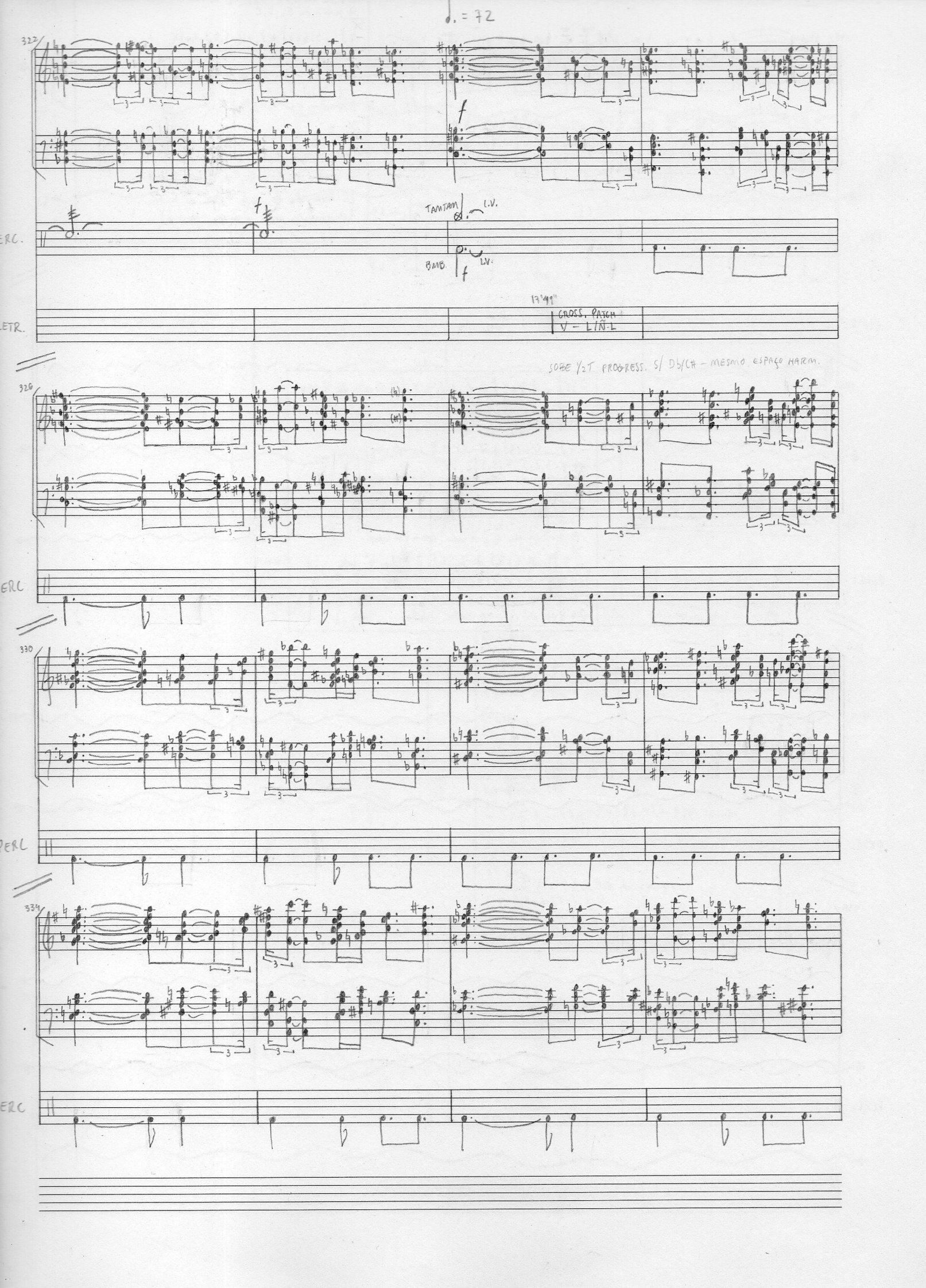


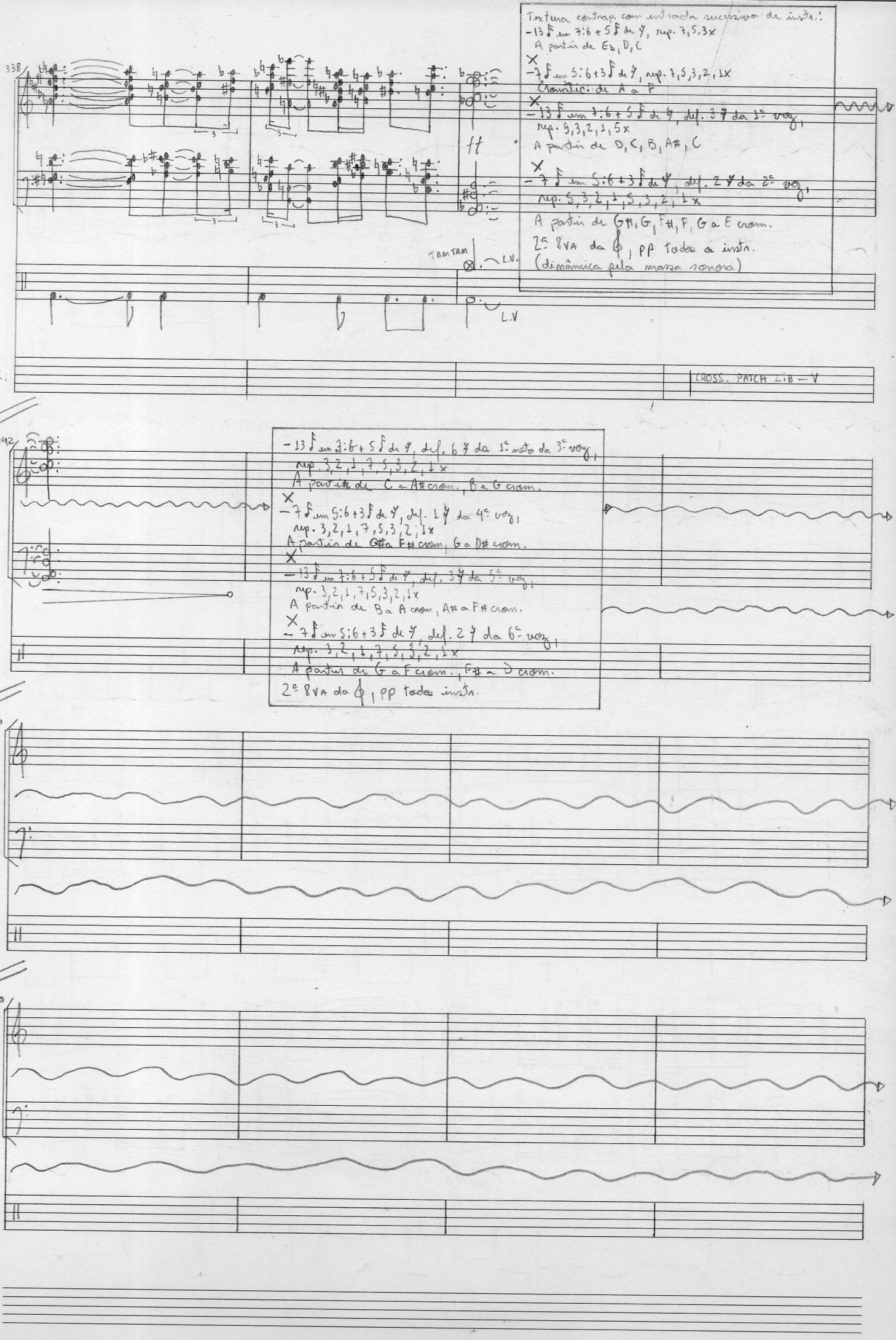
FL
CRESC.
287
MAD
CL.
CL.B
8VB
CRESC.
CRESC.
TBA
CRESC.
PERC
MAR.
TIMP
DAQ. SUPERBALL
PPP CRESC.
VLN1
CRESC.
CDAS
VLA 1
VLN 2
8VA
VLA 2
CRESC
VCL
CB
fp CRESC.
sffz
♩. = 64
MAD
CL.
CLB
sffz
TBA
sffz
sffz
PRATO SUS. COM ARCO
TRIANG.
L.V
PERC.
(CRESC.)
L.V.
sfz
VLN 1
sffz
VLN 2 8VA
VLA 1
CDAS.
VLA 2
sffz
sffz
VCL
CB
sffz
DURCET
DURCET
BISPO
VOZ
Pro-po-nho um brinde à noz-sa empri-ta-da!
Um brin-de!
CURVAL
BLANGIS

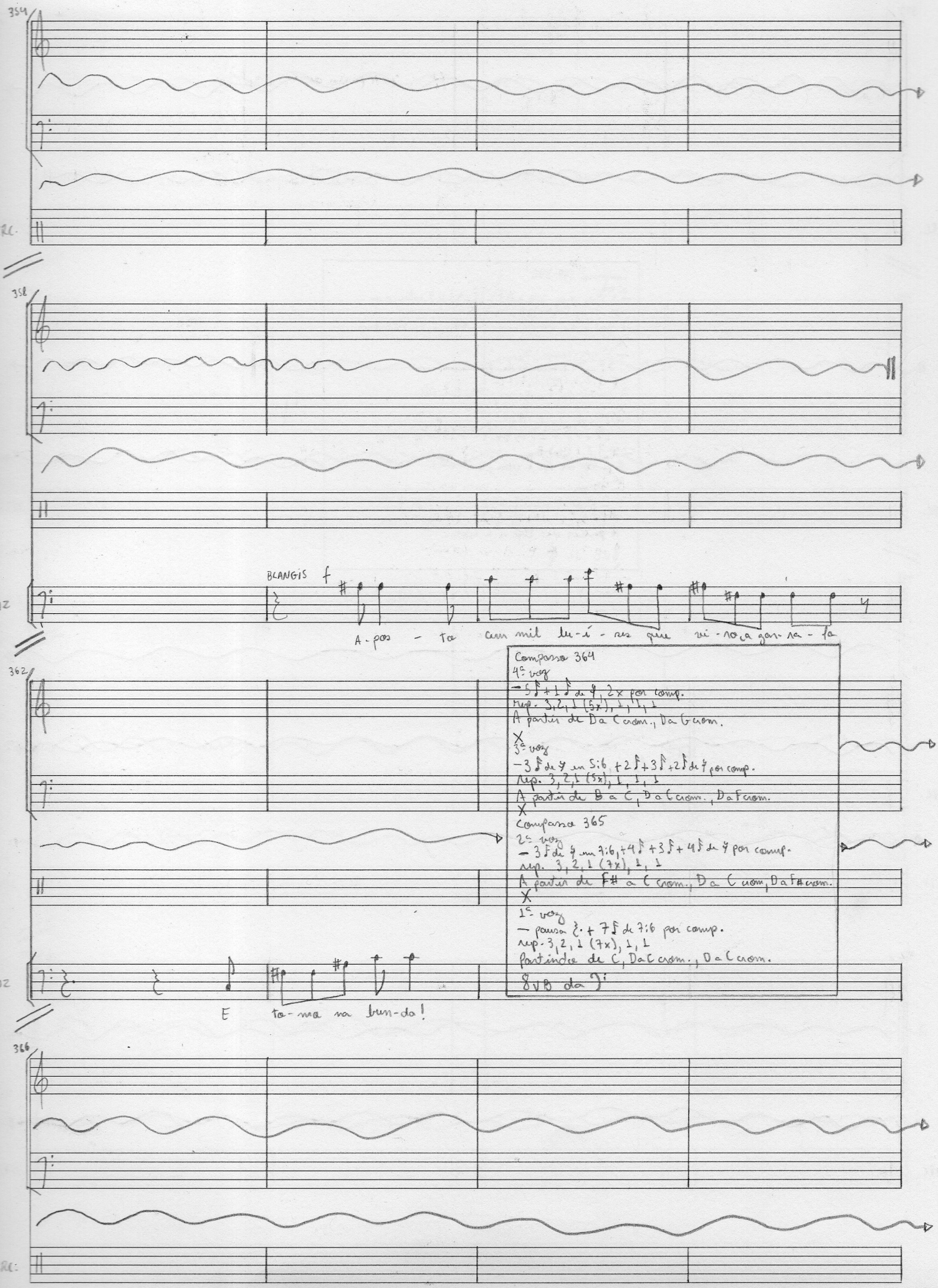
ATO I, CENA II, CAVATINA




310
VOZ
mf
f
314
VOZ
f
ACELL.
318
CRESC.
PERC.
CXA
PPP CRESC.


♩. = 72
322
ERC.
TAMTAM
L.V.
BMB.
L.V.
17'49"
CROSS. PATCH
V - L/Ñ-L
LETR.
SOBE 1/2T PROGRESS. S/ Db/C# - MESMO ESPAÇO HARM.
326
ERC
330
PERC
334
ERC


Textura contrap. com entrada sucessiva de instr.:
– 13 𝄞 em 7:6 + 5 𝄞 de 𝅗𝅥, rep. 7,5,3x
A partir de Eb, D, C
×
– 7 𝄞 em 5:6 + 3 𝄞 de 𝅗𝅥, rep. 7,5,3,2,1x
Cromático: de A a F
×
– 13 𝄞 em 7:6 + 5 𝄞 de 𝅗𝅥, def. 3 𝅗𝅥 da 1ª voz,
rep. 9,3,2,1,5x
A partir de D, C, B, A#, C
×
– 7 𝄞 em 5:6 + 3 𝄞 de 𝅗𝅥, def. 2 𝅗𝅥 da 2ª voz,
rep. 5,3,2,1,5,3,2,1x
A partir de G#, G, F#, F, G a E crom.
2ª 8va da 𝄞, pp Todos os instr.
(dinâmica pela massa sonora)
338
ff
TAM TAM
L.V.
PERC
L.V
ELETR.
CROSS. PATCH LIB – V
342
– 13 𝄞 em 7:6 + 5 𝄞 de 𝅗𝅥, def. 6 𝅗𝅥 da 1ª nota da 3ª voz,
rep. 3,2,1,7,5,3,2,1x
A partir de C a A# crom., B a G crom.
×
– 7 𝄞 em 5:6 + 3 𝄞 de 𝅗𝅥, def. 1 𝅗𝅥 da 4ª voz,
rep. 3,2,1,7,5,3,2,1x
A partir de G# a F# crom, G a D# crom.
×
– 13 𝄞 em 7:6 + 5 𝄞 de 𝅗𝅥, def. 3 𝅗𝅥 da 5ª voz,
rep. 3,2,1,7,5,3,2,1x
A partir de B a A crom, A# a F# crom.
×
– 7 𝄞 em 5:6 + 3 𝄞 de 𝅗𝅥, def. 2 𝅗𝅥 da 6ª voz,
rep. 3,2,1,7,5,3,2,1x
A partir de G a F crom., F# a D crom.
2ª 8va da 𝄞, pp todos instr.
PERC.
346
PERC.
350
PERC.

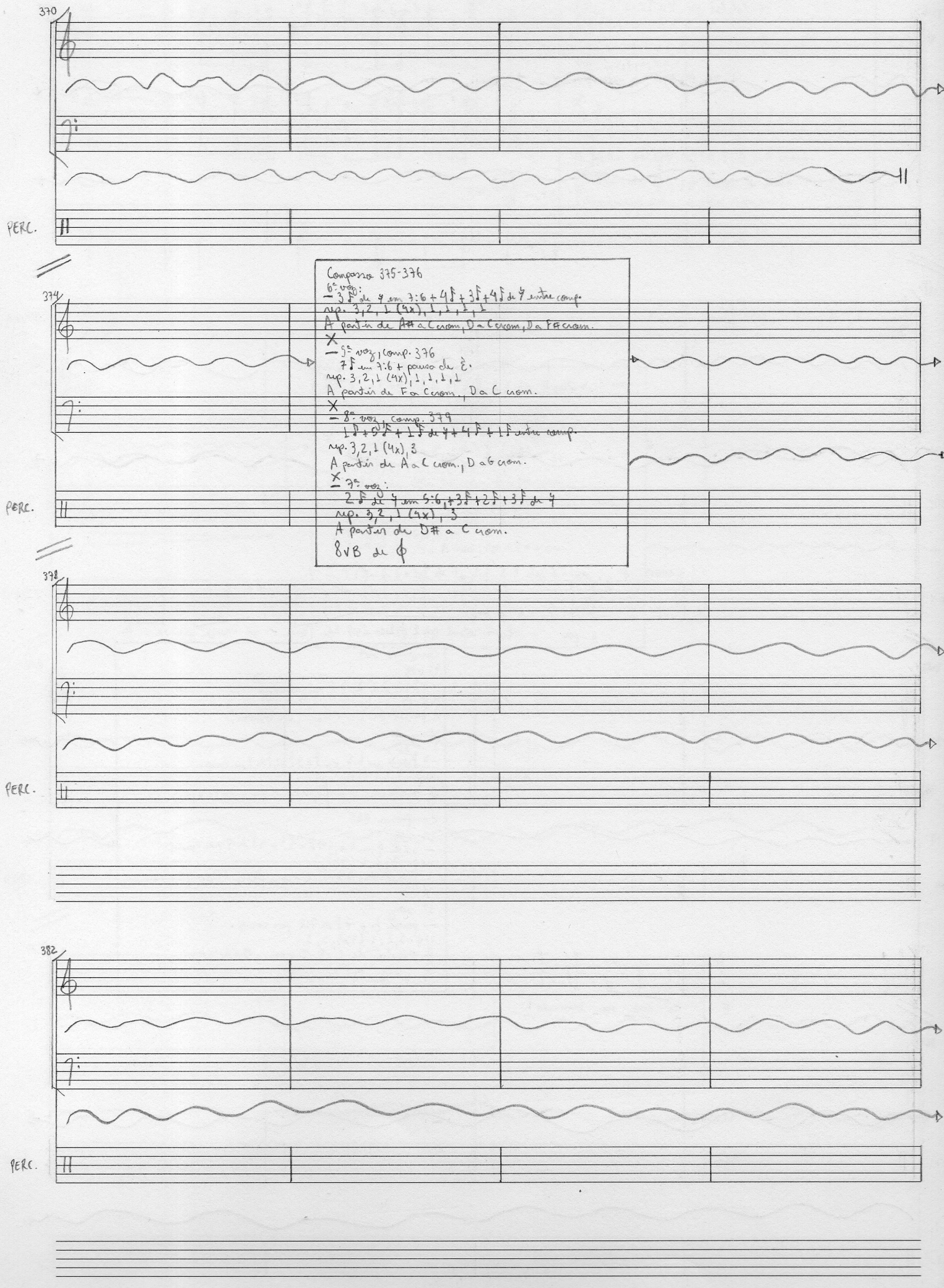


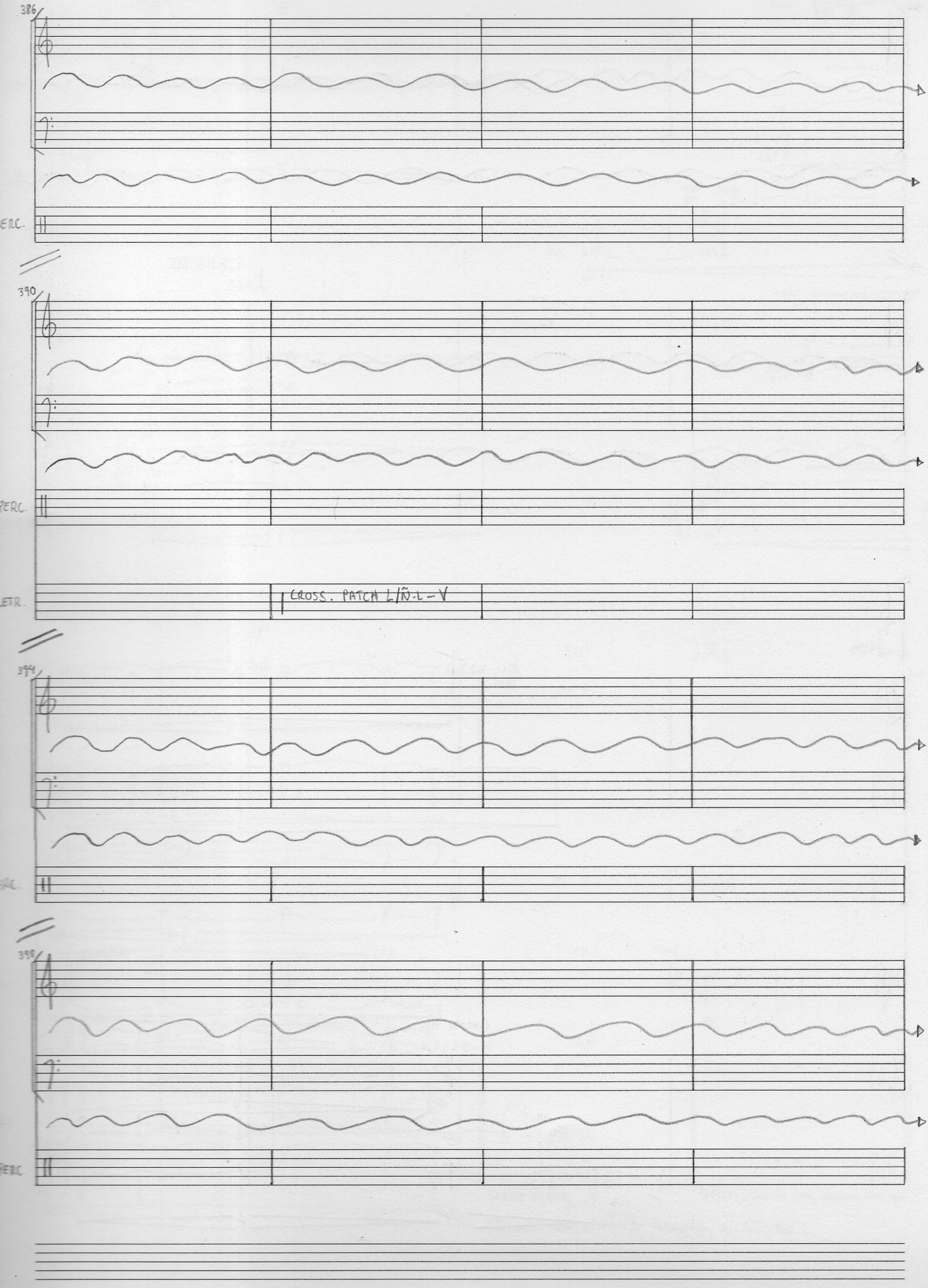
Compasso 364
4ª voz
– 5 𝅘𝅥𝅯 + 1 𝅘𝅥𝅯 de 𝅘𝅥, 2x por comp.
rep. 3, 2, 1 (5x), 1, 1, 1
A partir de D a C cróm., D a C cróm.

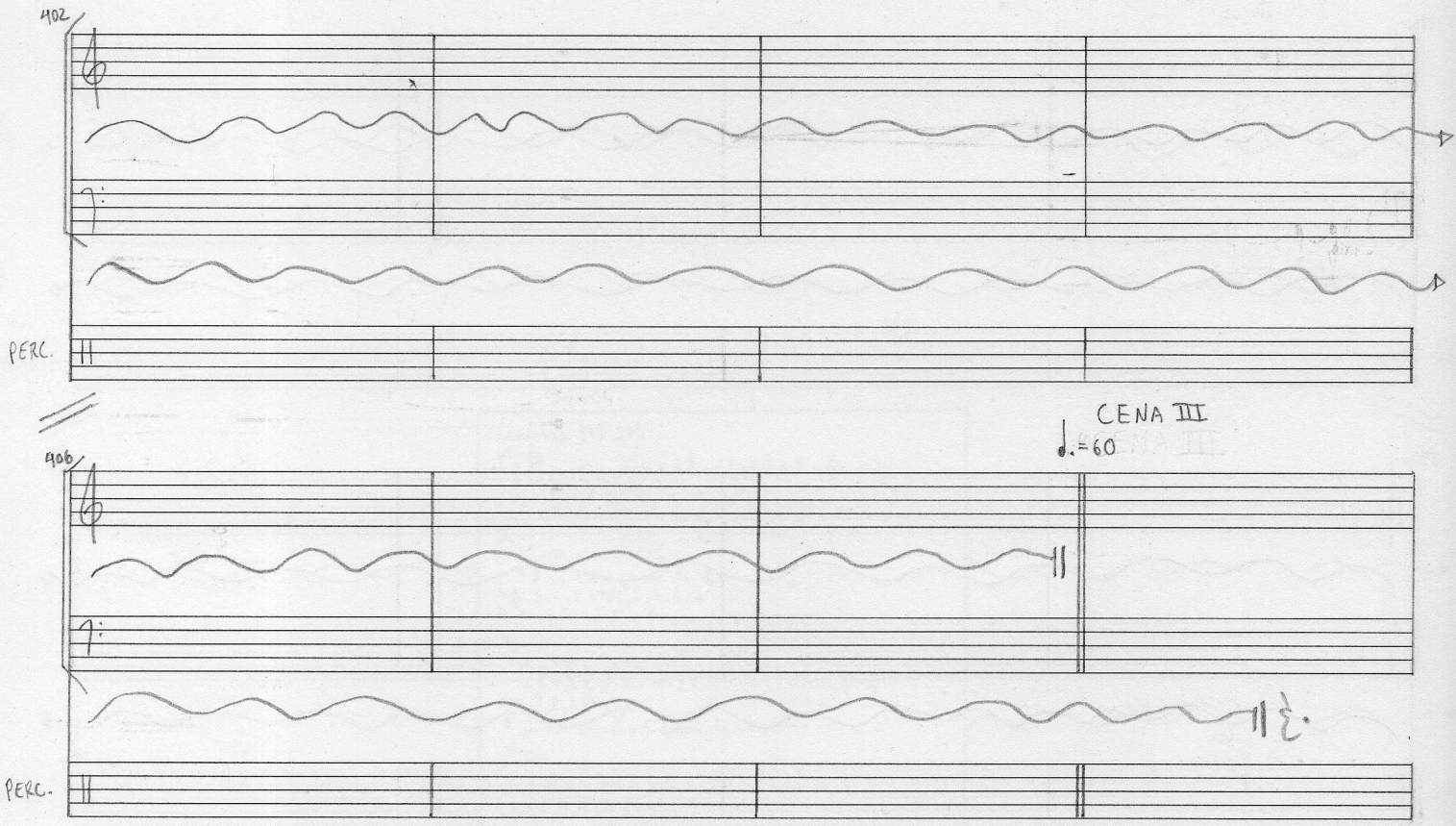
3ª voz
– 3 𝅘𝅥𝅯 de 𝅘𝅥 em 5:6 + 2 𝅘𝅥𝅯 + 3 𝅘𝅥𝅯 + 2 𝅘𝅥𝅯 de 𝅘𝅥 por comp.
Rep. 3, 2, 1 (5x), 1, 1, 1
A partir de B a C, D a C cróm., D a F cróm.

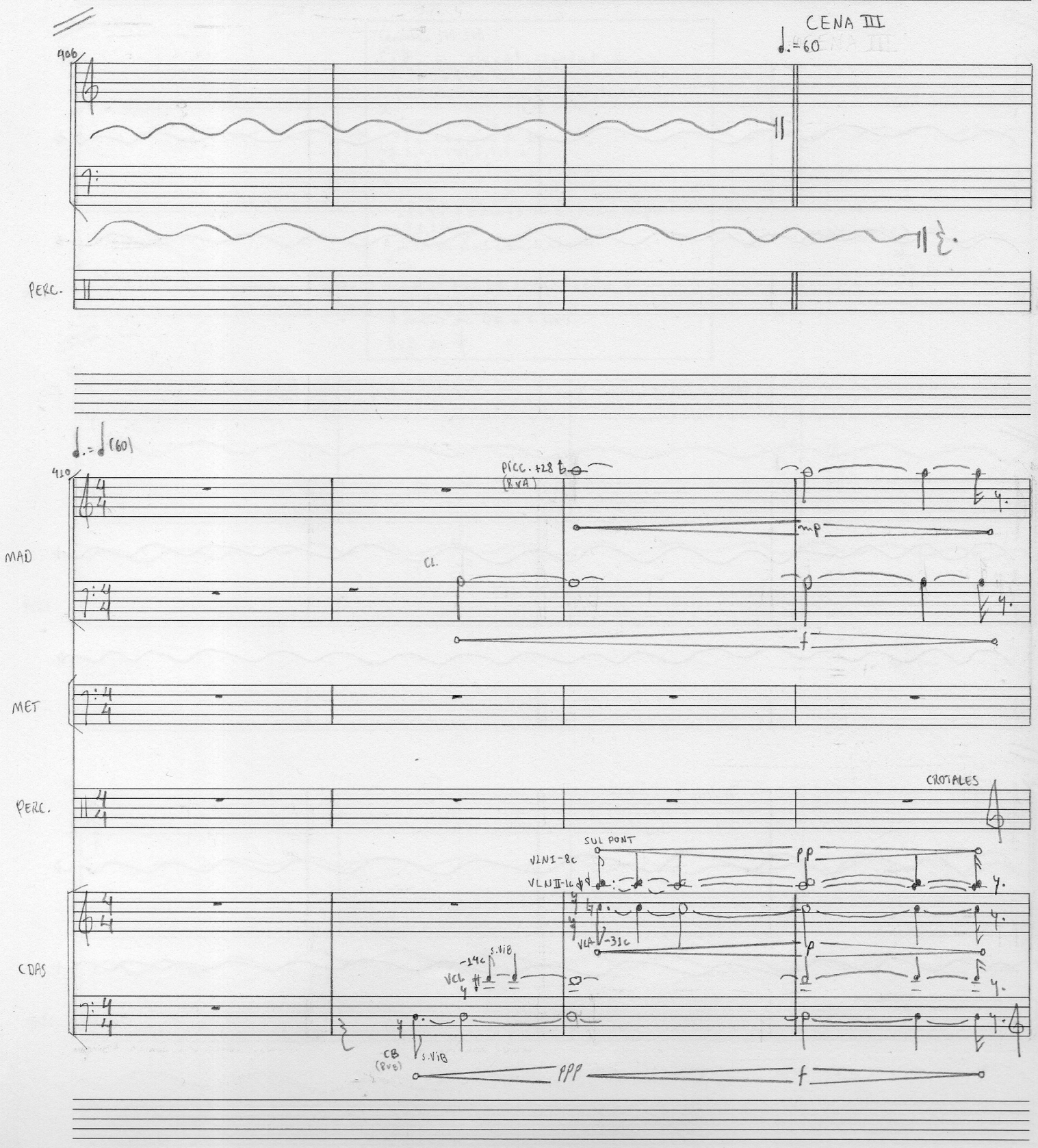
Compasso 365
2ª voz
– 3 𝅘𝅥𝅯 de 𝅘𝅥 em 7:6, + 4 𝅘𝅥𝅯 + 3 𝅘𝅥𝅯 + 4 𝅘𝅥𝅯 de 𝅘𝅥 por comp.
rep. 3, 2, 1 (7x), 1, 1
A partir de F# a C cróm., D a C cróm D a F# cróm.

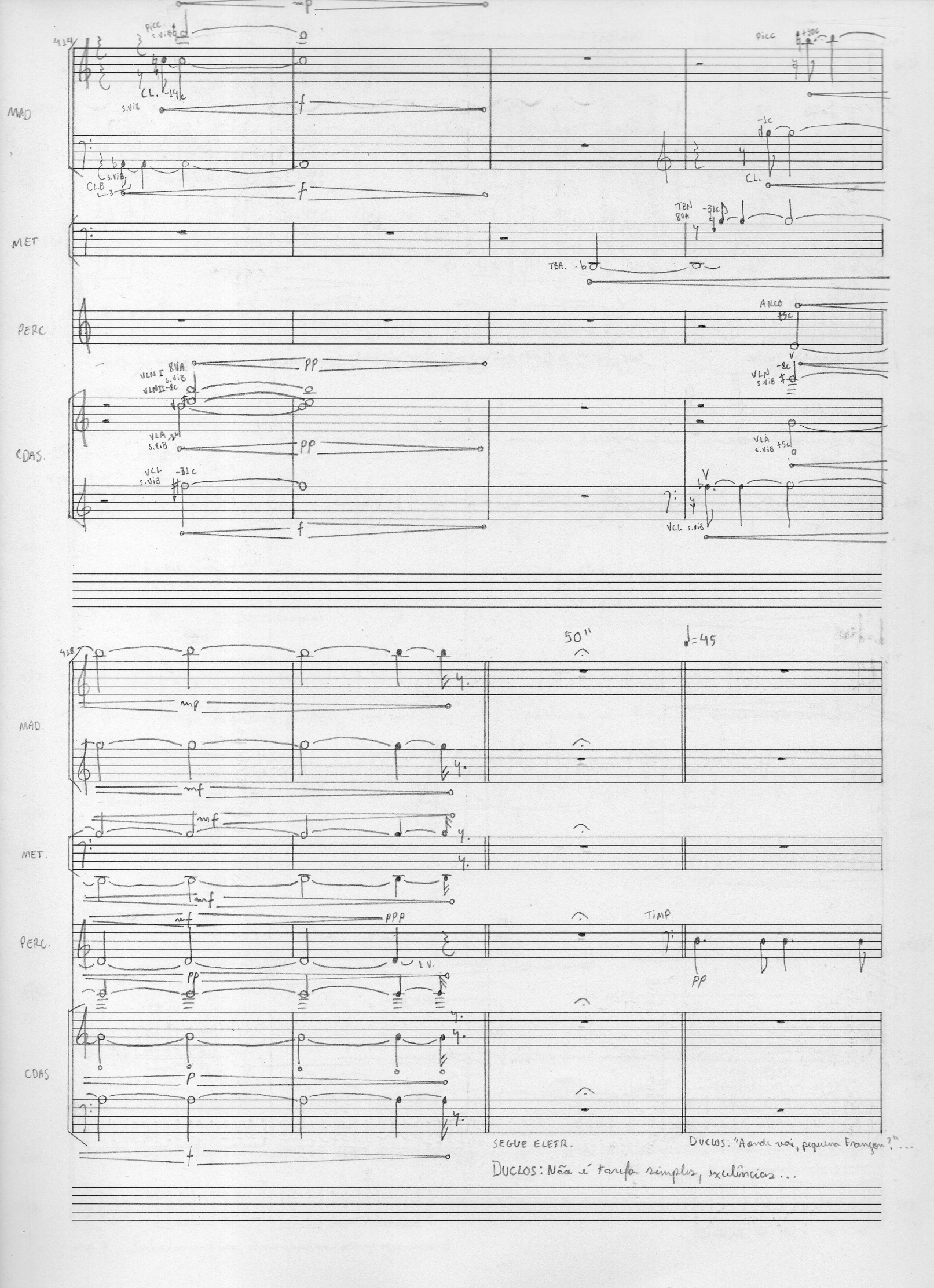
1ª voz
– pausa 𝅗𝅥. + 7 𝅘𝅥𝅯 de 7:6 por comp.
rep. 3, 2, 1 (7x), 1, 1
Partindo de C, D a C cróm., D a C cróm.
8vb da 𝄞

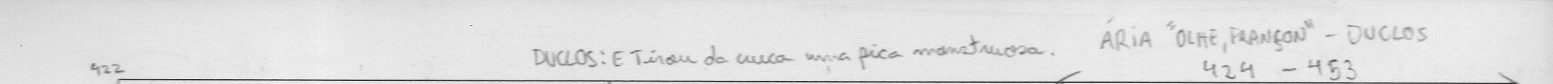

370
PERC.
374
PERC.
Compassos 375-376
6ª voz:
– 3 ♪ de 4 em 7:6 + 4 ♪ + 3 ♪ + 4 ♪ de 4 entre comp.
sup. 3, 2, 1 (4x), 1, 1, 1, 1
A partir de A# a C nom., D a C nom., D a F# nom.
X
– 5ª voz, comp. 376
7 ♪ em 7:6 + pausa de 𝅗𝅥.
sup. 3, 2, 1 (4x), 1, 1, 1, 1
A partir de F a C nom., D a C nom.
X
– 8ª voz, comp. 379
1 ♪ + 5 ♪ + 1 ♪ de 4 + 4 ♪ + 1 ♪ entre comp.
sup. 3, 2, 1 (4x), 3
A partir de A a C nom., D a G nom.
X
– 7ª voz:
2 ♪ de 4 em 5:6, + 3 ♪ + 2 ♪ + 3 ♪ de 4
sup. 3, 2, 1 (4x), 3
A partir de D# a C nom.
8vB de 𝄞
378
PERC.
382
PERC.

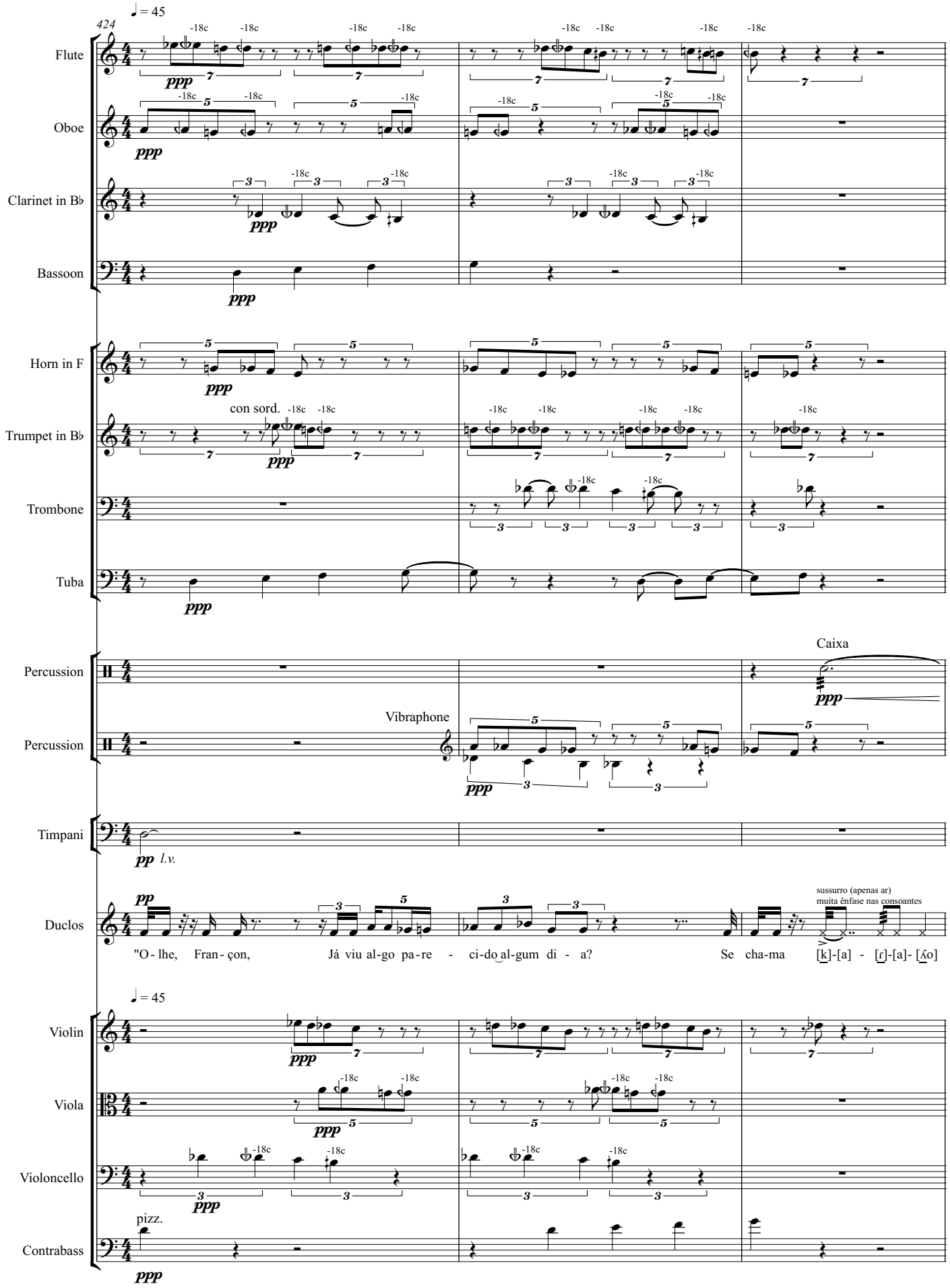

386
ERC.
390
PERC.
ETR.
CROSS. PATCH L/Ñ-L-V
394
RC.
398
PERC.

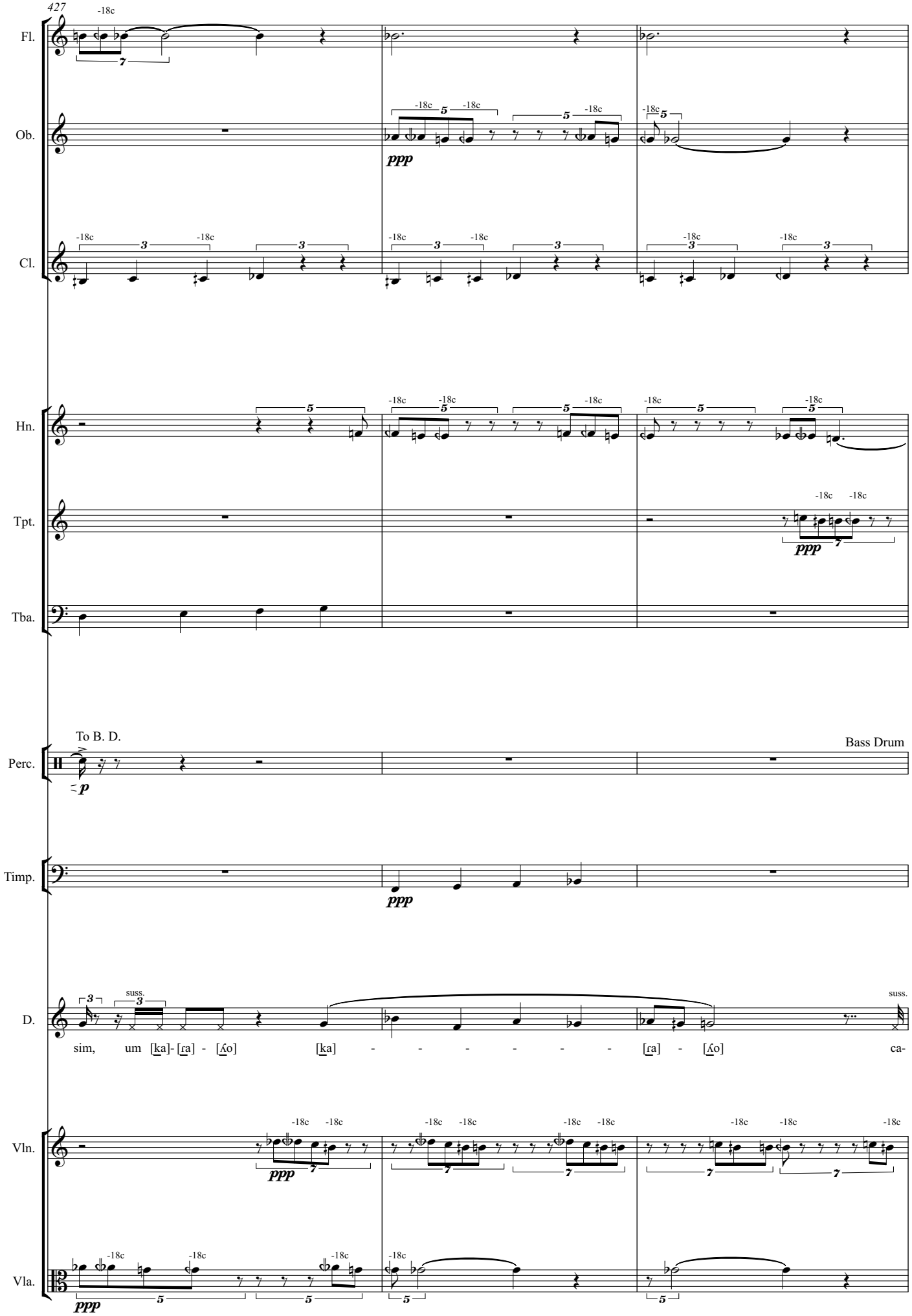

402
PERC.
CENA III
♩.=60
406
PERC.

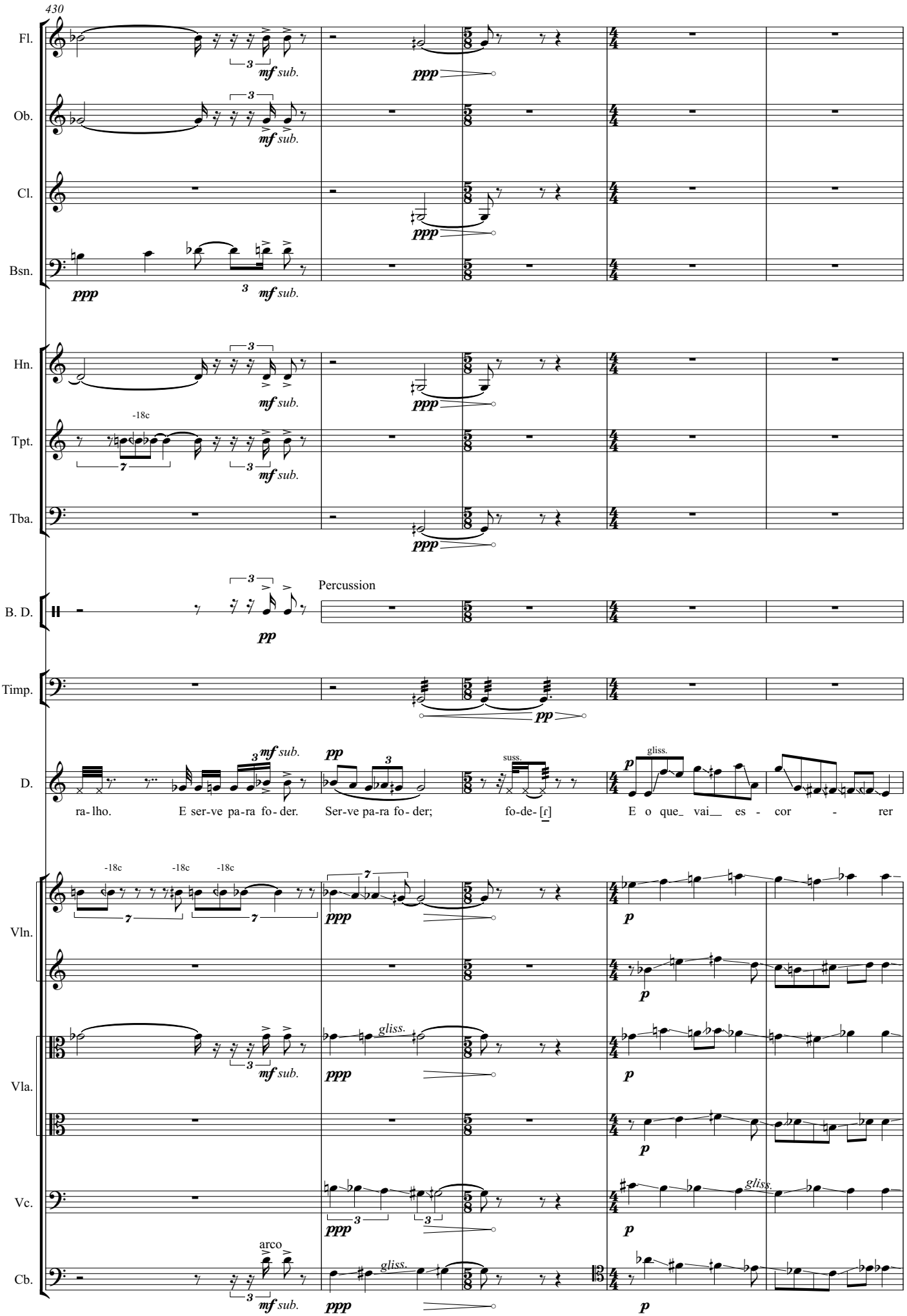

CENA III
♩.=60
406
PERC.
♩.=♩ (60)
410
MAD
picc. +28
(8vA)
mp
CL.
f
MET
PERC.
CROTALES
SUL PONT
VLN I -8c
VLN II -1c
pp
VLA -31c
p
CDAS
-14c
s.Vib
VCL
CB
(8vB)
s.Vib
ppp
f

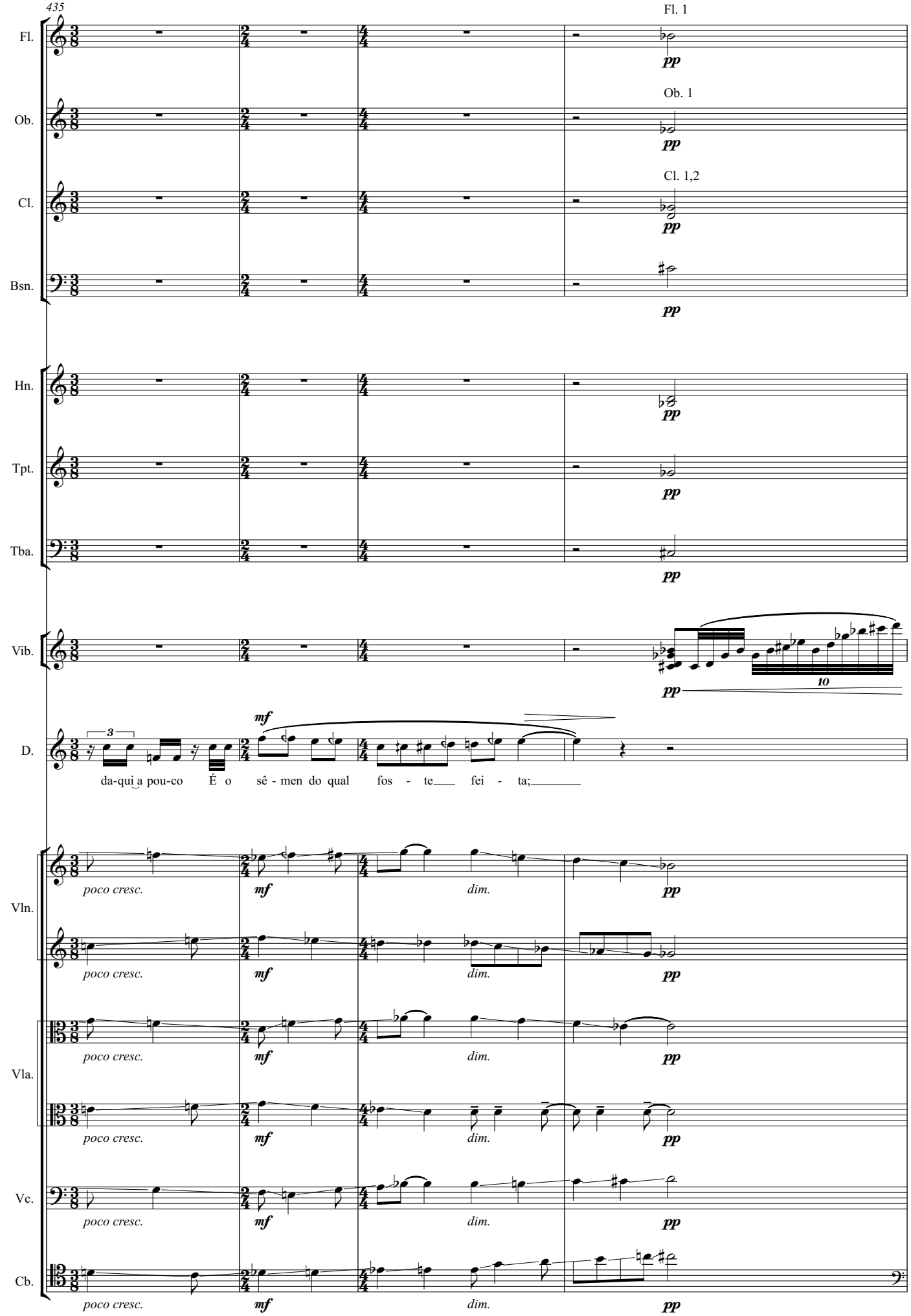

414
MAD
MET
PERC
CDAS.
PICC.
CL.
CLB
TBN
TBA.
ARCO
VLN I
VLN II
VLA
VCL
418
MAD.
MET.
PERC.
CDAS.
50"
♩=45
TIMP.
L.V.
SEGUE ELETR.
DUCLOS: "Aonde vai, pequena Françon?"...
DUCLOS: Não é tarefa simples, excelências...

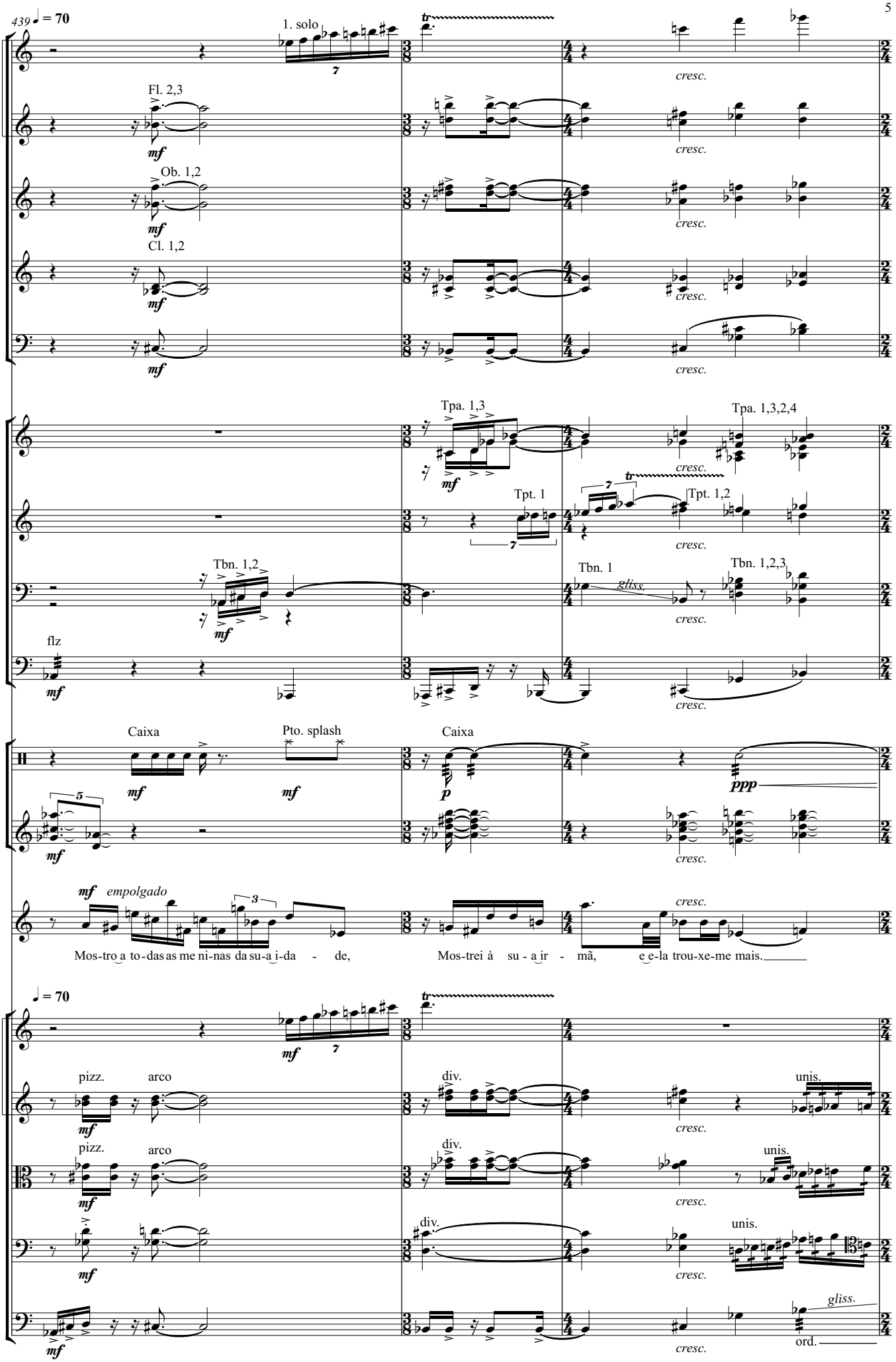

422
TIMP
DUCLOS: E Tirou da cueca uma pica monstruosa.
ÁRIA "OLHE, FRANÇON" - DUCLOS
424 - 453
+ 1min14s apenas eletr.

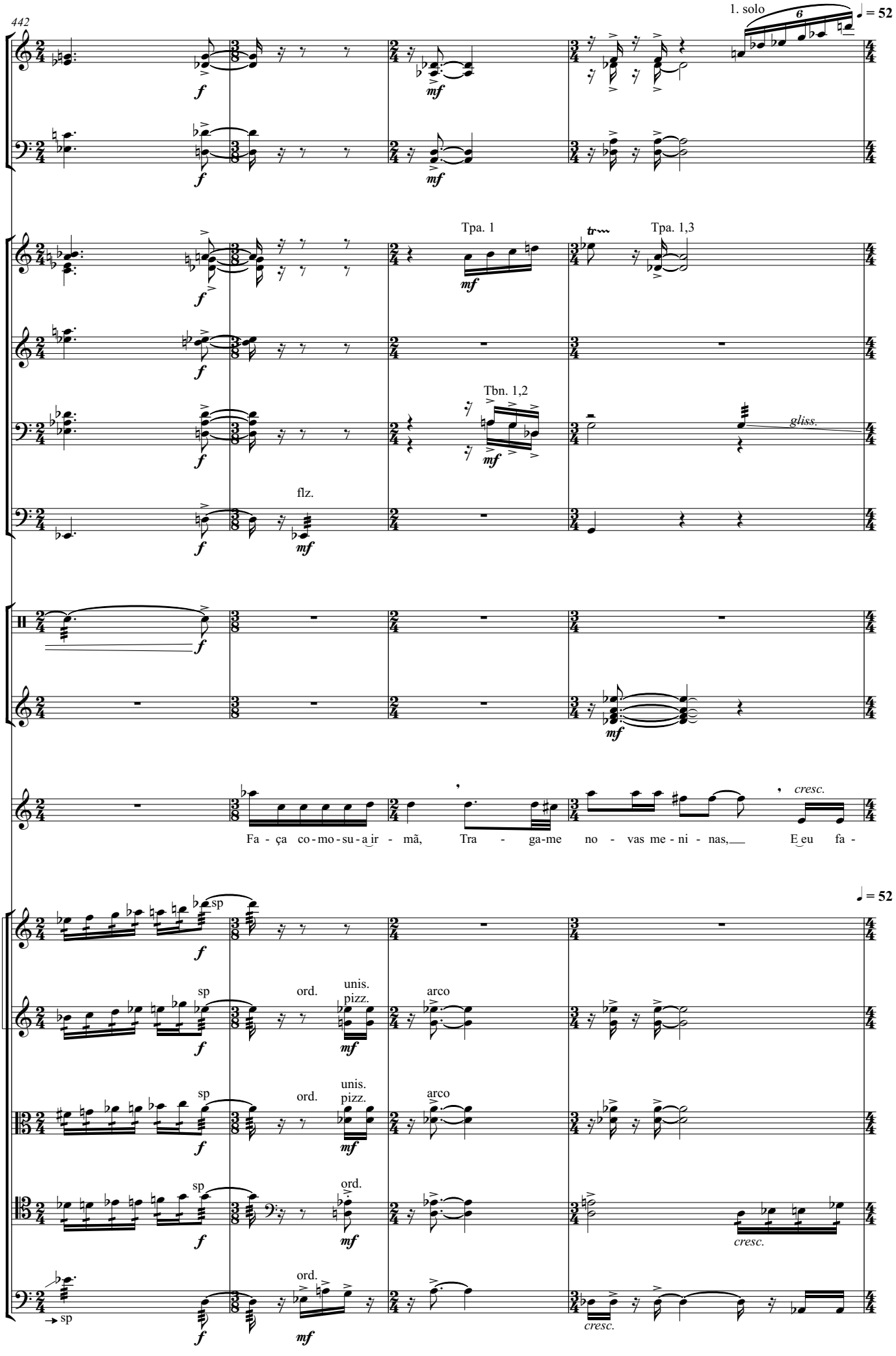

424
♩ = 45
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
con sord.
Trumpet in B♭
Trombone
Tuba
Percussion
Caixa
Vibraphone
Percussion
Timpani
Duclos
sussurro (apenas ar)
muita ênfase nas consoantes
"O - lhe, Fran - çon, Já viu al-go pa-re - ci-do al-gum di - a? Se cha-ma [k]-[a] - [r]-[a]- [ʎo]
♩ = 45
Violin
Viola
Violoncello
pizz.
Contrabass

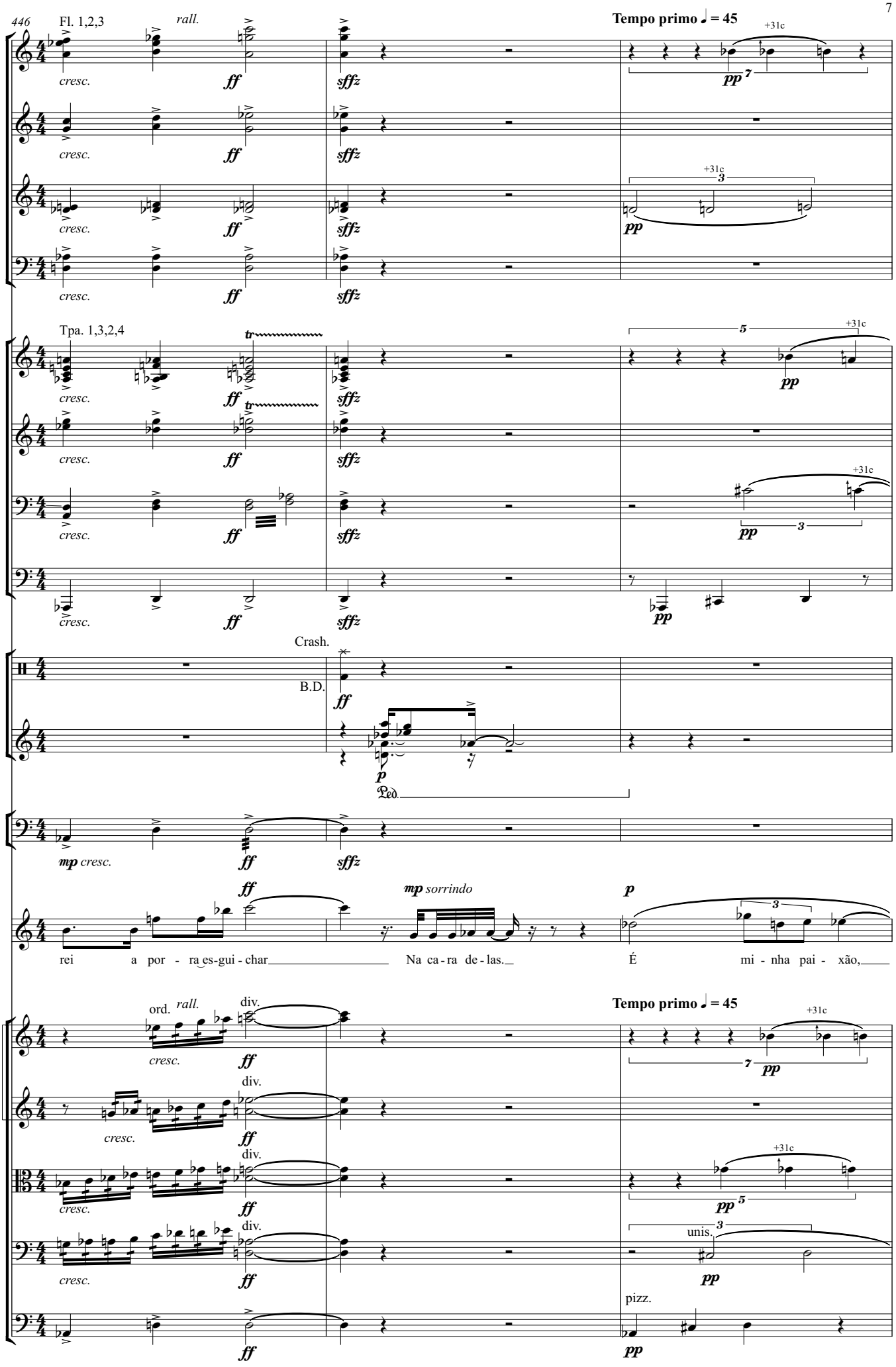

427
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
Tba.
To B. D.
Bass Drum
Perc.
Timp.
D.
suss.
sim, um [ka]-[ra] - [ʎo] [ka] - - - - - - [ra] - [ʎo] ca-
Vln.
Vla.
ppp
p
-18c

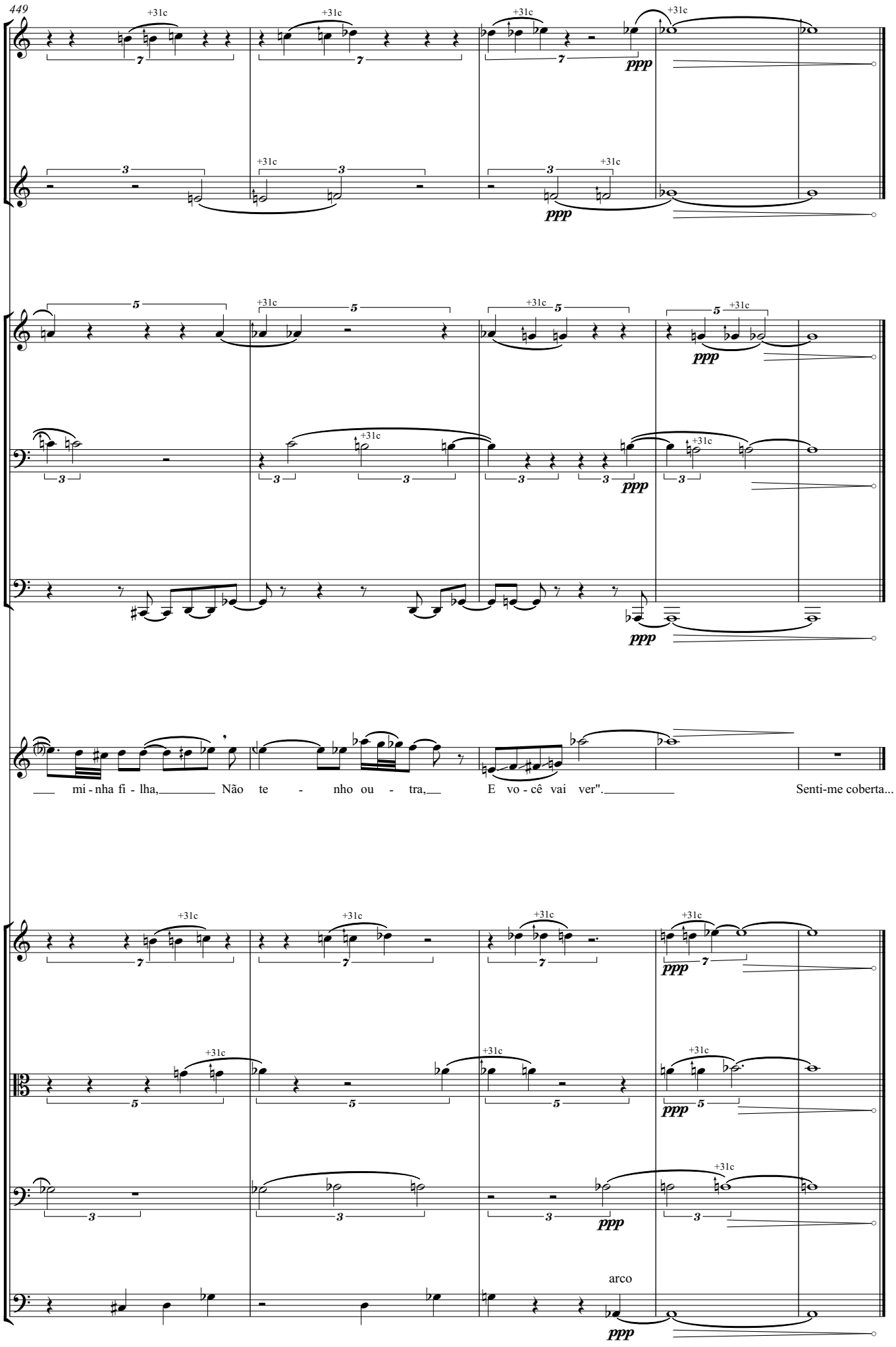

430
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tba.
B. D.
Percussion
Timp.
D.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mf sub.
ppp
pp
p
-18c
arco
gliss.
suss.
ra- lho. E ser-ve pa-ra fo- der. Ser-ve pa-ra fo- der; fo-de- [r] E o que_ vai__ es - cor - rer


435
Fl. 1
Fl.
pp
Ob. 1
Ob.
pp
Cl. 1,2
Cl.
pp
Bsn.
pp
Hn.
pp
Tpt.
pp
Tba.
pp
Vib.
pp
10
D.
mf
3
da-qui a pou-co É o sê - men do qual fos - te fei - ta;
Vln.
poco cresc.
mf
dim.
pp
Vla.
Vc.
Cb.


439 ♩ = 70
1. solo
Fl.
Fl. 2,3
Ob.
Ob. 1,2
Cl.
Cl. 1,2
Bsn.
cresc.
Hn.
Tpa. 1,3
Tpa. 1,3,2,4
Tpt.
Tpt. 1
Tpt. 1,2
Tbn.
Tbn. 1,2
Tbn. 1
gliss.
Tbn. 1,2,3
Tba.
flz
Perc.
Caixa
Pto. splash
Caixa
Vib.
D.
empolgado
Mos-tro a to-das as me ni-nas da su-a i-da - de,
Mos-trei à su - a ir - mã, e e-la trou-xe-me mais.
♩ = 70
Vln.
pizz.
arco
div.
unis.
Vla.
Vc.
Cb.
ord.


442
1. solo
♩ = 52
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpa. 1
Tpa. 1,3
Tpt.
Tbn.
Tbn. 1,2
gliss.
Tba.
flz.
Perc.
Vib.
D.
cresc.
Fa - ça co - mo - su - a ir - mã, Tra - ga-me no - vas me - ni - nas, E eu fa -
♩ = 52
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
sp
ord.
unis.
pizz.
arco
cresc.


446
Fl. 1,2,3
rall.
Tempo primo ♩ = 45
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tpa. 1,3,2,4
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Crash.
B.D.
Perc.
Vib.
Timp.
D.
mp sorrindo
rei a por - ra es-gui - char Na ca - ra de - las. É mi - nha pai - xão,
ord.
div.
unis.
pizz.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
ff
sffz
pp
mp
p
+31c


449
Fl.
Cl.
Hn.
Tbn.
Tba.
D.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
+31c
ppp
mi - nha fi - lha, Não te - nho ou - tra, E vo - cê vai ver". Senti-me coberta...
arco

454

MAD.

VOZ

ELETR.

Bispo

Um momento, Duclos, Pois sinto von-ta-de mais forte que o meu. Estou apa-ta-dos pucia sa-ir!

25'14"

CROSSFADE PATCH LIB - L/Ñ-L

* glissando improvisado, muito instável; dinâmica e alturas seguido contorno da linha

458

OB.1

MAD.

CL.

FGT

462

MAD.

ELETR.

CROSS. PATCH V. - LIB

466

MAD.

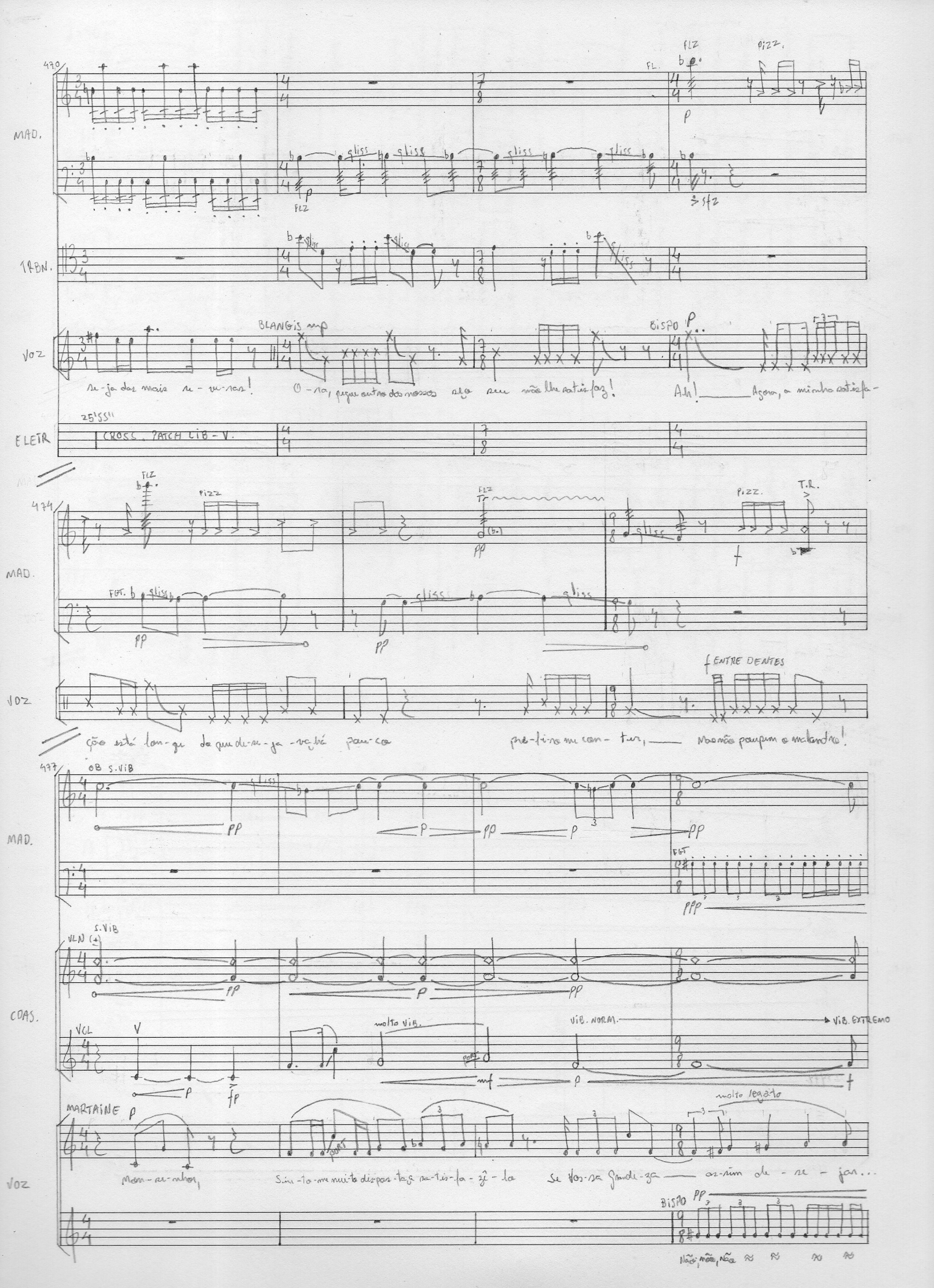
VOZ

Bispo

OB

FGT

Vo-cê vai mu-dar mais uma vez a sua pu-nição para es-se malandro! E que



470

MAD.

FL. FLZ PIZZ.

p

gliss gliss gliss gliss

FLZ

sfz

TRBN.

gliss gliss gliss

VOZ

BLANGIS mp

BISPO p

se-ja das mais re-ve-ras! O-ra, pegue outro dos nossos seja seu não lhe satisfaz! Ah! Agora, a minha satisfa-

ELETR

25'55''

CROSS. PATCH LIB - V.

474

MAD.

FLZ PIZZ FLZ PIZZ. T.R.

pp gliss f

FGT. gliss gliss gliss

pp pp

VOZ

f ENTRE DENTES

ção está lon-ge do que de-se-ja-va há pou-co pre-fi-ro me con-ter, Mas não poupem o malandro!

477

MAD.

OB S.VIB

gliss

pp p pp p pp

FGT

ppp

CDAS.

VLN (+) S.VIB

pp p pp

VCL V

p fp

molto VIB.

VIB. NORM. → VIB. EXTREMO

mf p f

VOZ

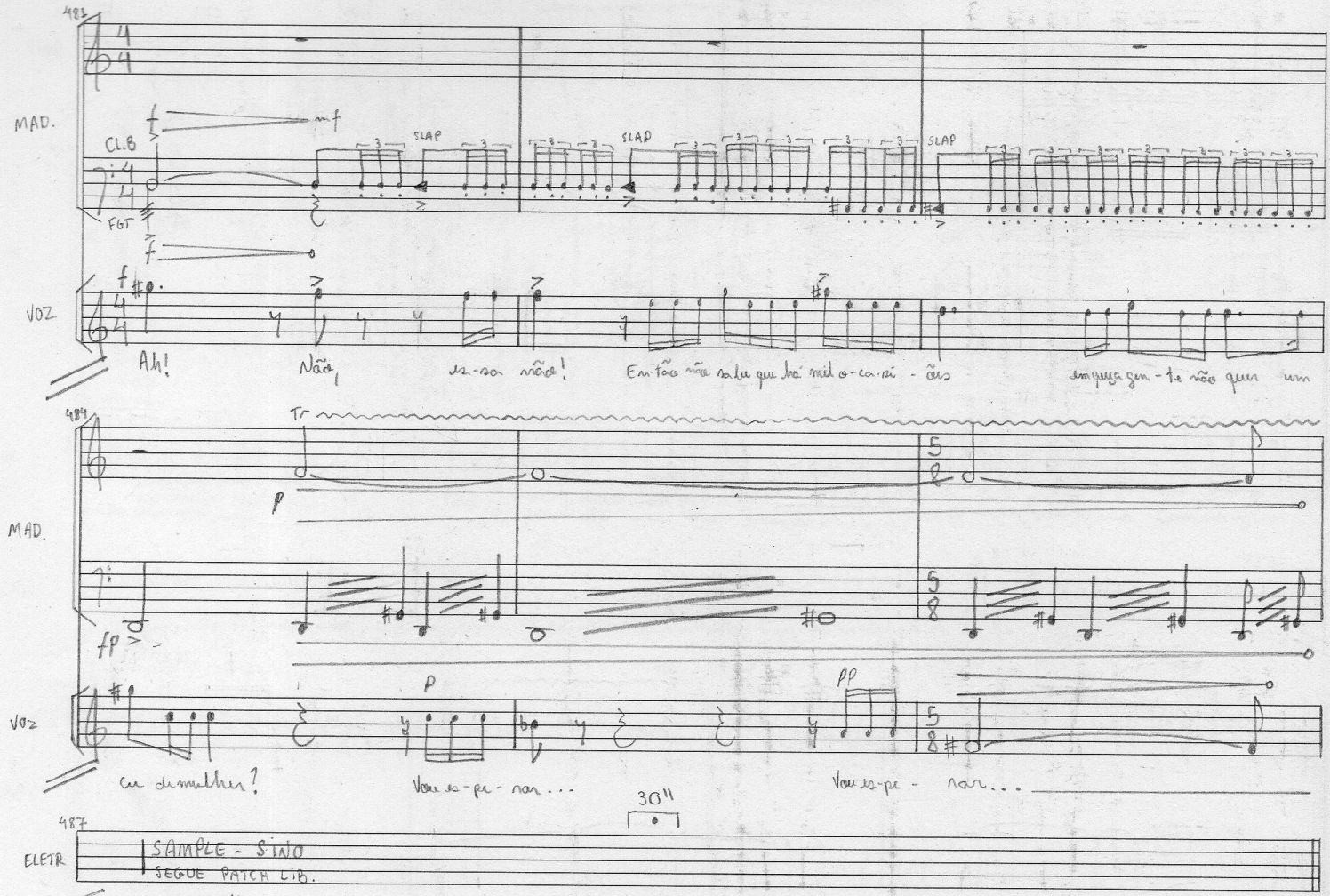
MARTAINE p

molto legato

Mon-se-nhor, Sin-to-me muito dispos-ta a sa-tis-fa-zê-lo Se Vos-sa Grande-za as-sim de-se-jar...

BISPO pp

Não, não, não



481

MAD.

CL.B

FGT

SLAP

SLAP

SLAP

VOZ

Ah! Não, es-sa não! En-tão não sabe que há mil o-ca-si-ões em que a gen-te não quer um

484

MAD.

Tr

VOZ

ou de mulher? Vou es-pe-rar... Vou es-pe-rar...

30"

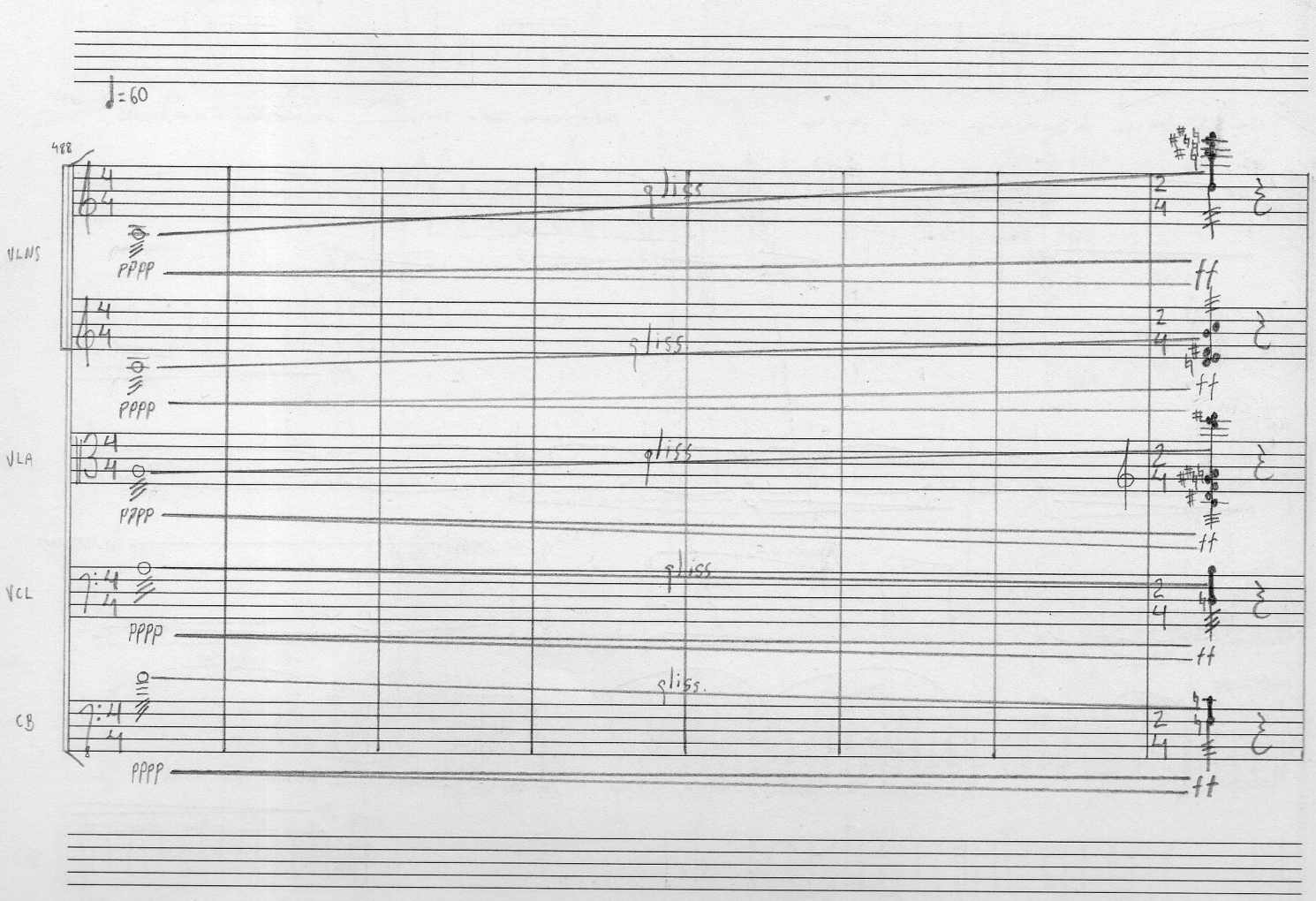
487

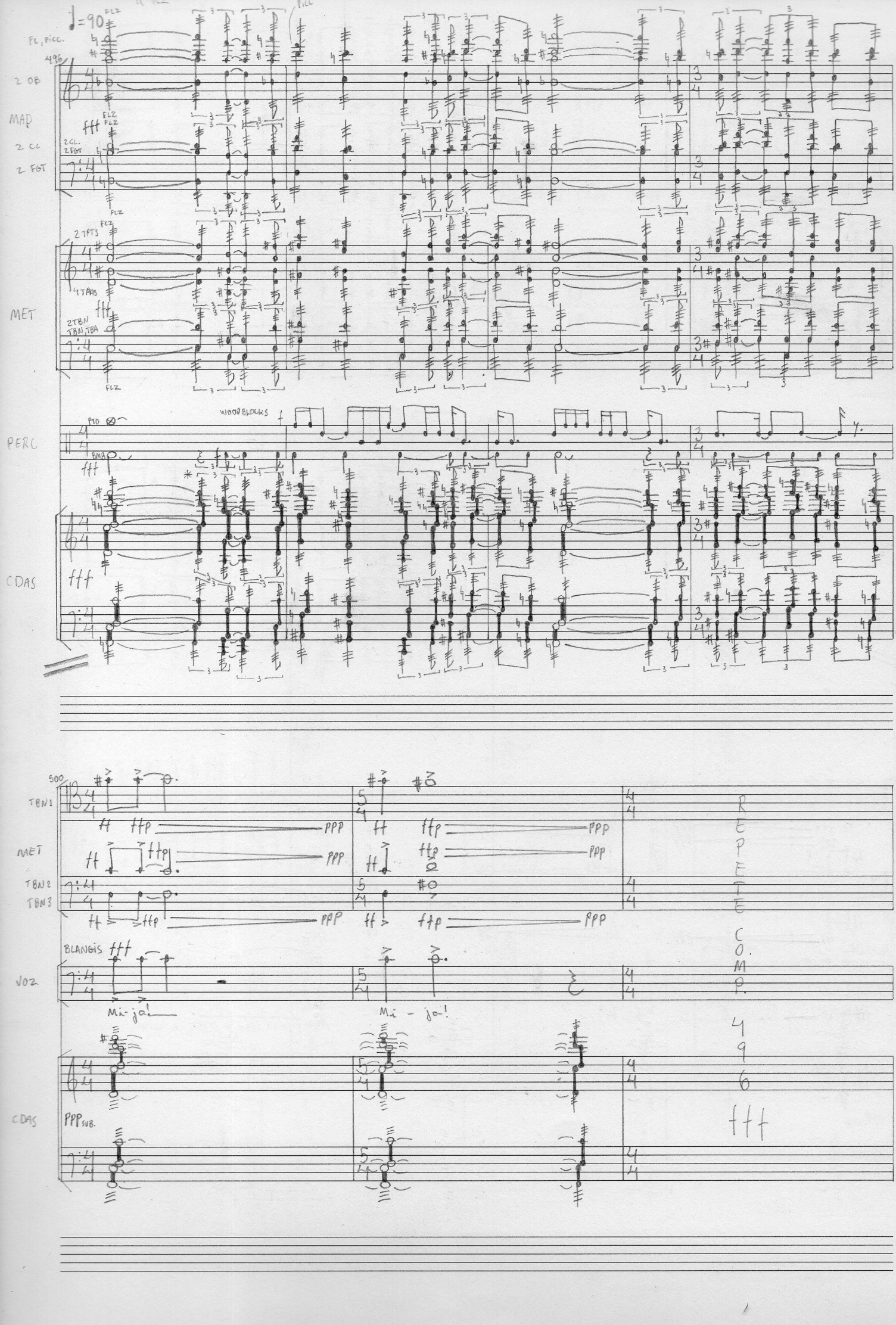
ELETR

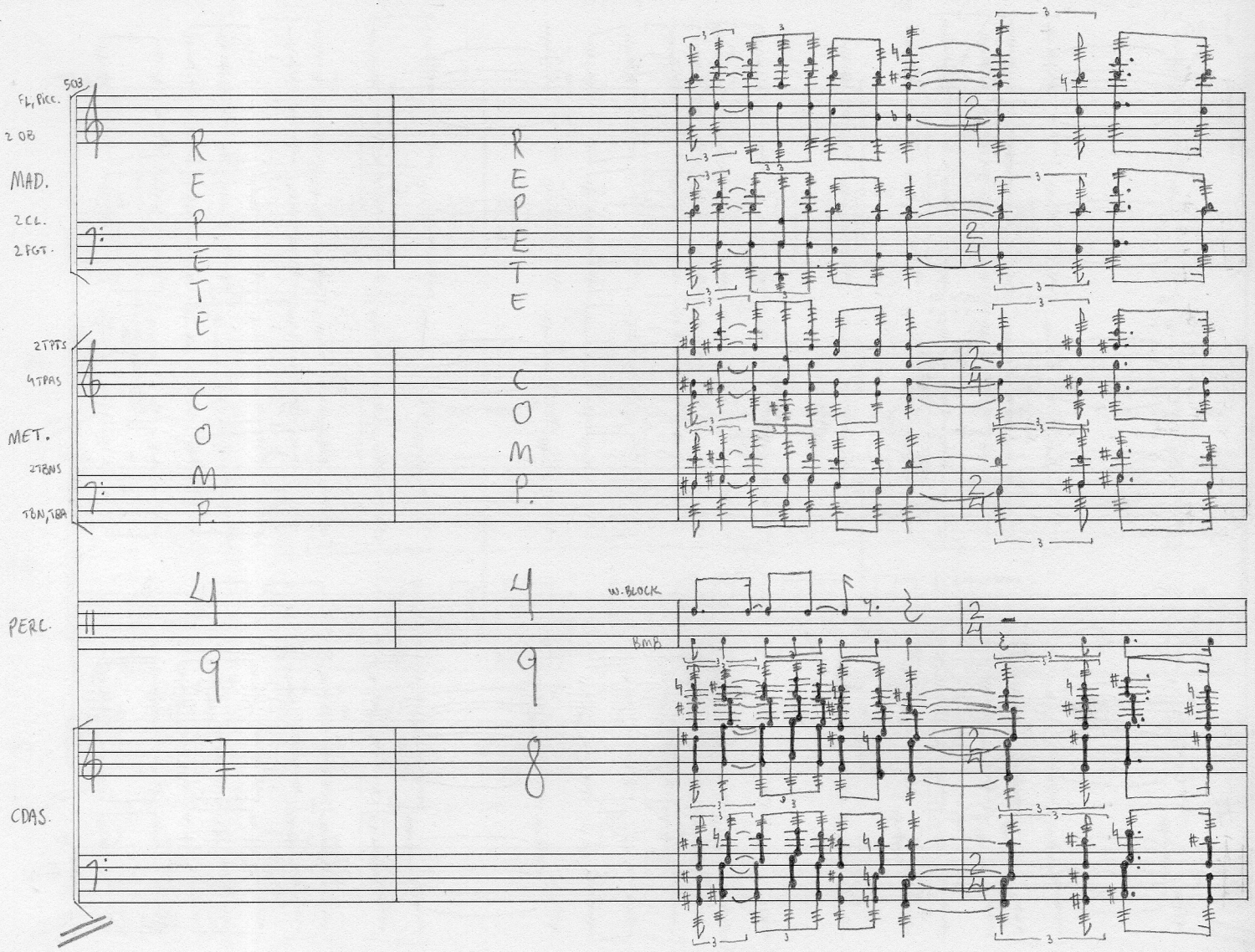
SAMPLE - SINO

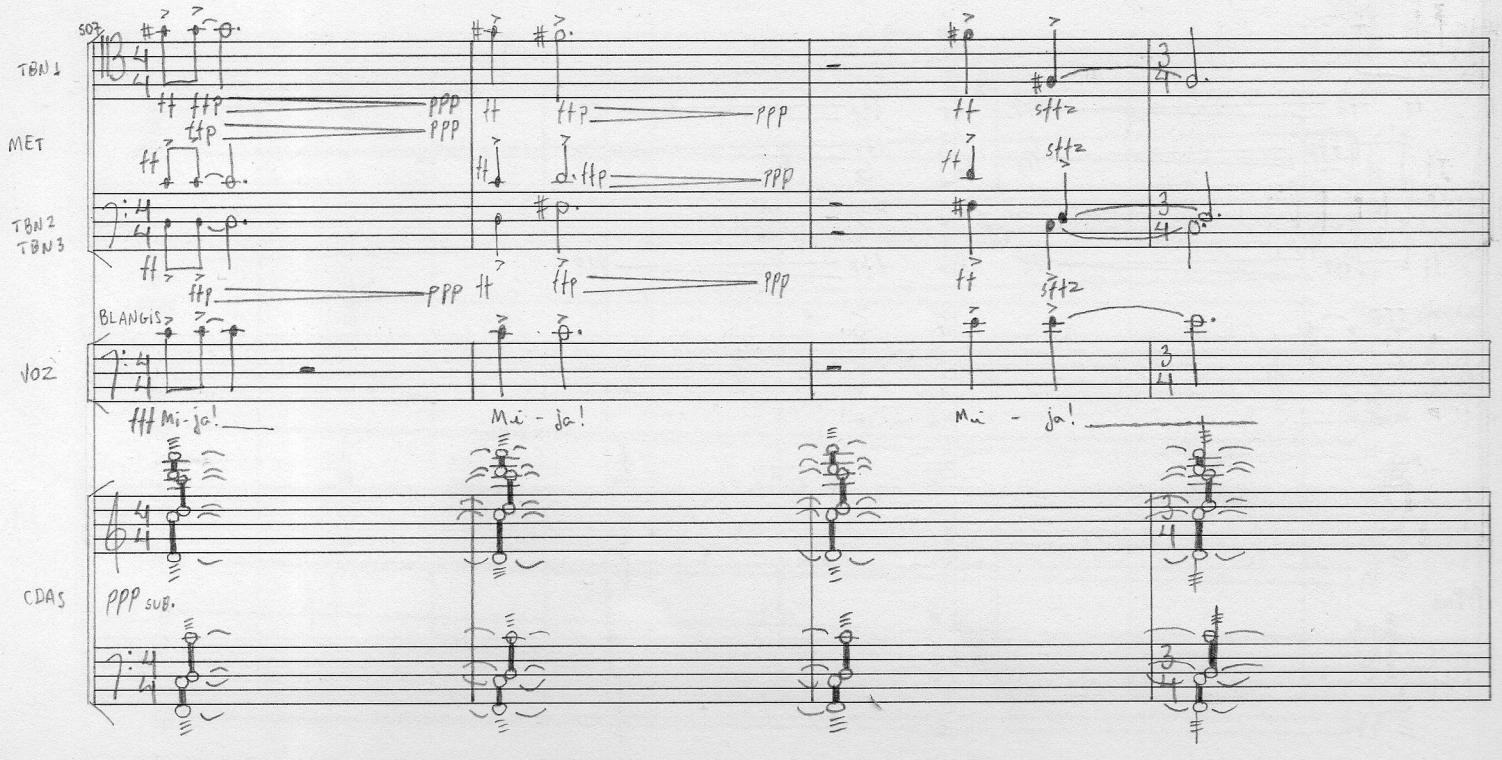
SEGUE PATCH LIB.

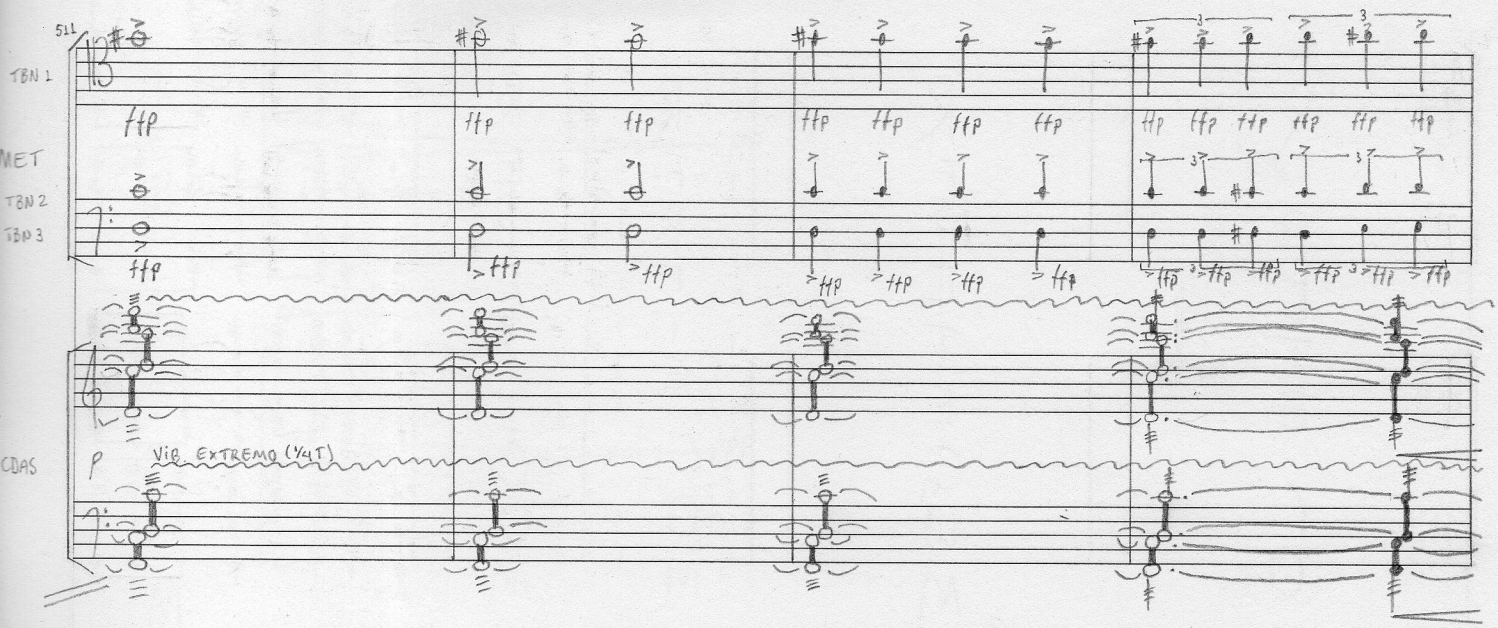
CENA IV

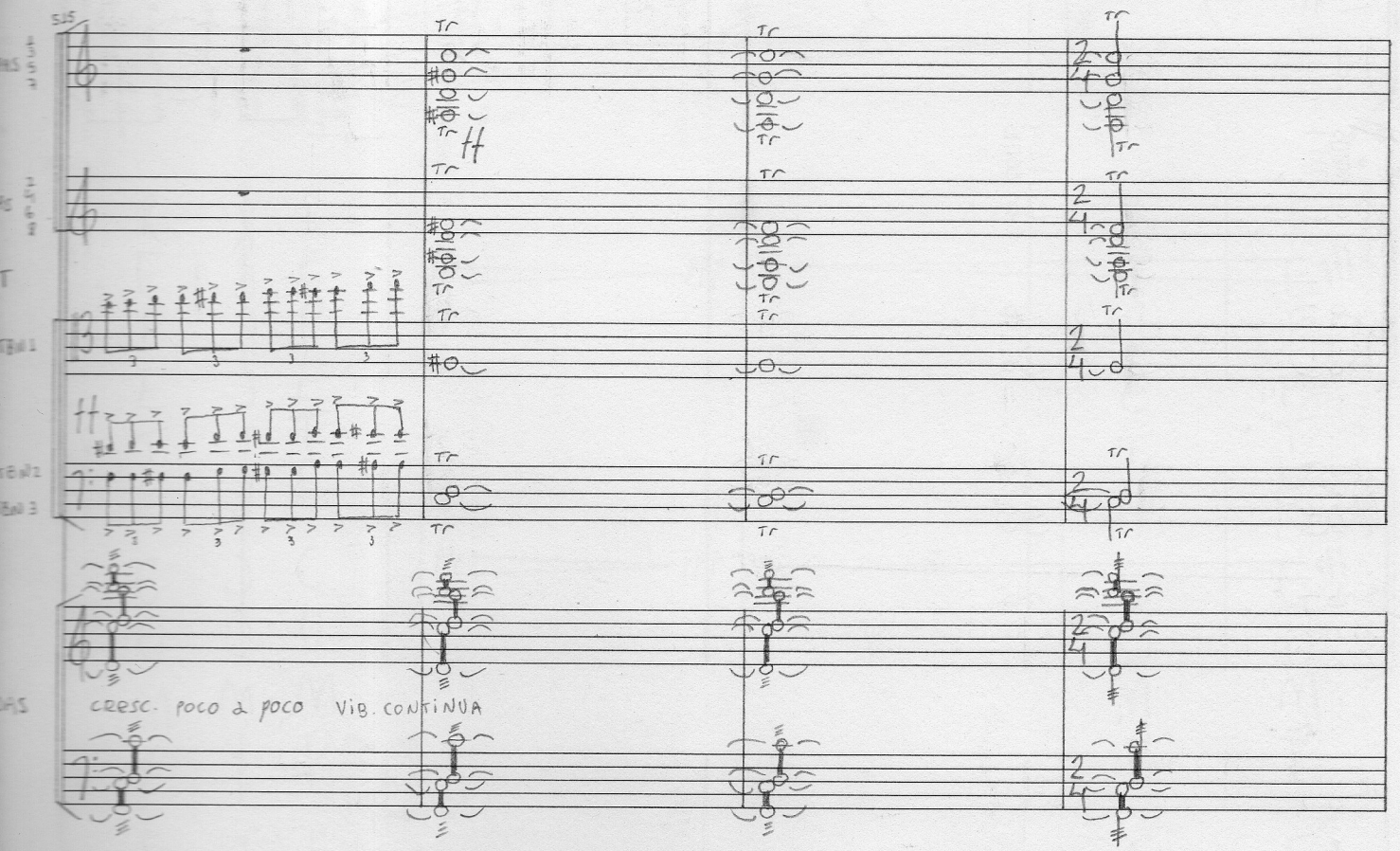


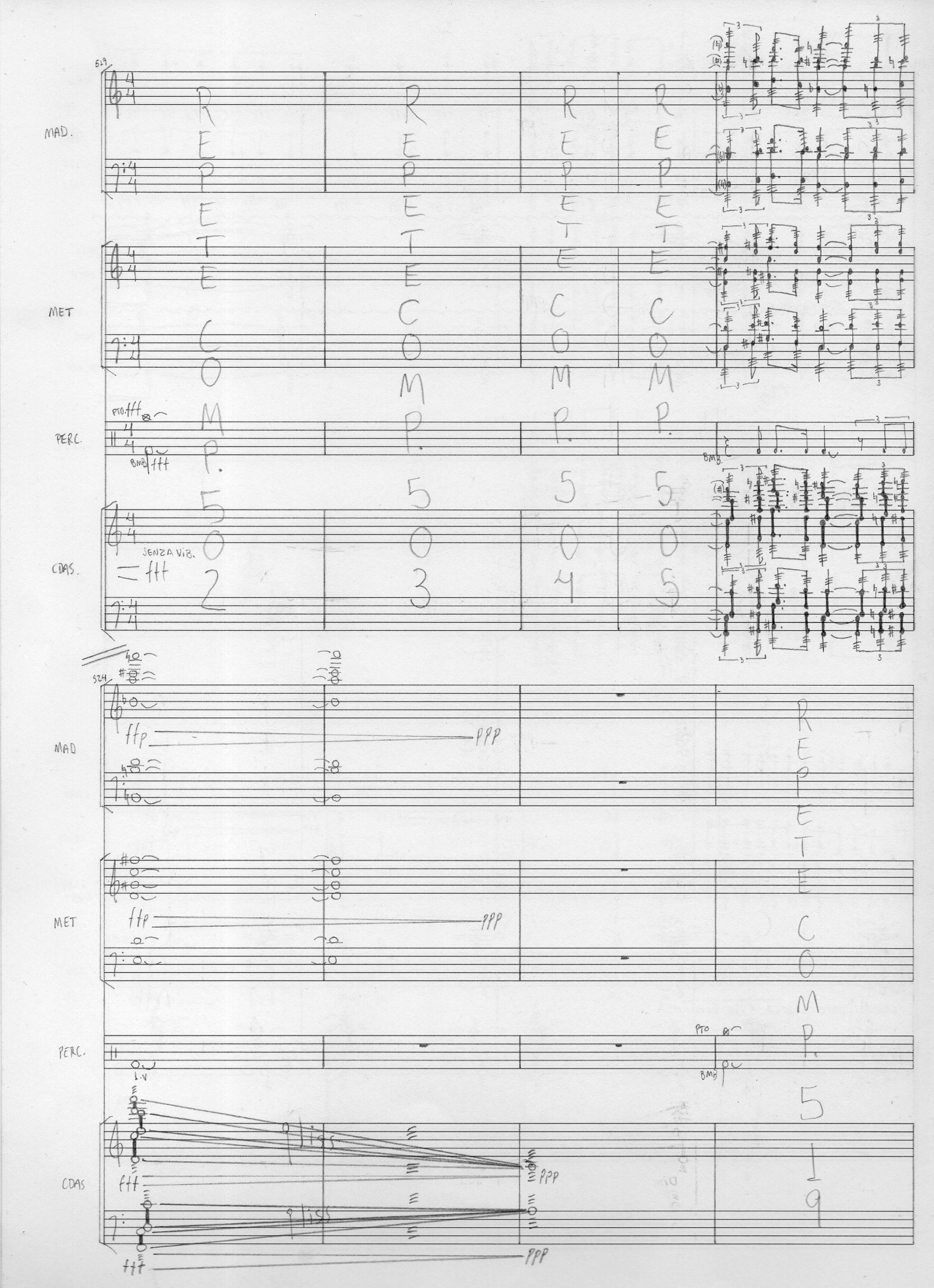

FL, PICC.
2 OB
MAD
2 CL
2 FGT
MET
PERC
CDAS
WOODBLOCKS
TBN1
MET
TBN2
TBN3
VOZ
CDAS
BLANCIS
Mi-ja!
Mi-ja!
PPP SUB.
REPETIR COMP.
496
fff


503
FL, PICC.
2 OB
MAD.
2 CL.
2 FGT.
2 TPTS
4 TPAS
MET.
2 TBNS
TBN, TBA
PERC.
CDAS.
REPETE COMP.
W. BLOCK
BMB

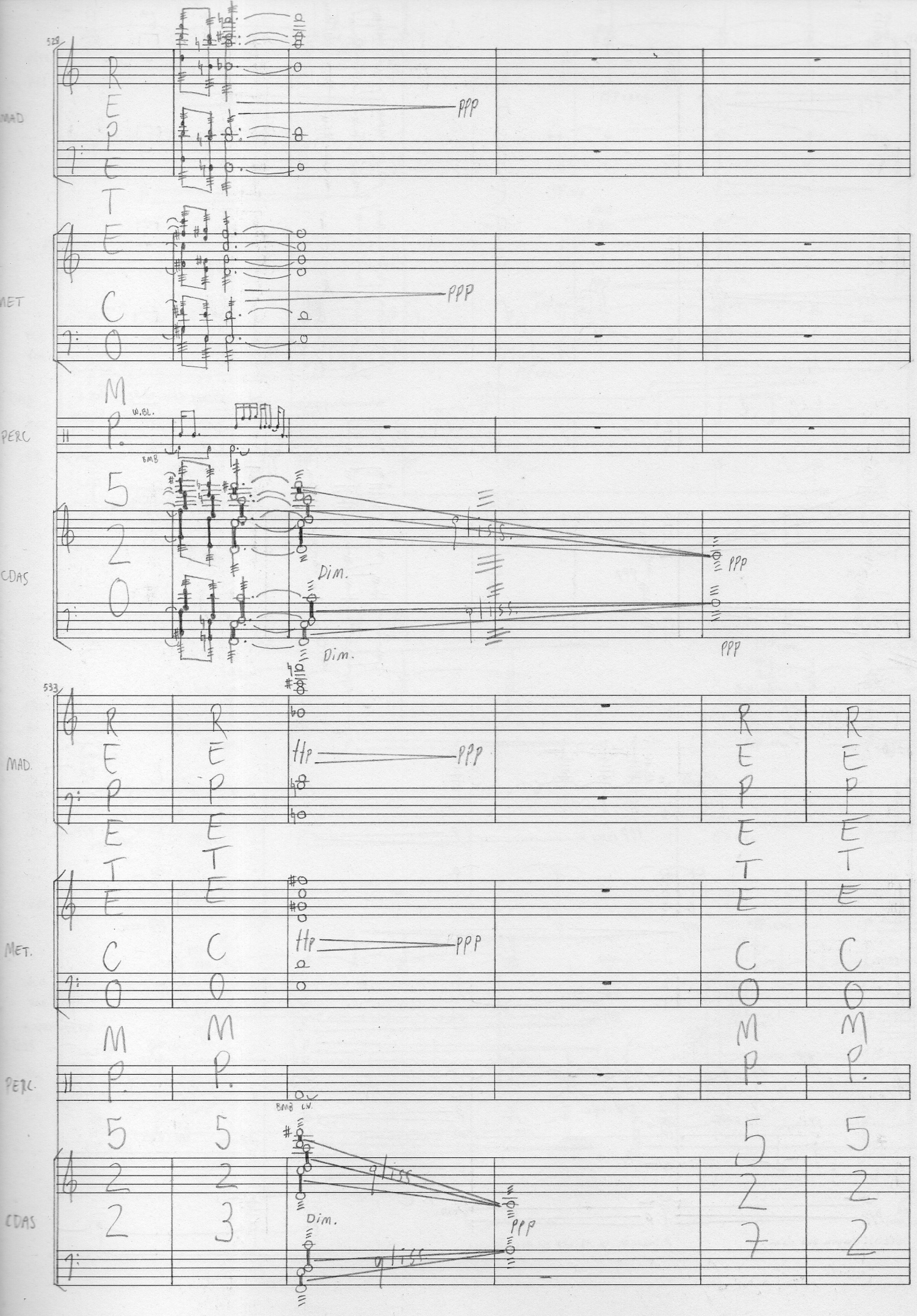

503
TBN 1
MET
TBN 2
TBN 3
VOZ
CDAS
BLANGIS
Mi - ja!
Mi - ja!
Mi - ja!
PPP SUB.

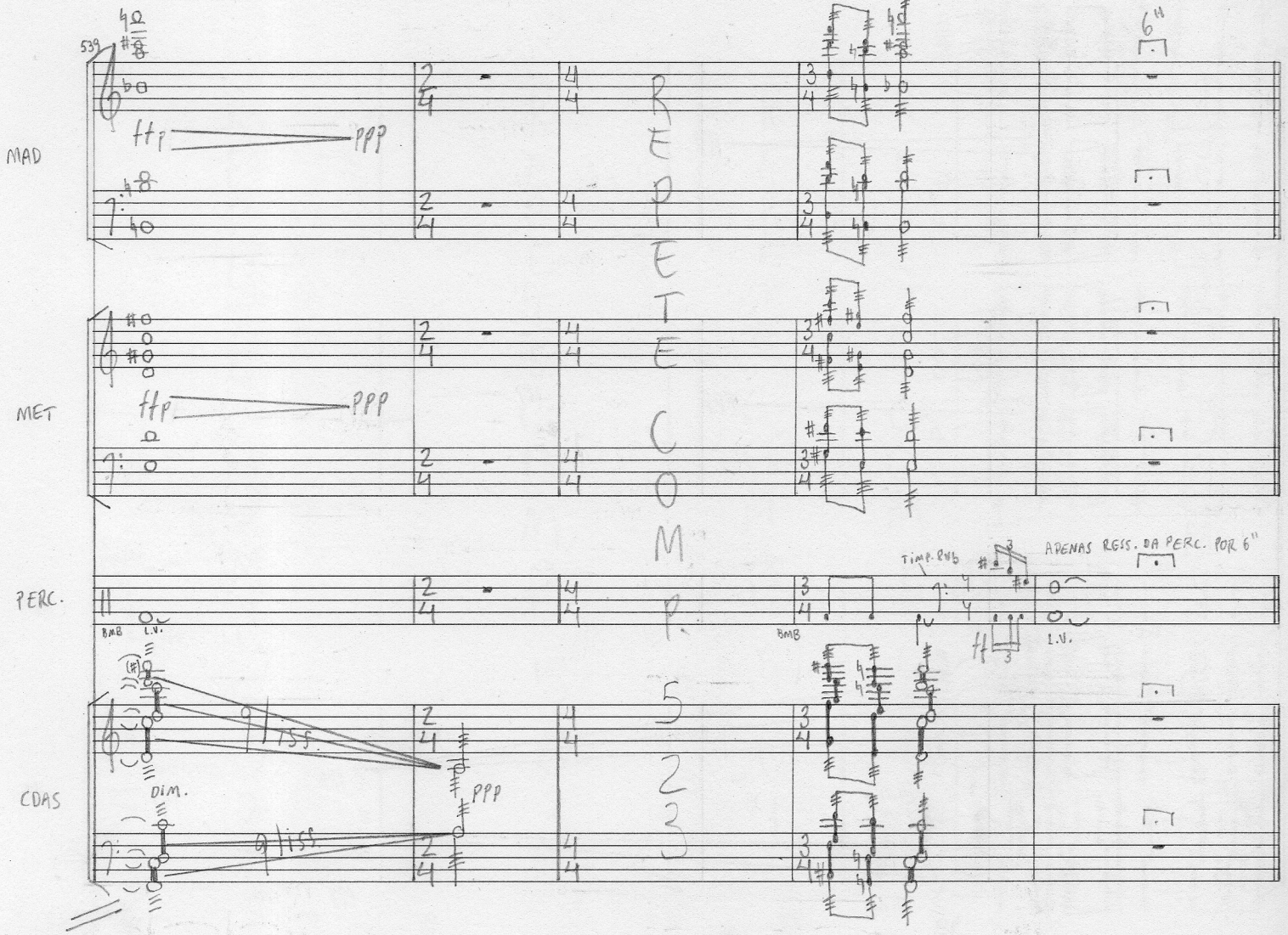

511
TBN 1
MET
TBN 2
TBN 3
CDAS
ffp
p
VIB. EXTREMO (½T)

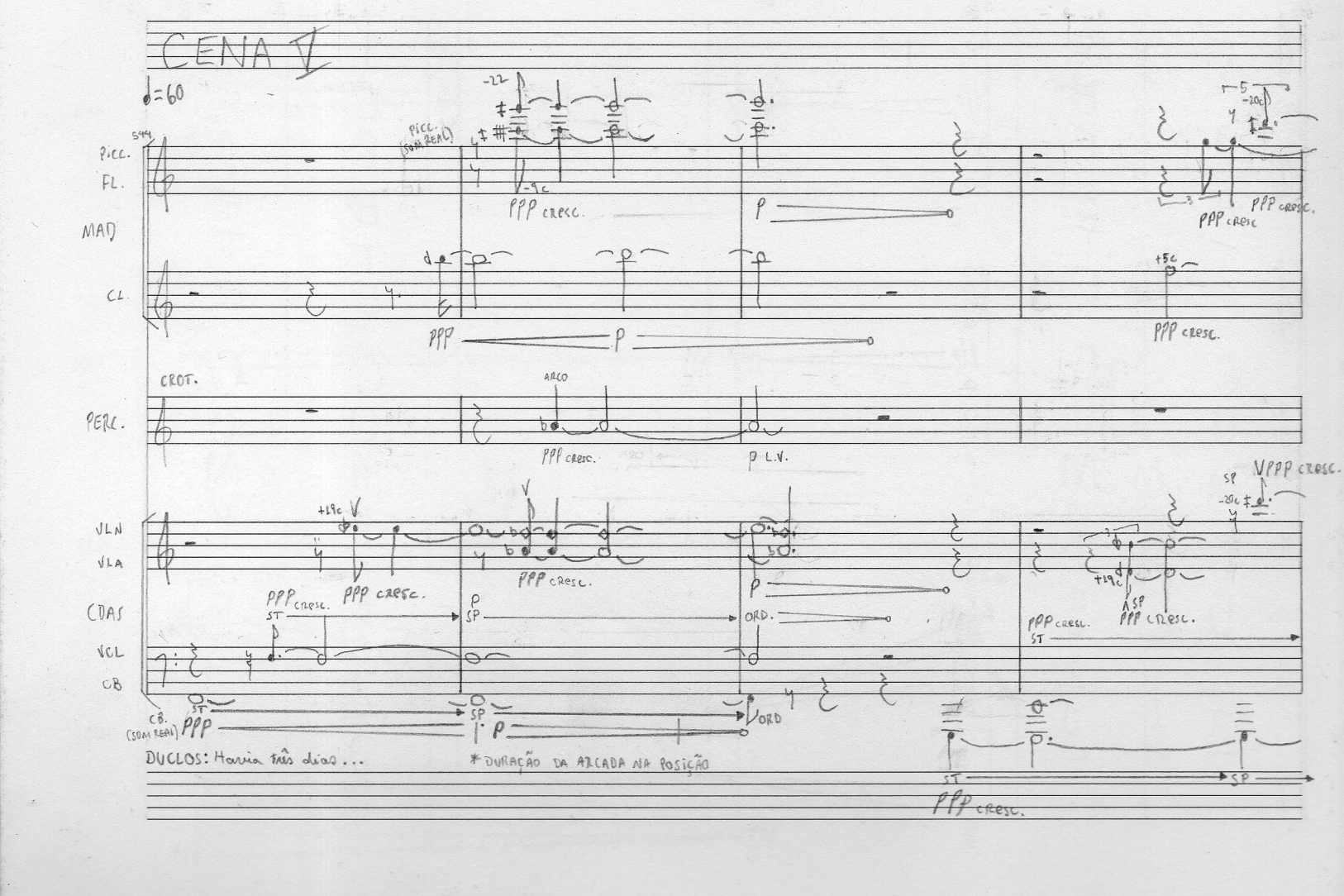

515
TBN 1
TBN 2
TBN 3
AIS
CRESC. POCO A POCO
VIB. CONTINUA



MAD.
MET
PERC.
CDAS.
REPETE COMP. 502
REPETE COMP. 503
REPETE COMP. 504
REPETE COMP. 505
PTO. fff
BMB fff
SENZA VIB.
fff
MAD
MET
PERC.
CDAS
ffp
ppp
PTO
BMB
L.V
fff
ppp
REPETE COMP. 519


528
MAD
REPETE
ppp
MET
COMP.
ppp
PERC
W.BL.
BMB
CDAS
5 2 0
gliss.
Dim.
ppp
533
MAD.
REPETE
ppp
MET.
COMP.
ppp
PERC.
BMB CV.
CDAS
5 2 2
5 2 3
5 2 7
5 2 2
gliss
Dim.
ppp


539
MAD
MET
PERC.
CDAS
ffp
PPP
BMB
L.V.
DIM.
q liss.
REPETE COMP. 523
6"
TIMP. RUB
ff
APENAS RESS. DA PERC. POR 6"



CENA V

♩=60

544

PICC.
FL.
MAD
CL.
CROT.
PERC.
VLN
VLA
CDAS
VCL
CB

PICC. (SOM REAL)

-22

-9c

PPP CRESC.

P

PPP CRESC.

+5c

PPP CRESC.

PPP

P

ARCO

PPP CRESC.

P L.V.

+19c

PPP CRESC.

PPP CRESC.

ST

P

SP

ORD.

PPP CRESC.

ST

SP

-20c

VPPP CRESC.

+19c

SP

PPP CRESC.

PPP CRESC.

ST

CB. (SOM REAL)

ST

PPP

SP

P

ORD

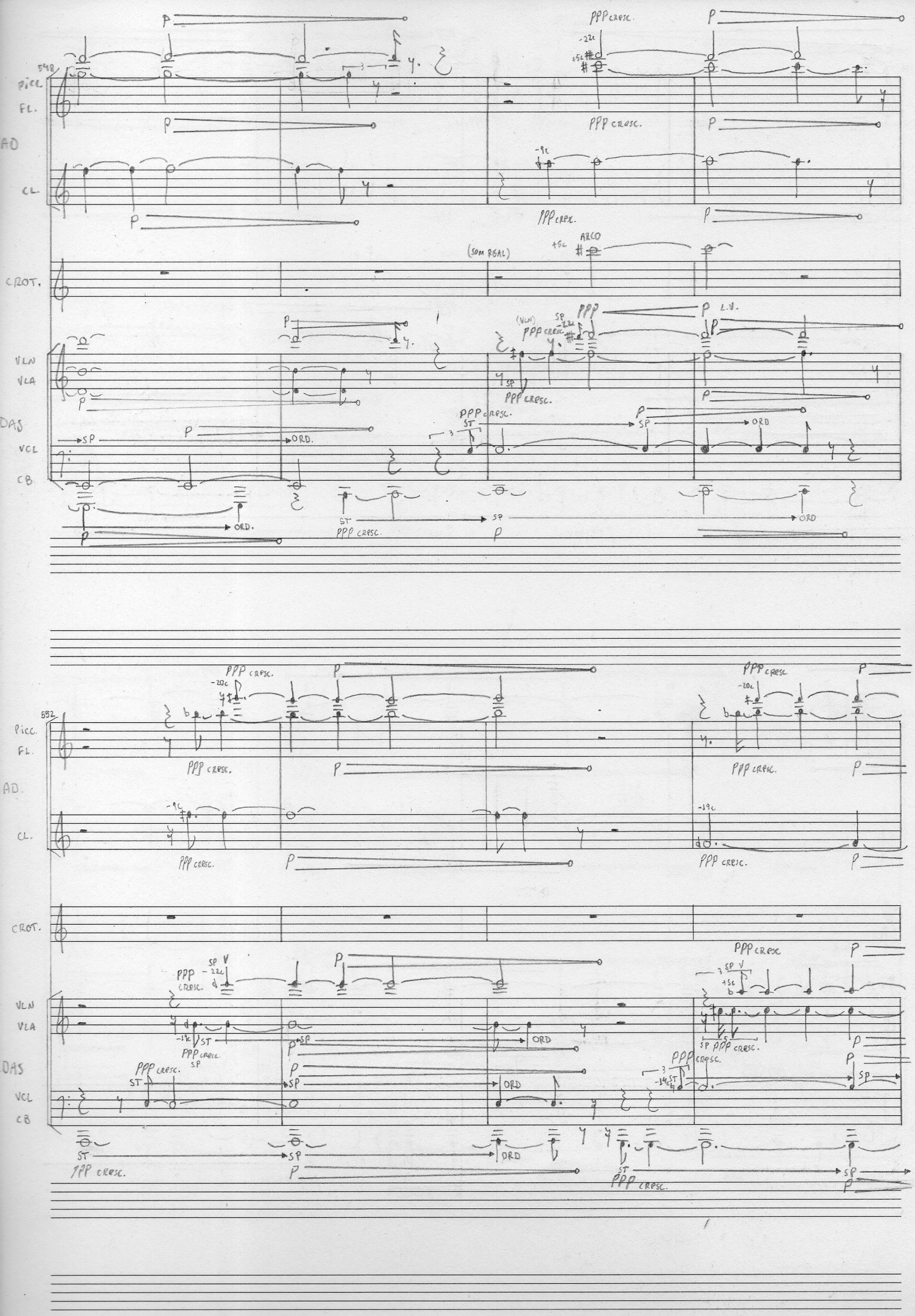
ST

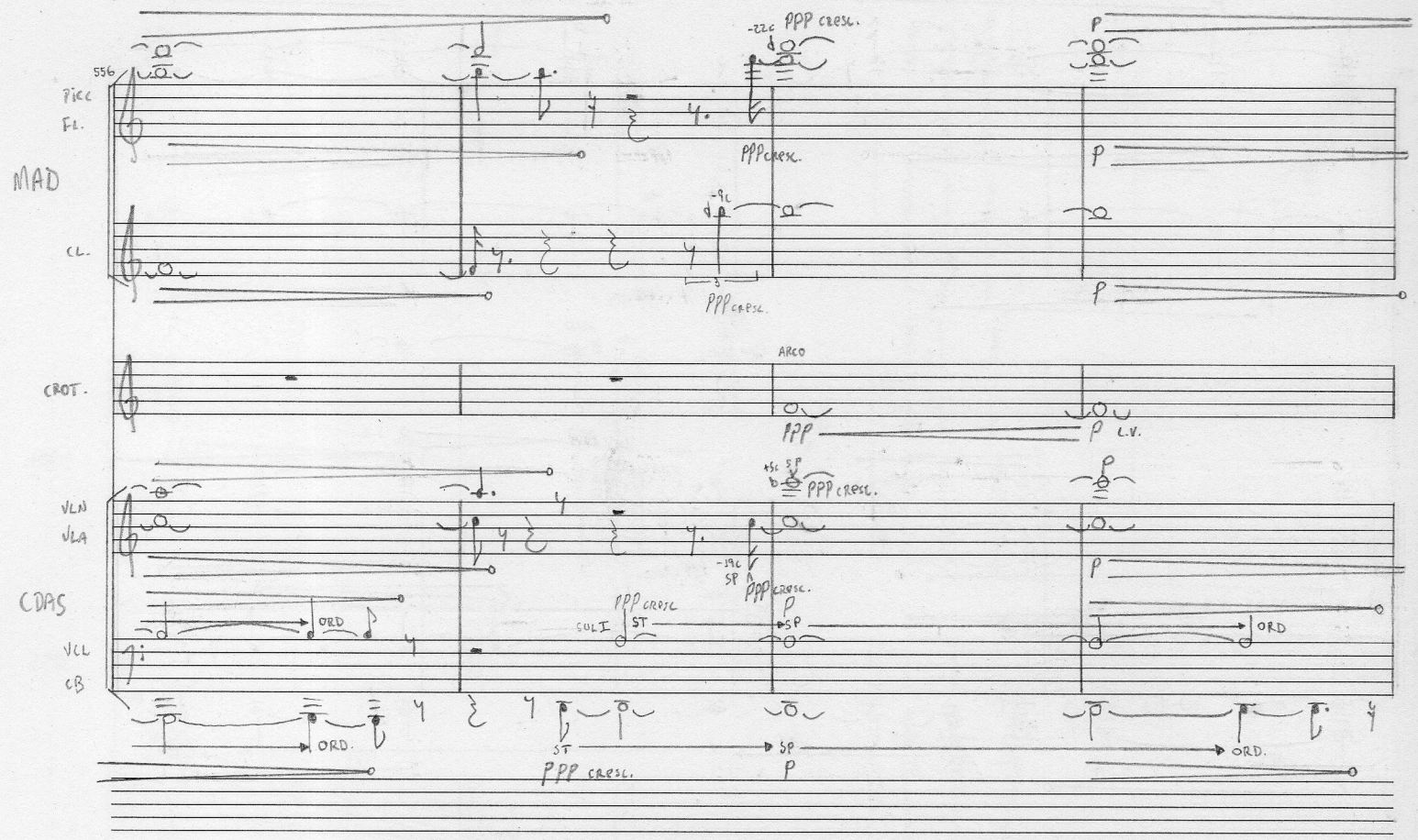
SP

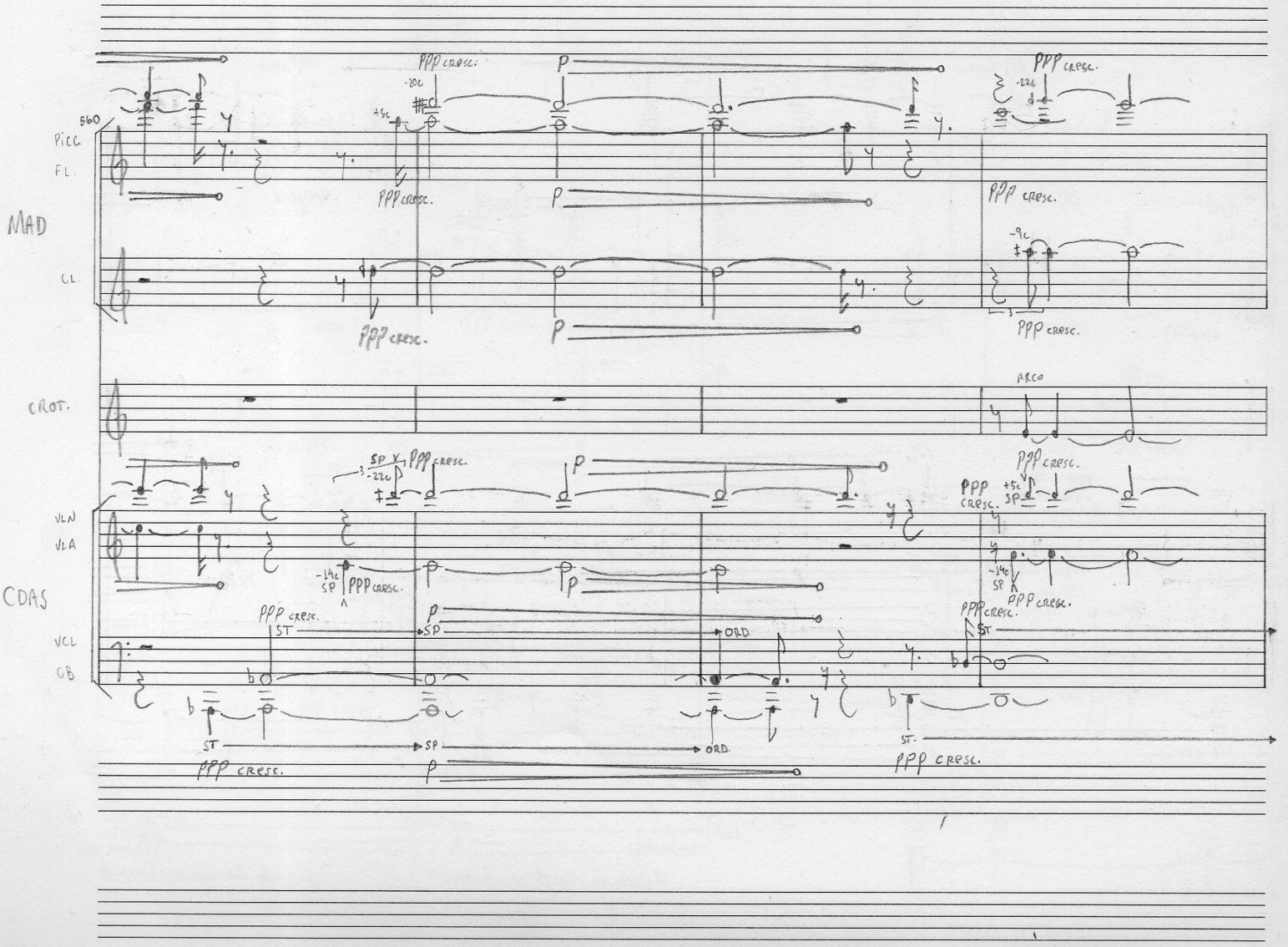
PPP CRESC.

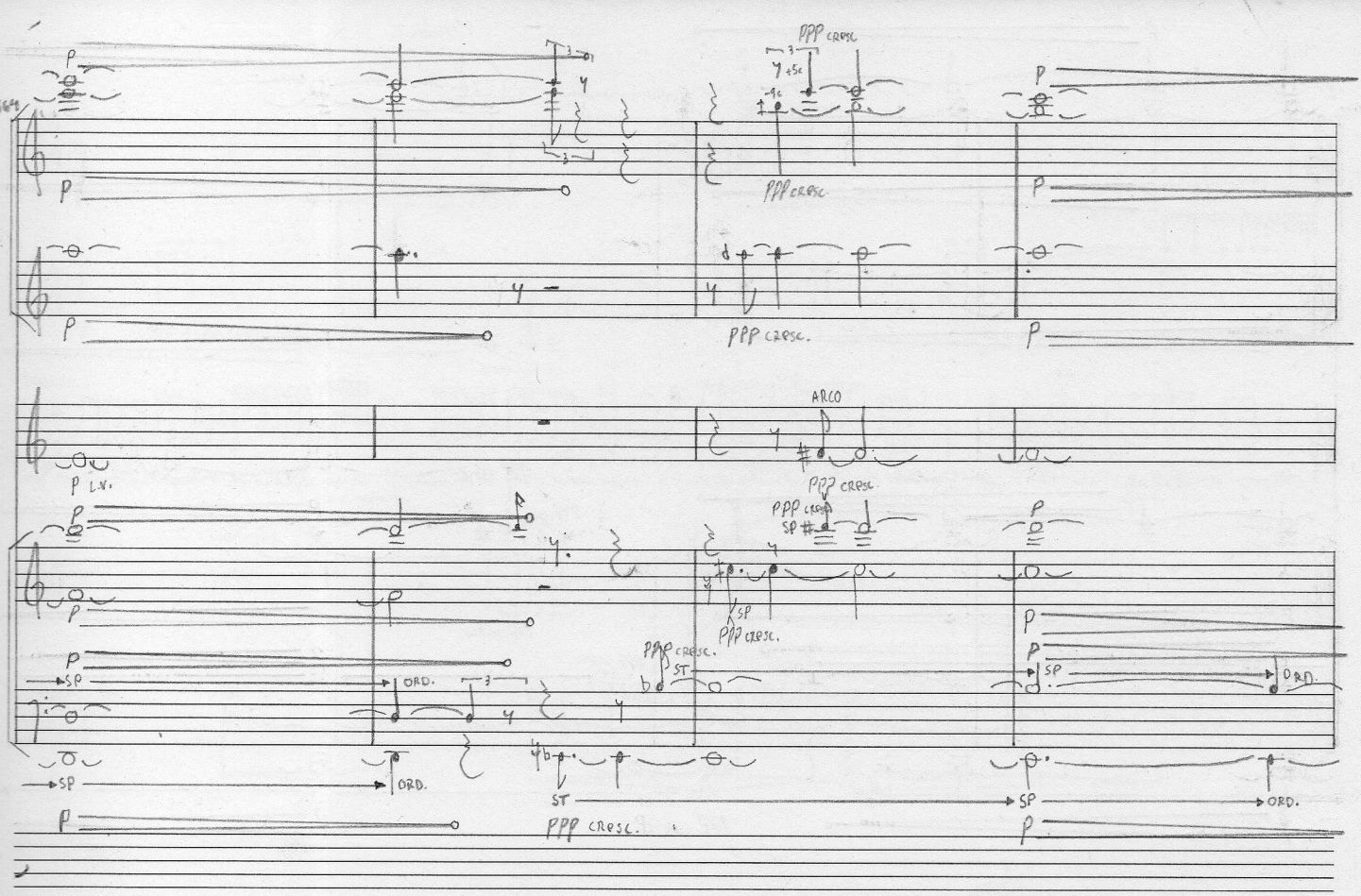
DUCLOS: Havia três dias...

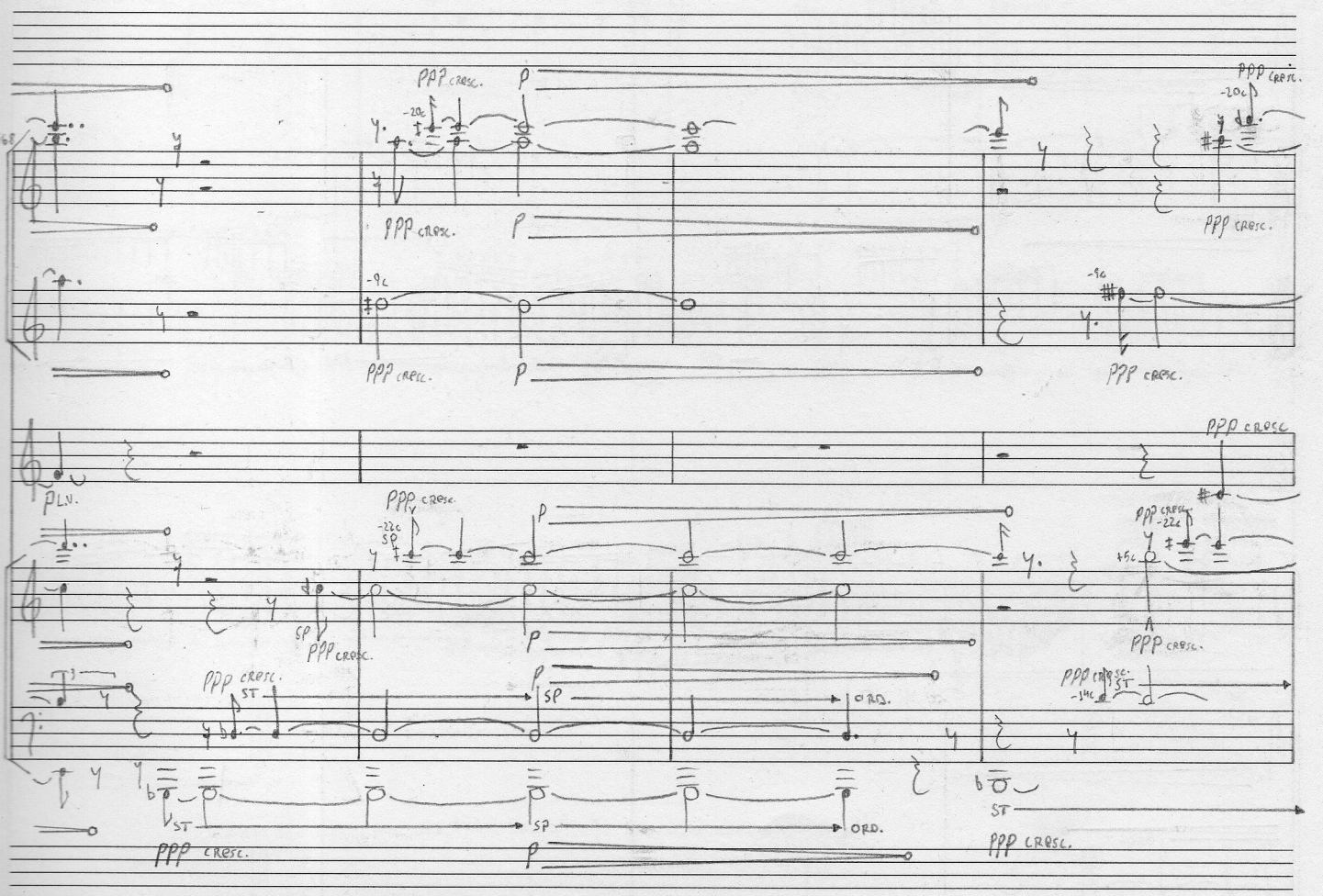
* DURAÇÃO DA ARCADA NA POSIÇÃO

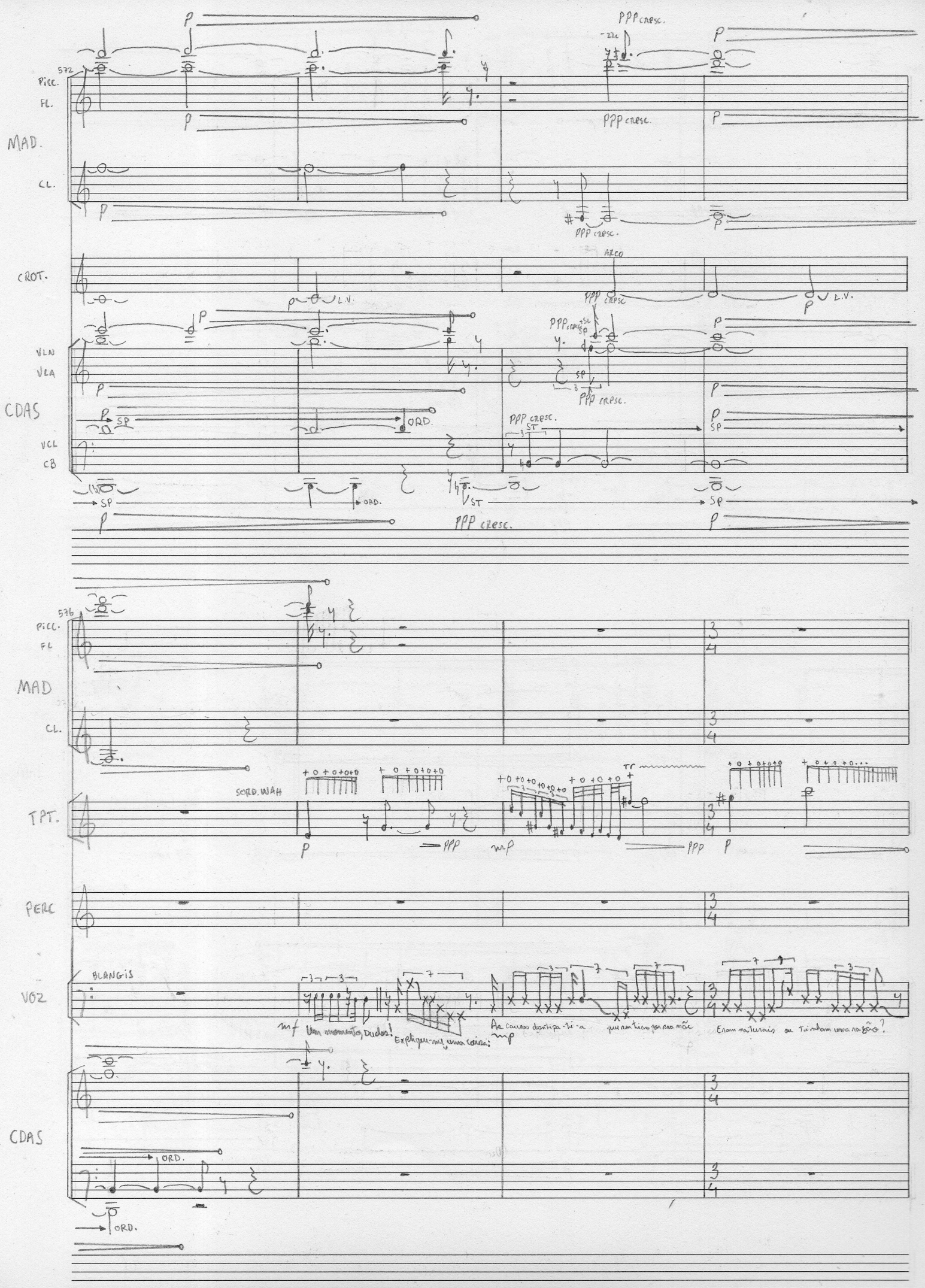

548
PICC.
FL.
AD
CL.
CROT.
VLN
VLA
DAS
VCL
CB
PPP CRESC.
ARCO
(SOM REAL)
L.V.
SP
ORD.
ST
552
PICC.
FL.
AD.
CL.
CROT.
VLN
VLA
DAS
VCL
CB
PPP CRESC.
ORD

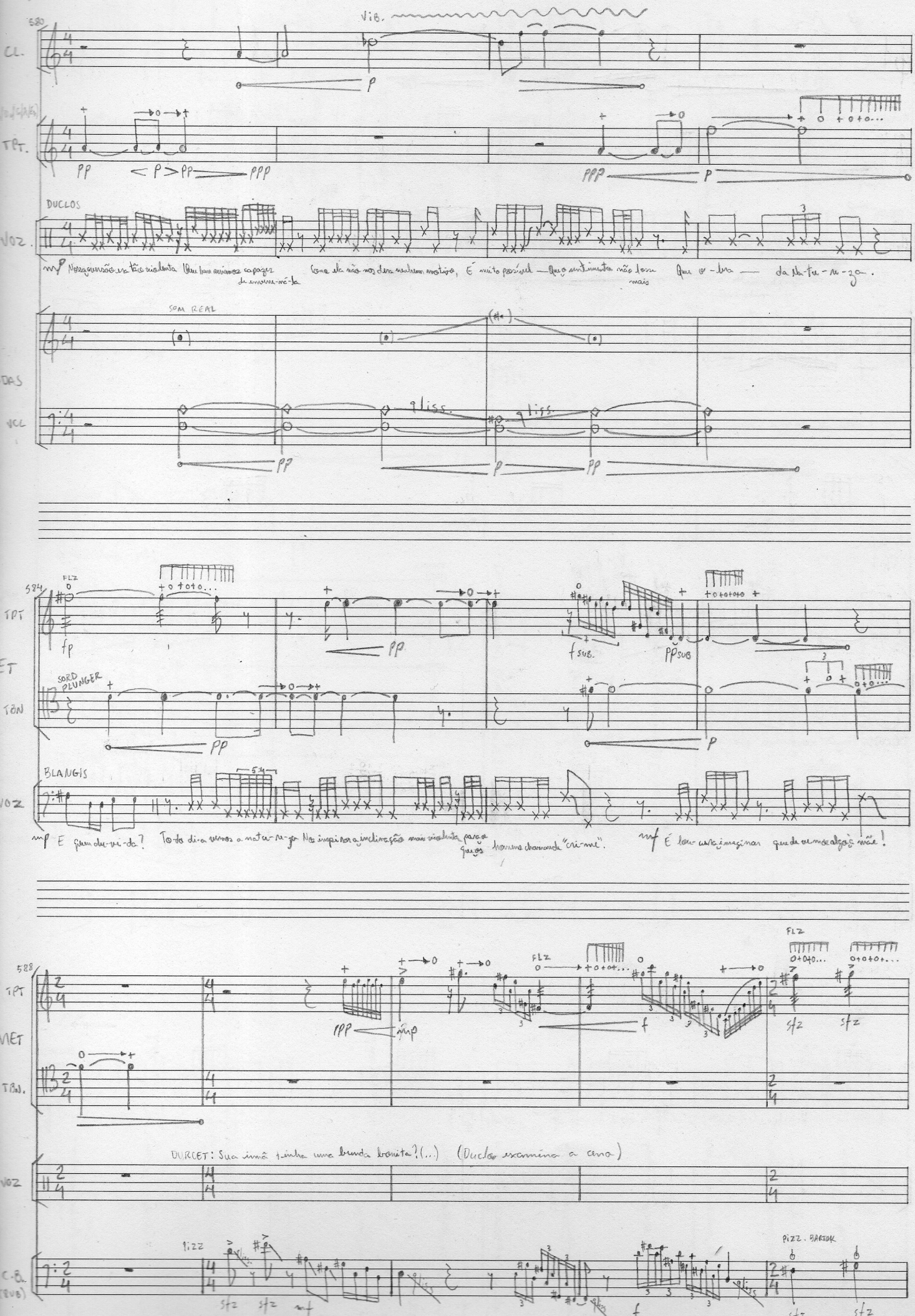

556
Picc
Fl.
MAD
Cl.
Crot.
Vln
Vla
CDAS
Vcl
Cb
PPP cresc.
ARCO
PPP
P
L.V.
SP
ORD
SUL I
ST
ORD.


560
Picc
Fl.
MAD
Cl.
Crot.
Vln
Vla
CDAS
Vcl
Cb
PPP cresc.
ARCO
PPP
P
SP
ORD
ST
ORD.


564
Picc.
Fl.
VAD
Cl.
CROT
VLN
VLA
DAS
VCL
CB
P
PPP CRESC.
ARCO
SP
ORD.
ST
P L.V.


568
Picc.
Fl.
PD
Cl.
CROT.
VLN
VLA
VCL
CB
P
PPP CRESC.
SP
ORD.
ST
P L.V.


572
Picc.
Fl.
MAD.
Cl.
Crot.
Vln
Vla
CDAS
Vcl
Cb
PPP cresc.
ARCO
L.V.
SP
ORD.
ST
576
Picc.
Fl
MAD
Cl.
TPT.
SORD. WAH
PERC
VOZ
BLANGIS
Um momento, Dudos!
Explique-me uma coisa:
Ar cauvas dantipa-ti-a
que sentiam por sua mãe
Eram naturais ou tinham uma razão?
CDAS
ORD.



580

CL.

VIB.

p

TPT.

pp < p > pp ppp

ppp p

DUCLOS

VOZ.

mp Nossa versão era tão violenta Que bem sabíamos capazes de envenená-la Como ela não nos dera nenhum motivo, É muito possível — Que o sentimento não fosse mais Que o-bra — da Na-tu-re-za.

SOM REAL

DAS

VCL

gliss. gliss.

pp p pp

584

FLZ

TPT

fp pp f sub. pp sub

ET

SORD PLUNGER

TBN

pp p

BLANGIS

VOZ

mp E quem du-vi-da? To-do di-a vemos a natu-re-za Nos inspirar a inclinação mais violenta para o que os homens chamam de "cri-me". mf É lou-cura imaginar que de vemos algo à mãe!

588

FLZ

TPT

ppp mp f sfz sfz

MET

TBN.

DURCET: Sua irmã tinha uma bunda bonita? (...) (Duclos examina a cena)

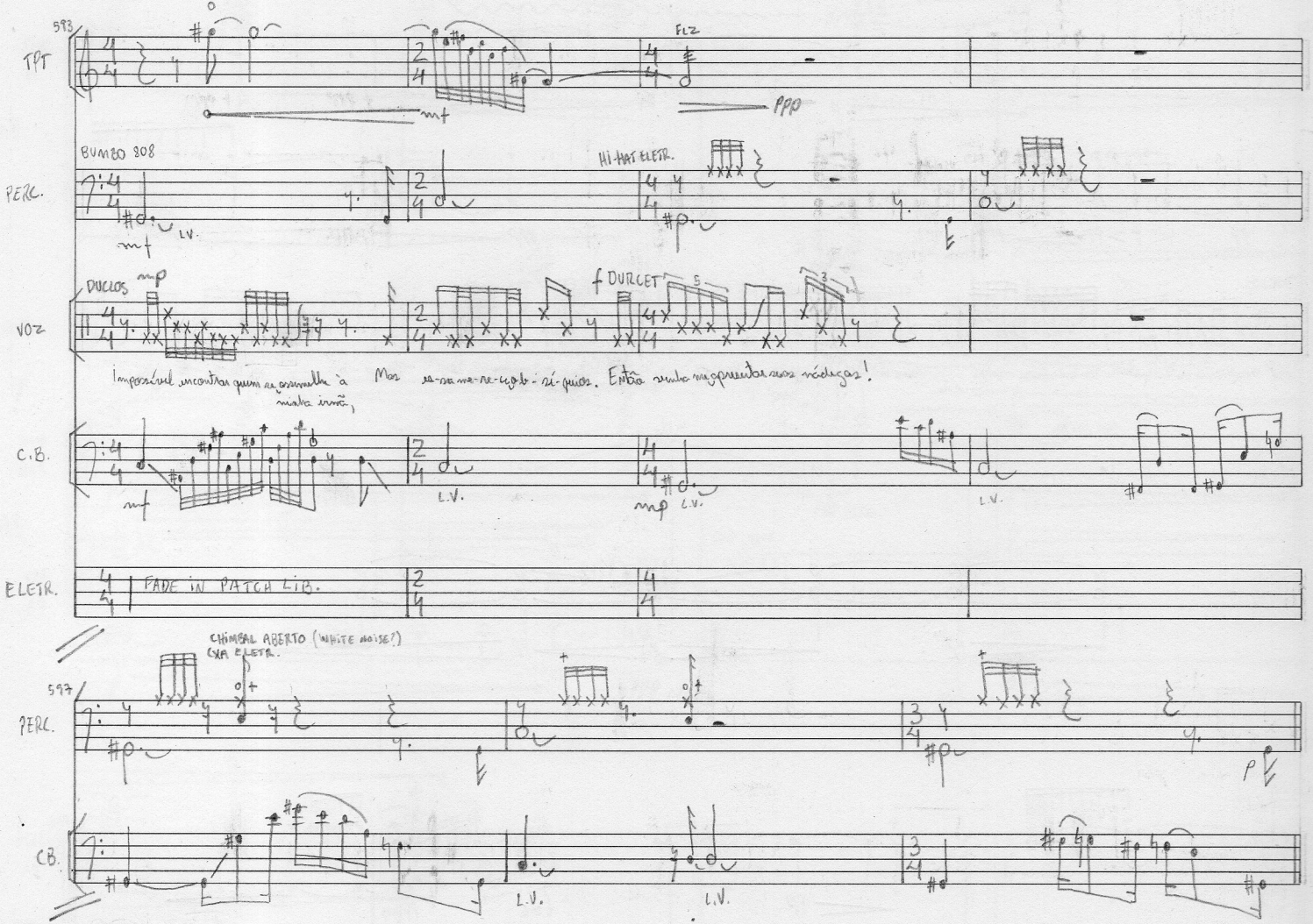
VOZ

PIZZ

PIZZ. BARTOK

C.B. (RUB)

sfz sfz mf f sfz sfz



593

TPT

FLZ

mf

ppp

PERC.

BUMBO 808

mf

L.V.

HI-HAT ELETR.

VOZ

DUCLOS

mp

f DURCET

Impossível encontrar quem se assemelhe à minha irmã, Mas es-sa me-re-ço-b-sí-quios. Então venha me apresentar suas nádegas!

C.B.

mf

L.V.

mp

L.V.

L.V.

ELETR.

FADE IN PATCH LIB.

CHIMBAL ABERTO (WHITE NOISE?)
CXA ELETR.

597

PERC.

p

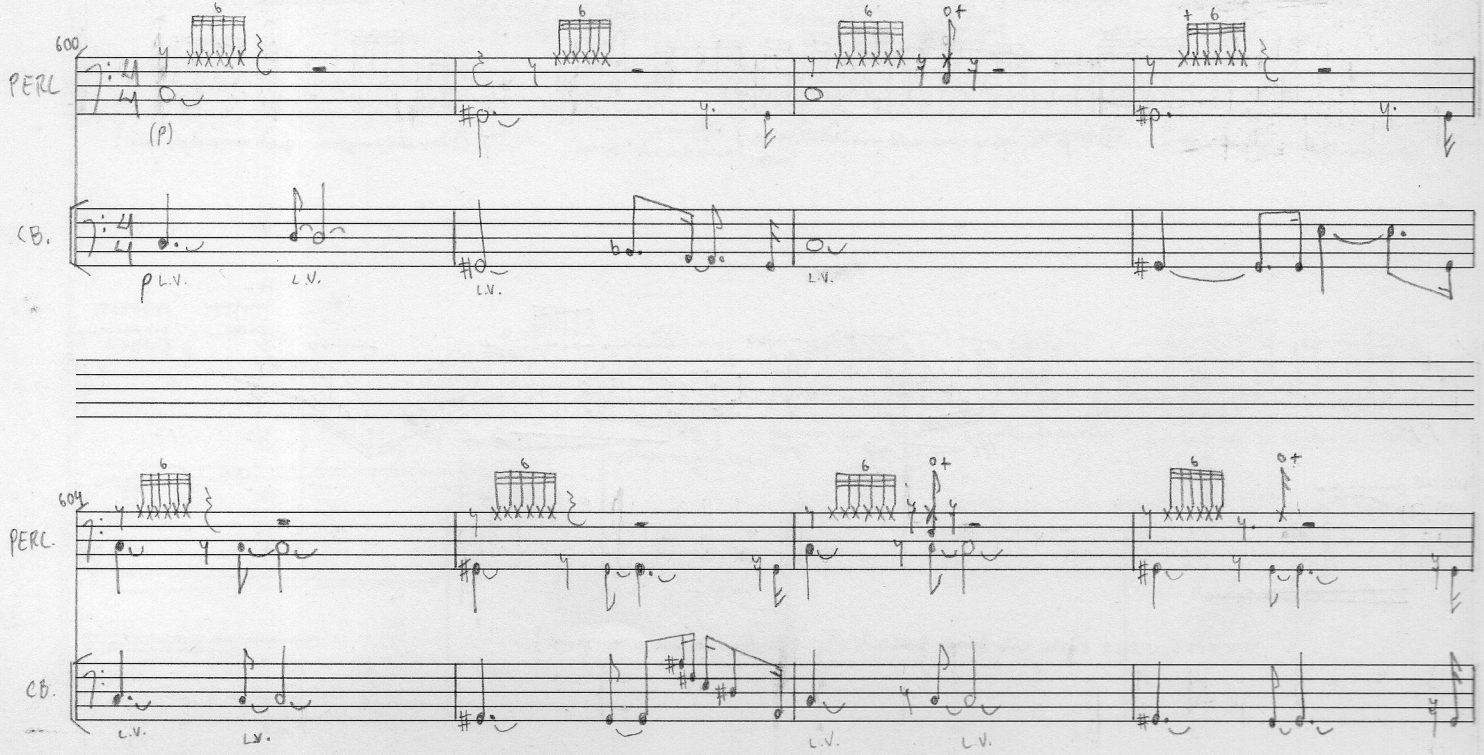
CB.

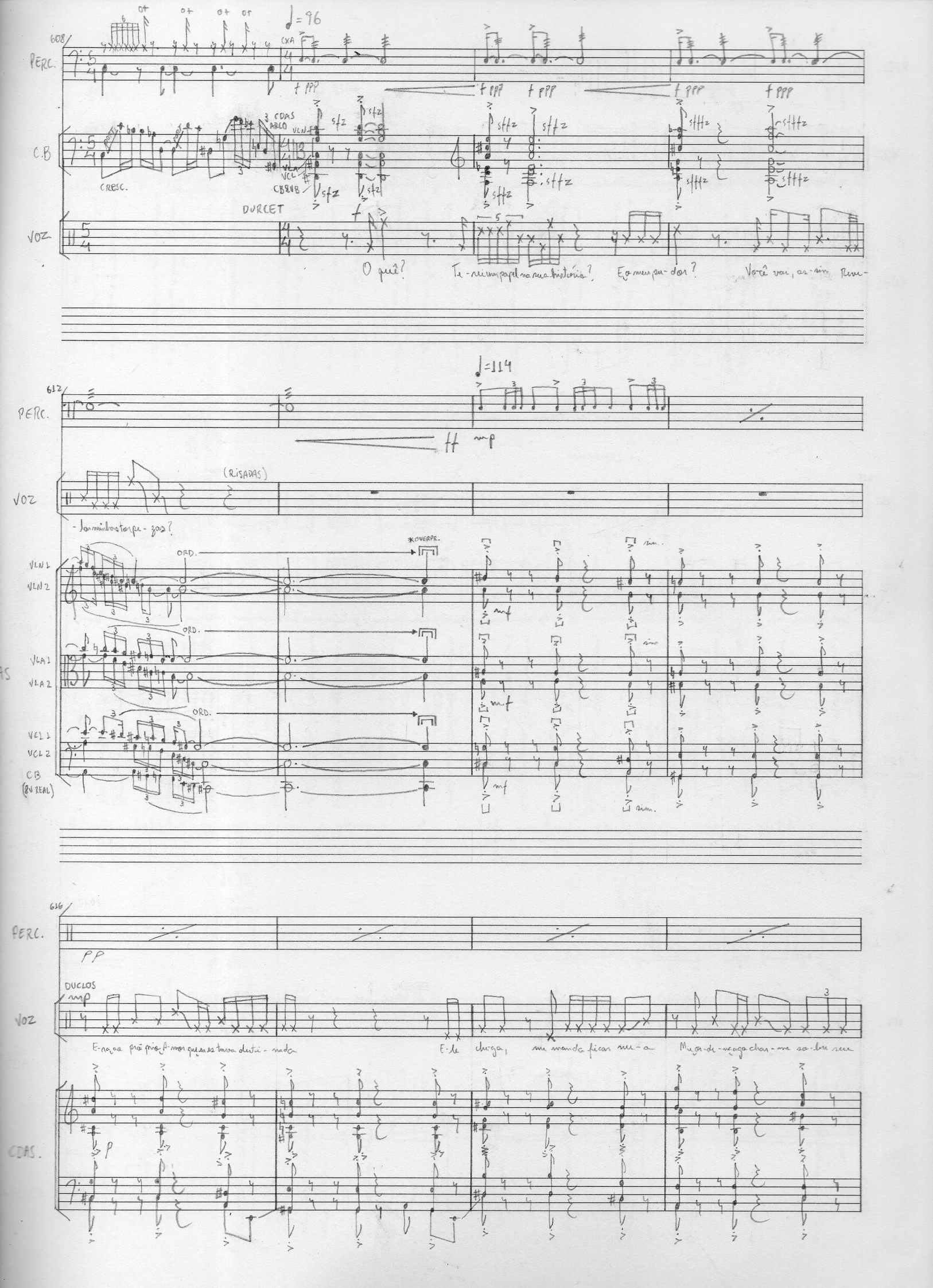
L.V.

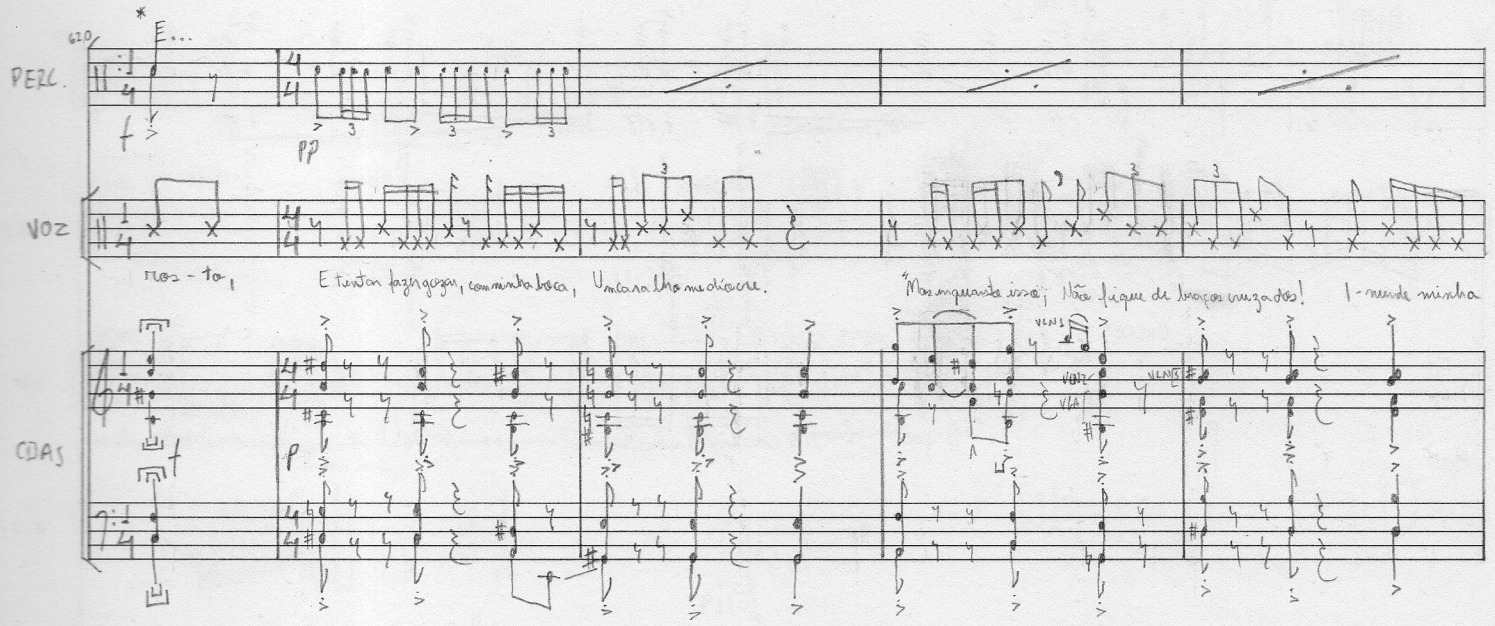
L.V.

CENA VI

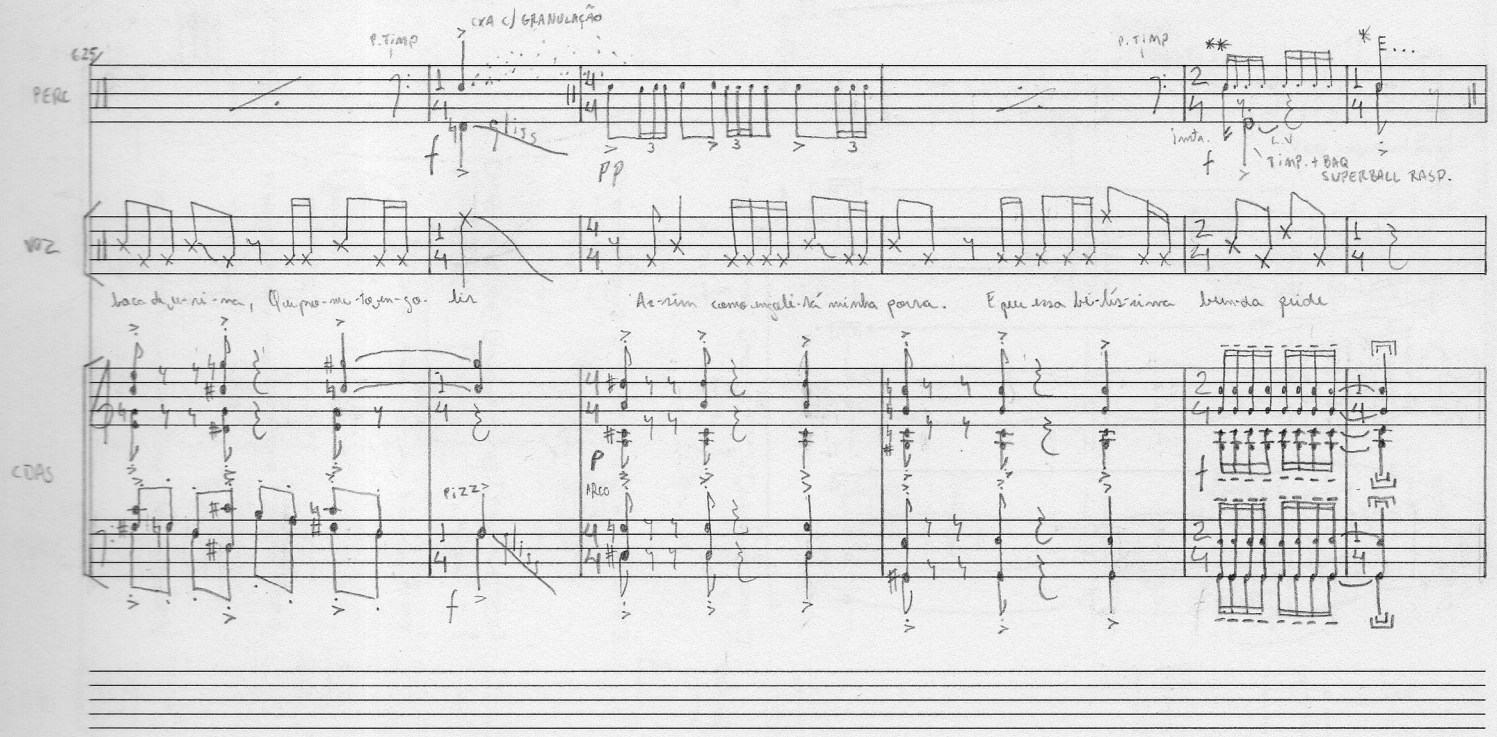
DUCLOS: Faz já nove anos que eu estava com a Guérin...

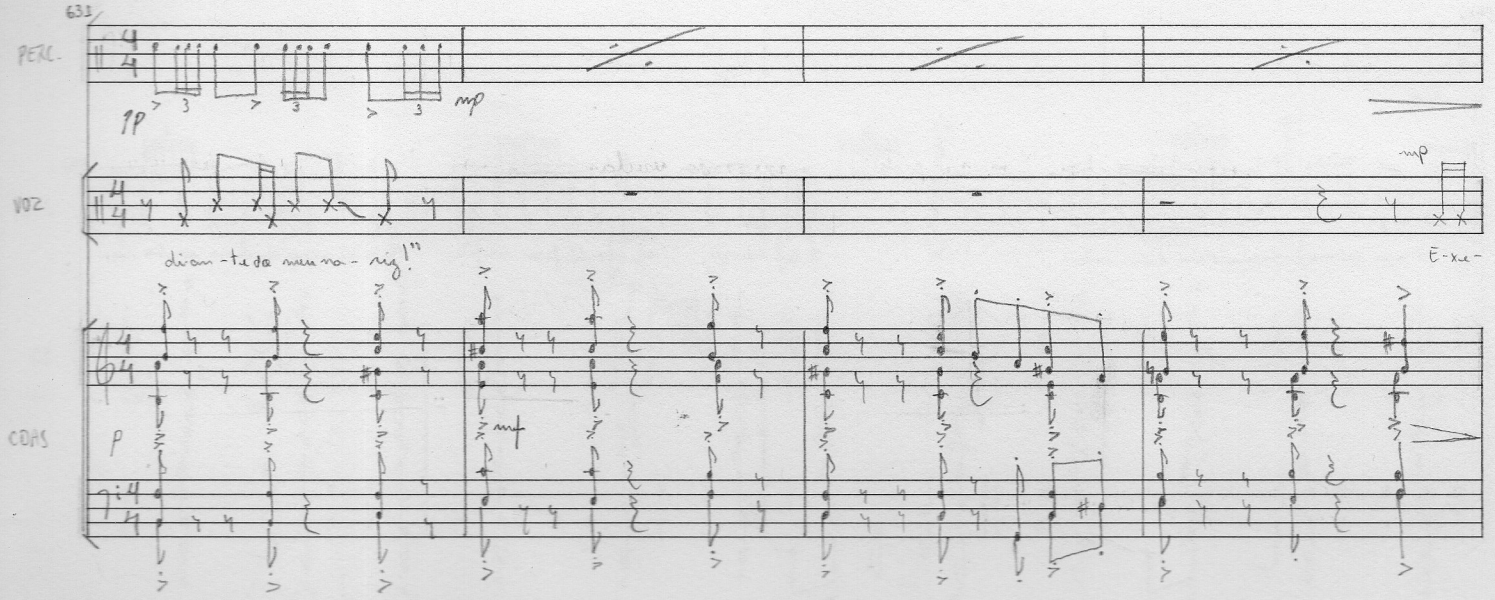


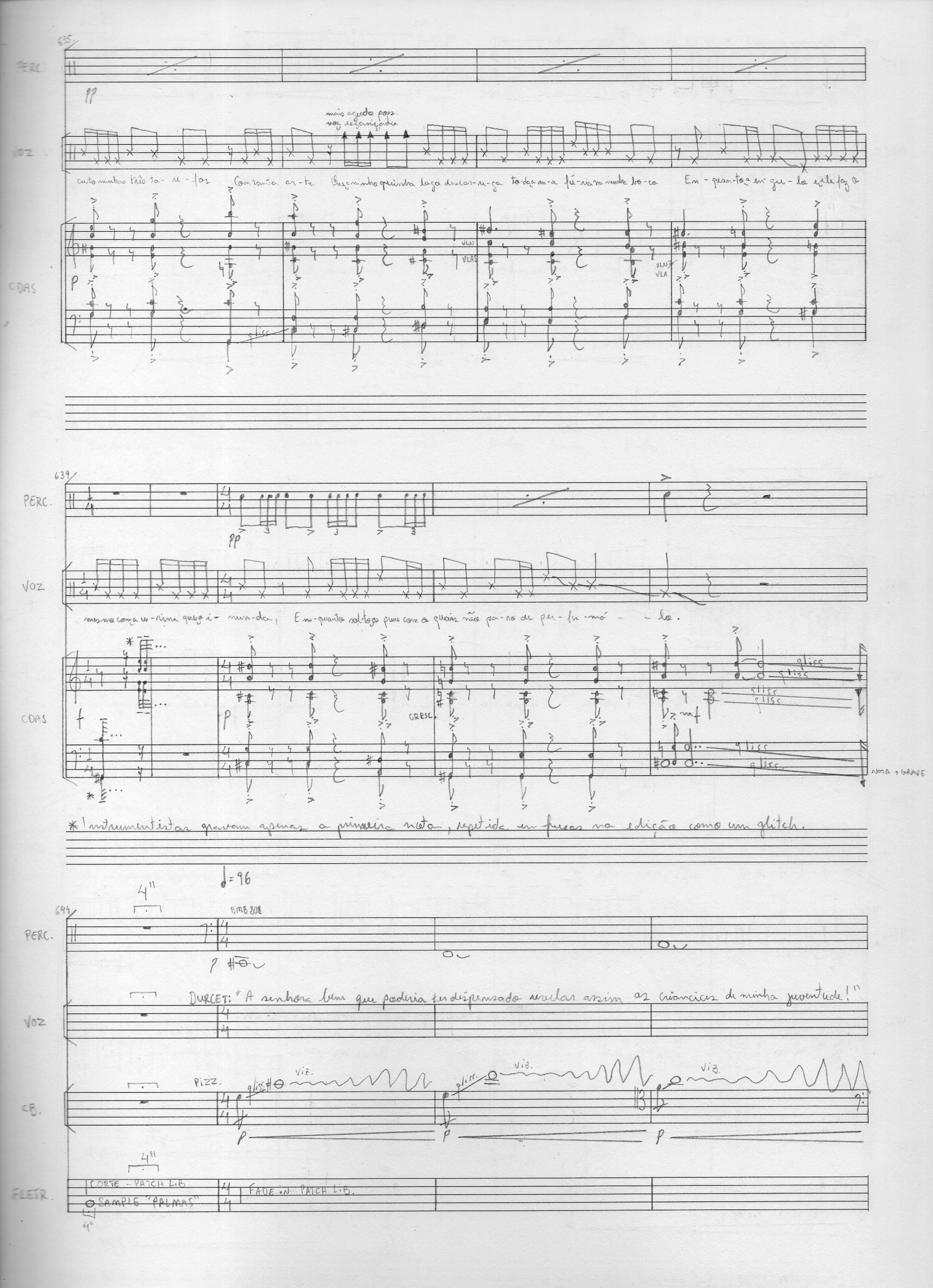

608
PERC.
♩=96
CXA
C.B
CRESC.
3 CDAS ARCO
VLN
VLA
VCL
CB8VB
DURCET
VOZ
O quê?
Te-rei um papel na sua história?
E o meu pu-dor?
Você vai, as-sim Reve-
612
PERC.
♩=114
(RISADAS)
VOZ
-lar minhas torpe-zas?
VLN 1
VLN 2
ORD.
*OVERPR.
VLA 1
VLA 2
VCL 1
VCL 2
CB (8V REAL)
616
PERC.
DUCLOS
VOZ
E-rgao pró-prio A-mor que eu estava deti-nada
E-le chega, me manda ficar nu-a
Mi-gor-de-nçaga char-me so-bre seu
CDAS.



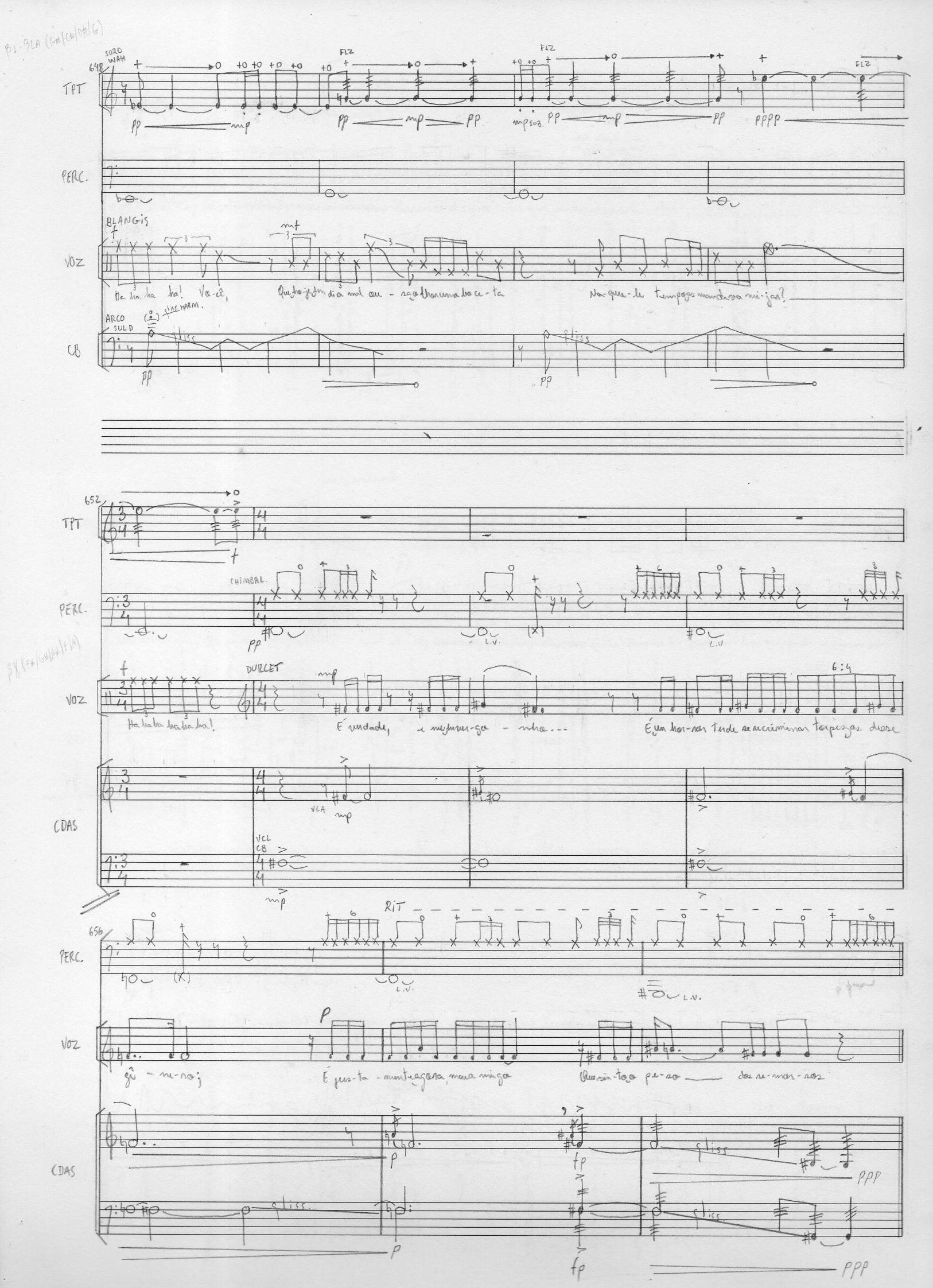
* Instrumentista toca voz de baixo, edição no computador insere o glitch repetindo o ataque da caixa em semifusas. ** Instrumentista toca voz de baixo, edição repete a nota idêntica, sobrepondo o ataque sobre a ressonância



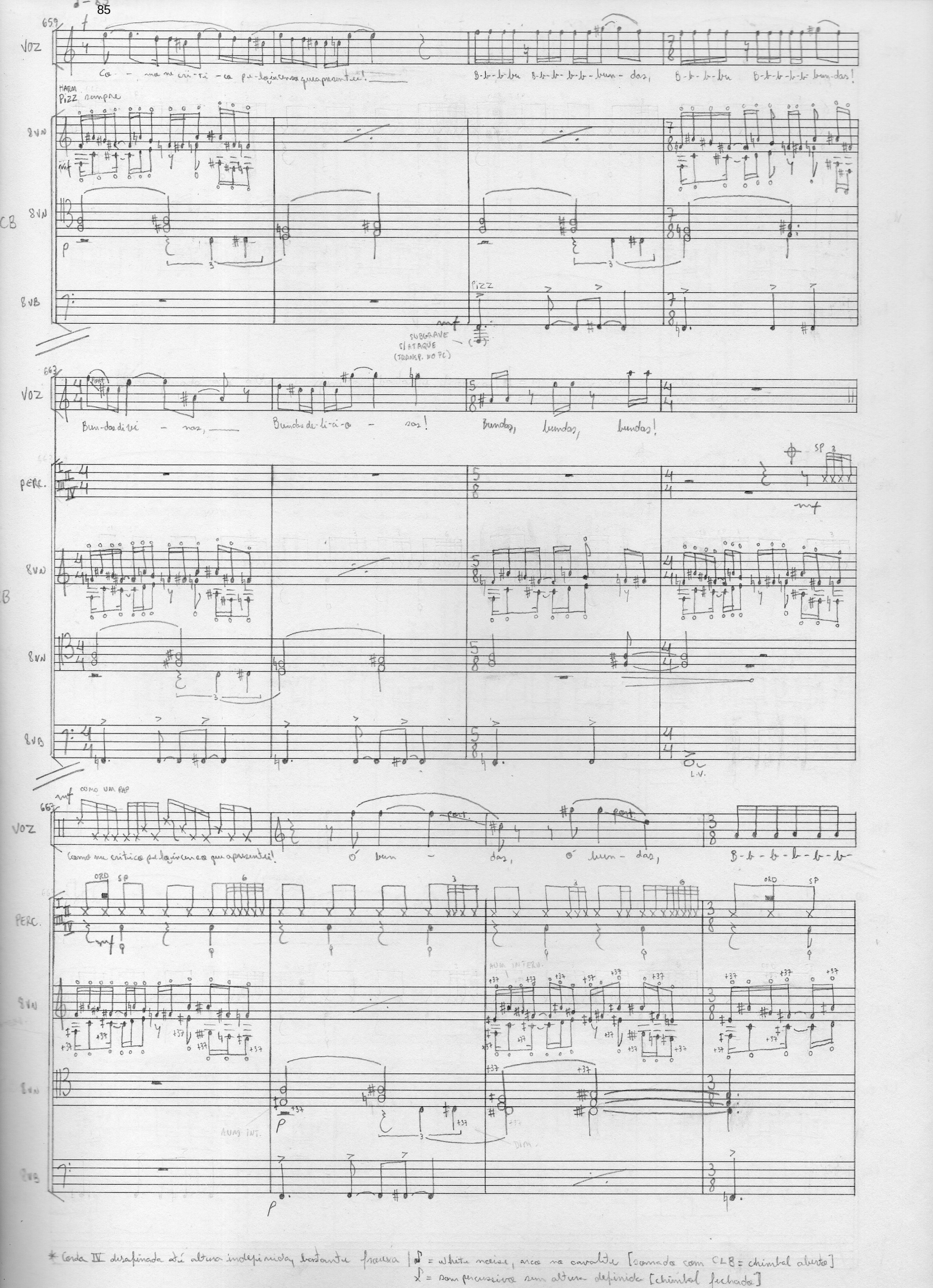




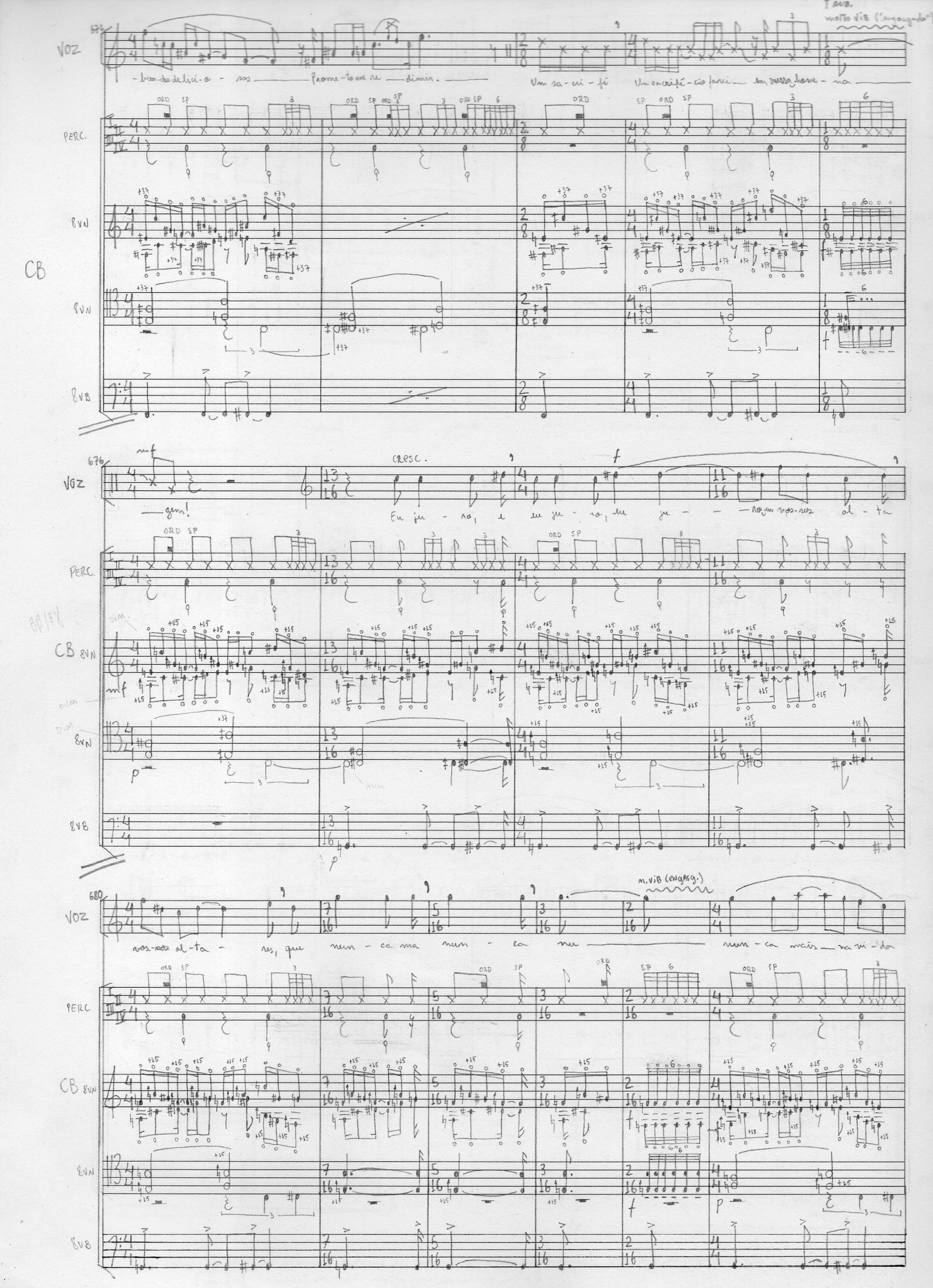
*Instrumentistas gravam apenas a primeira nota, repetida em fusas na edição como um glitch.

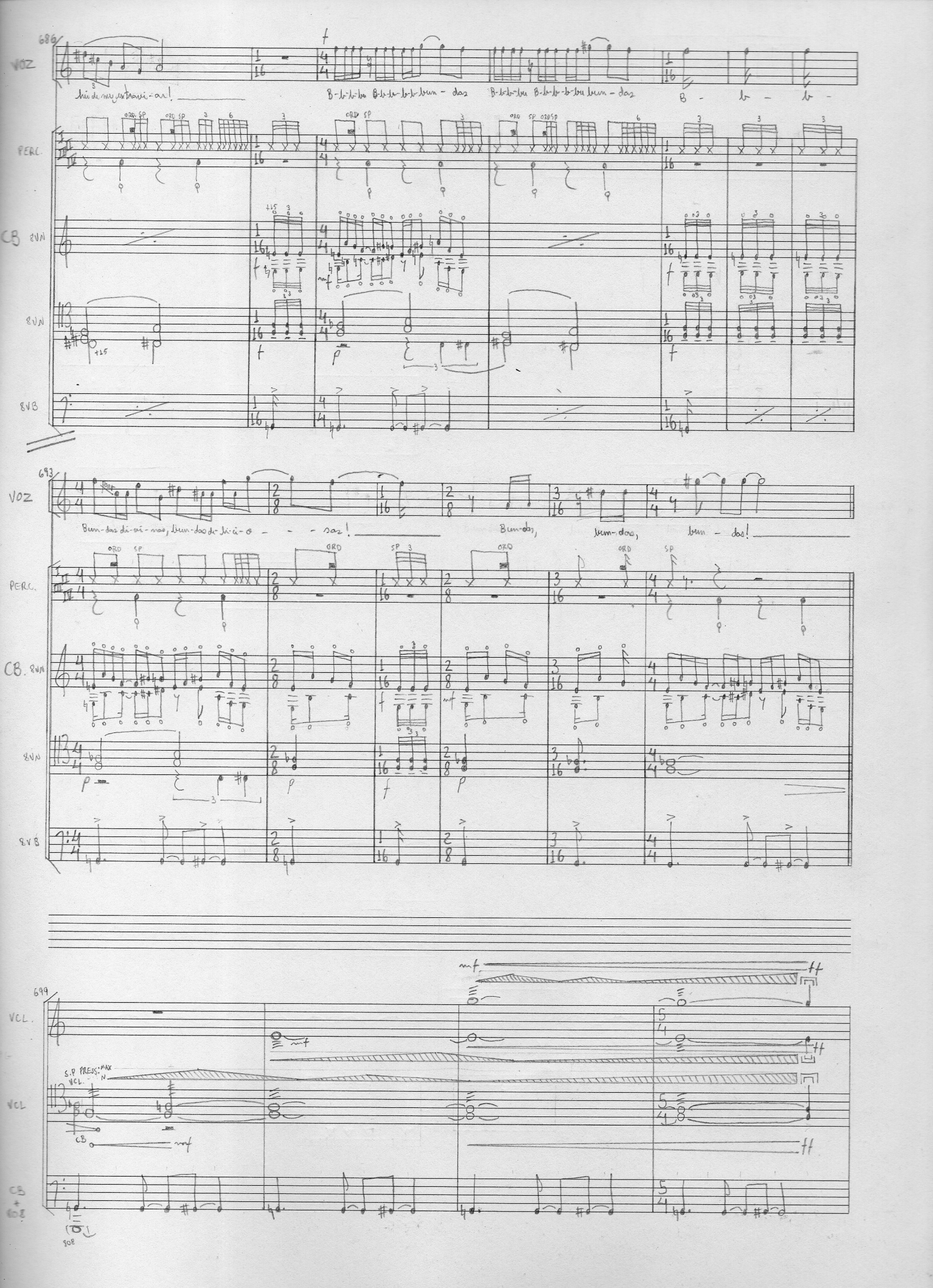


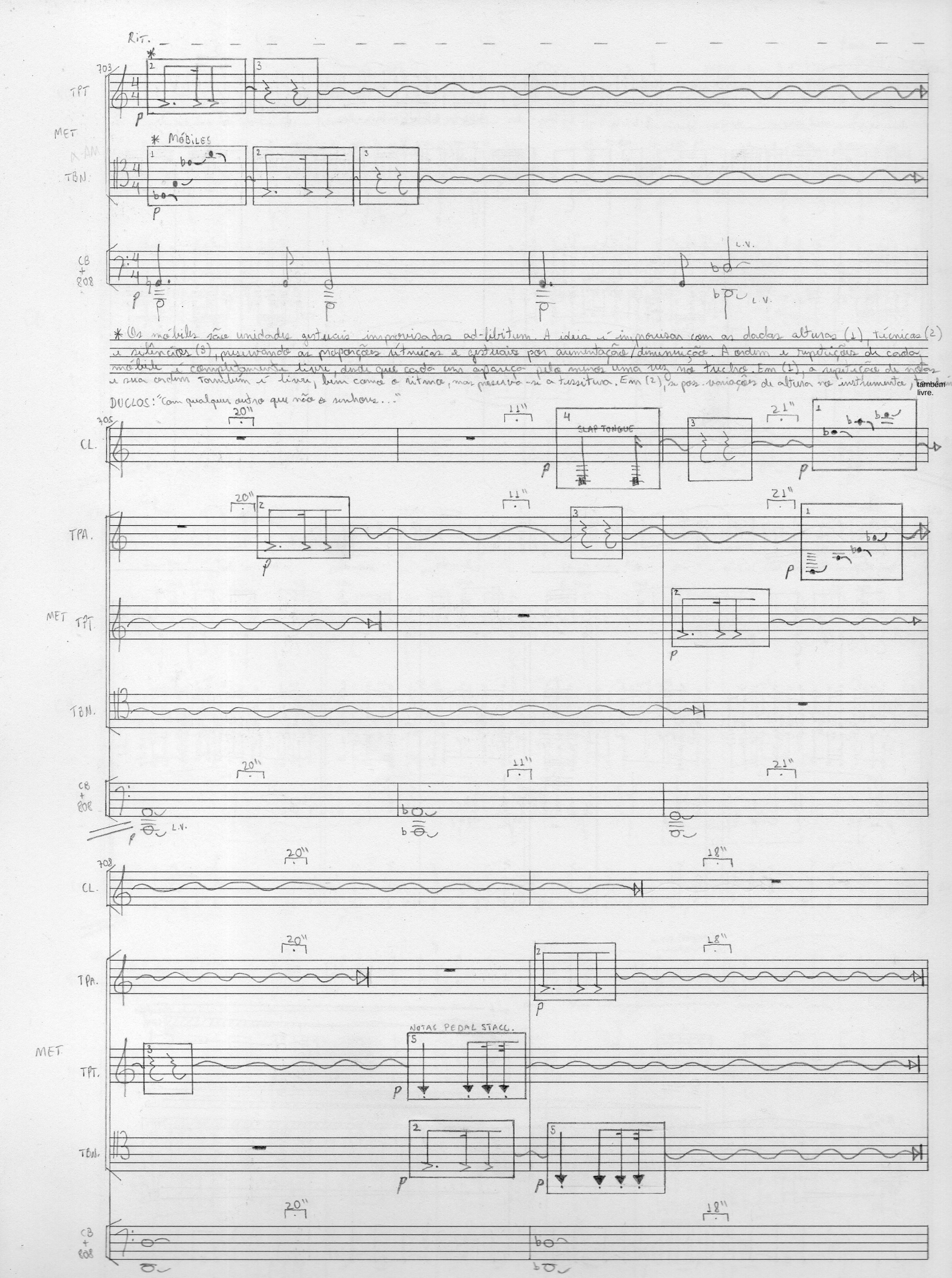
TPT
PERC.
VOZ
CB
SORD WAH
FLZ
BLANGIS
ARCO SULD
CHIMBAL.
DURCET
CDAS
VCL CB
RIT



* Corda IV desafinada até altura indefinida, bastante frouxa | ♪ = white noise, arco no cavalete [somado com CLB = chimbal aberto]
♪ = som percussivo sem altura definida [chimbal fechado]

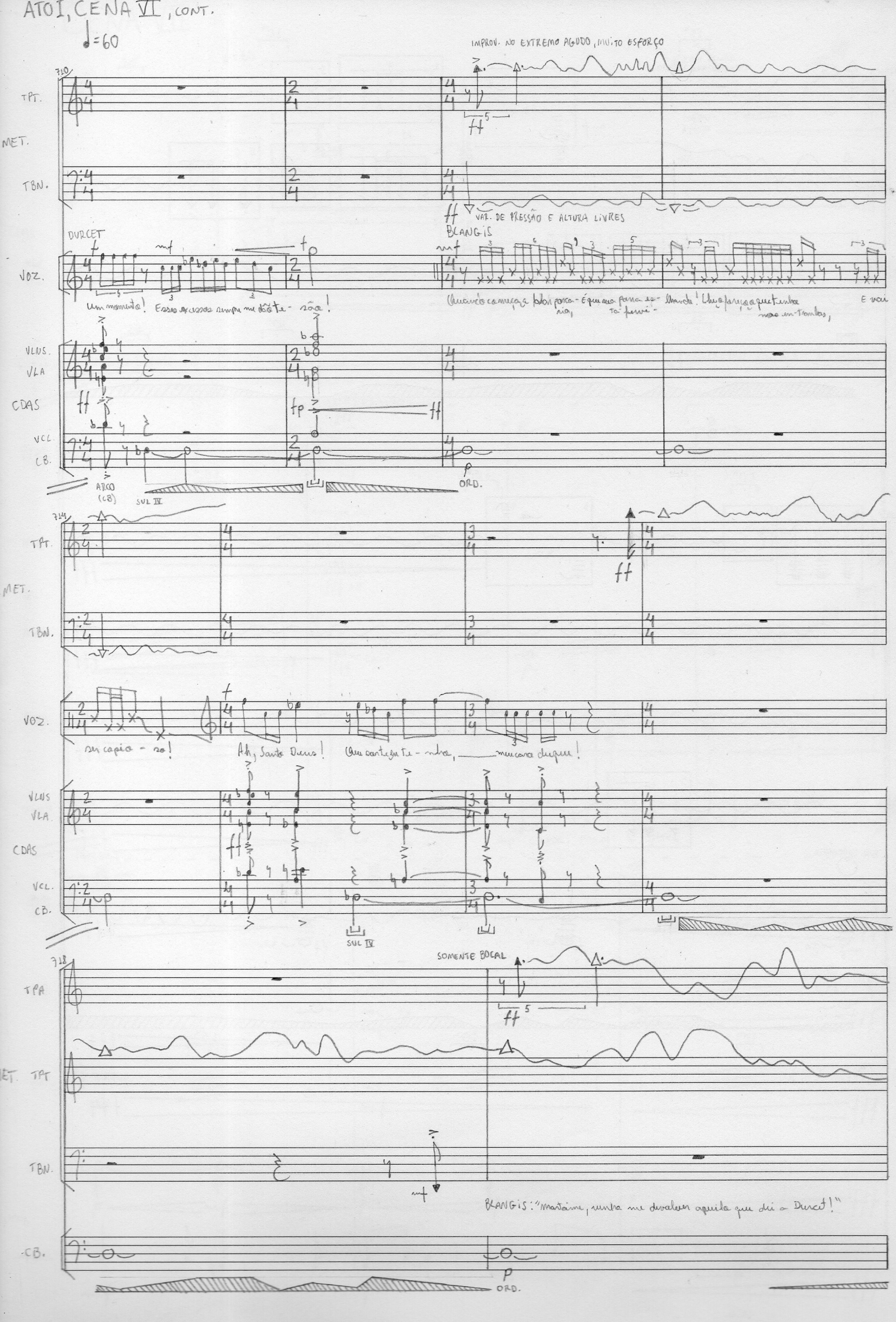

VOZ
PERC.
CB
8VN
8VB
ORD
SP
CRESC.
DIM.
AUM
molto VIB ("engasgado")
m. VIB (engasg.)

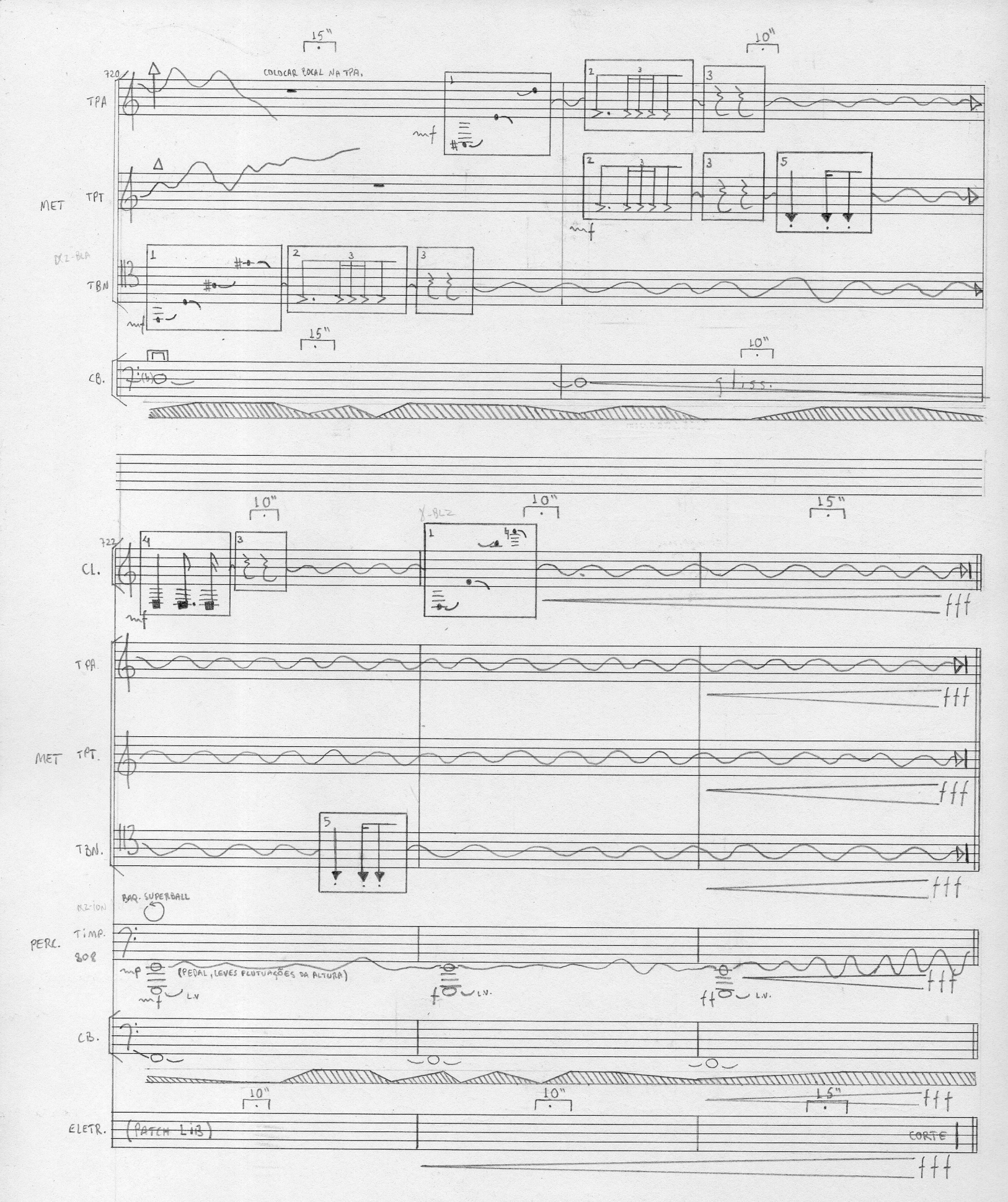

686
VOZ
PERC.
CB
8VN
8VB
693
VOZ
PERC.
CB.
8VN
8VB
699
VCL.
VCL
CB
+
808


Rit.
703
TPT
MET
* MÓBILES
TBN.
CB + BOB
L.V.
* Os móbiles são unidades gestuais improvisadas ad-libitum. A ideia é improvisar com as dadas alturas (1), técnicas (2) e silêncios (3), preservando as proporções rítmicas e gestuais por aumentação/diminuição. A ordem e repetições de cada móbile é completamente livre, desde que cada um apareça pelo menos uma vez no trecho. Em (1), a repetição de notas e sua ordem também é livre, bem como o ritmo, mas preserva-se a tessitura. Em (2), as pos. variações de alturas ao instrumento, também livre.
DUCLOS: "Com qualquer outro que não o senhor..."
705
CL.
20"
11"
21"
SLAP TONGUE
TPA.
TPT.
708
18"
NOTAS PEDAL STACC.
CONT. CAD.

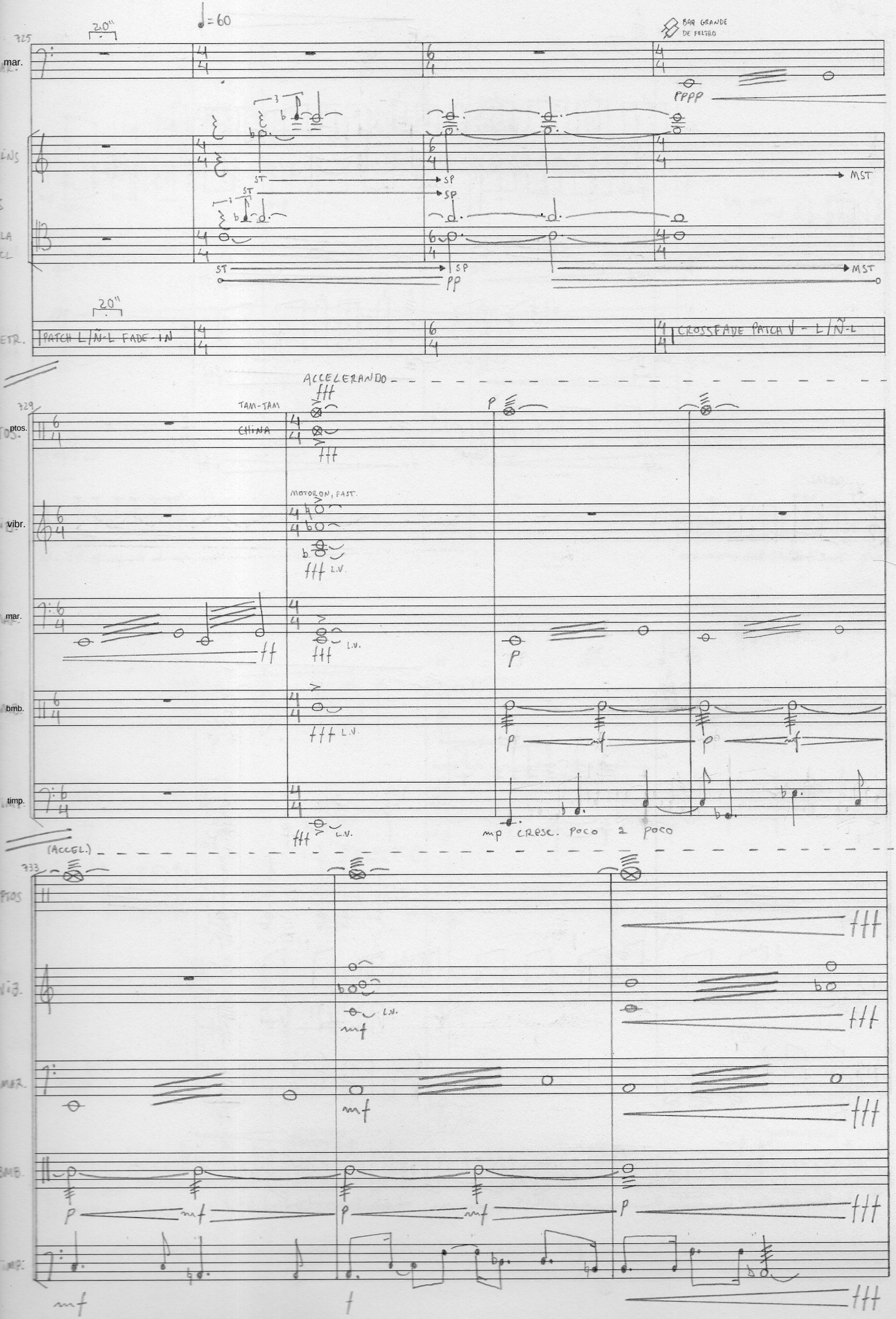
ATO I, CENA VI, CONT.

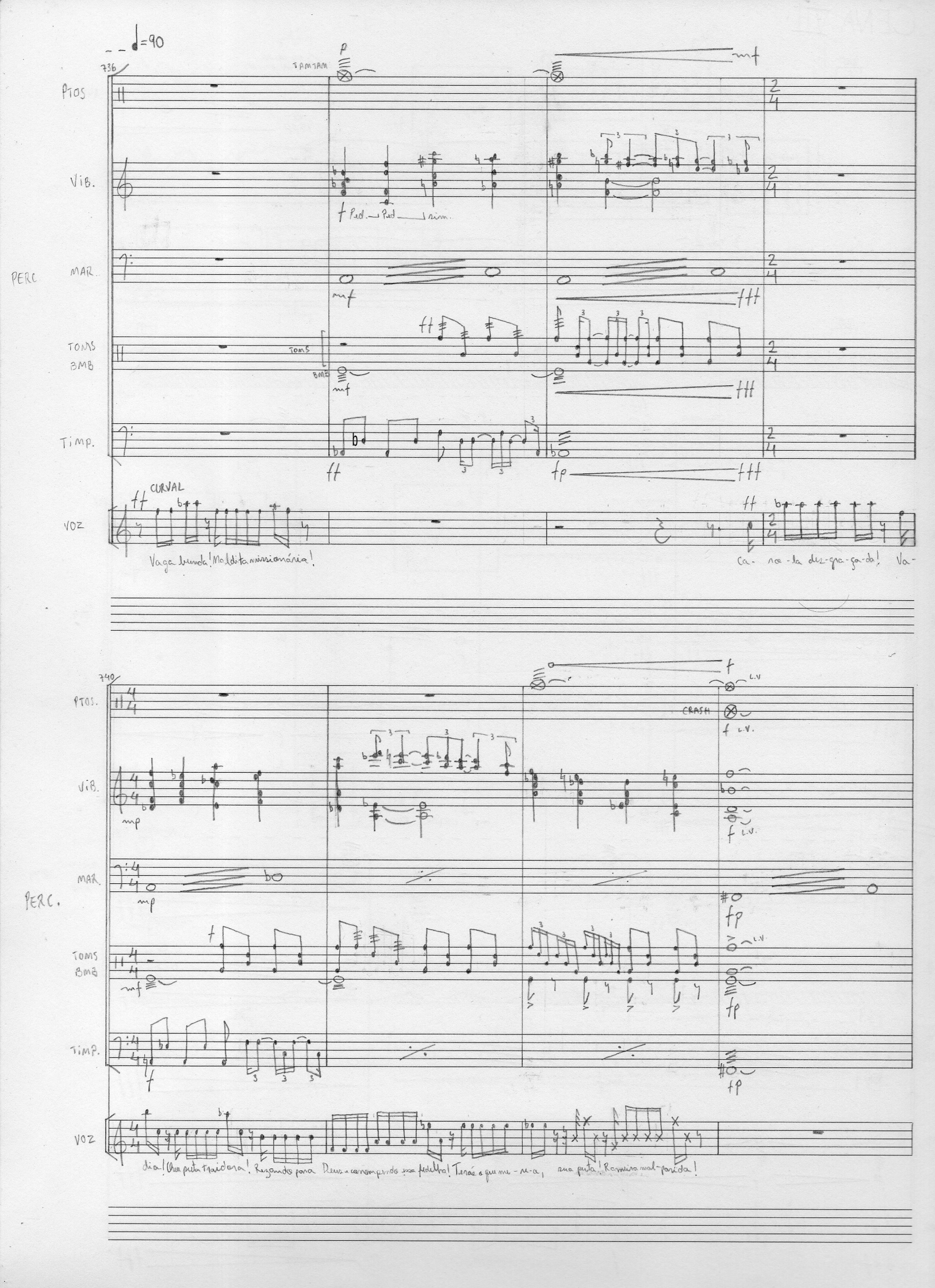
♩=60

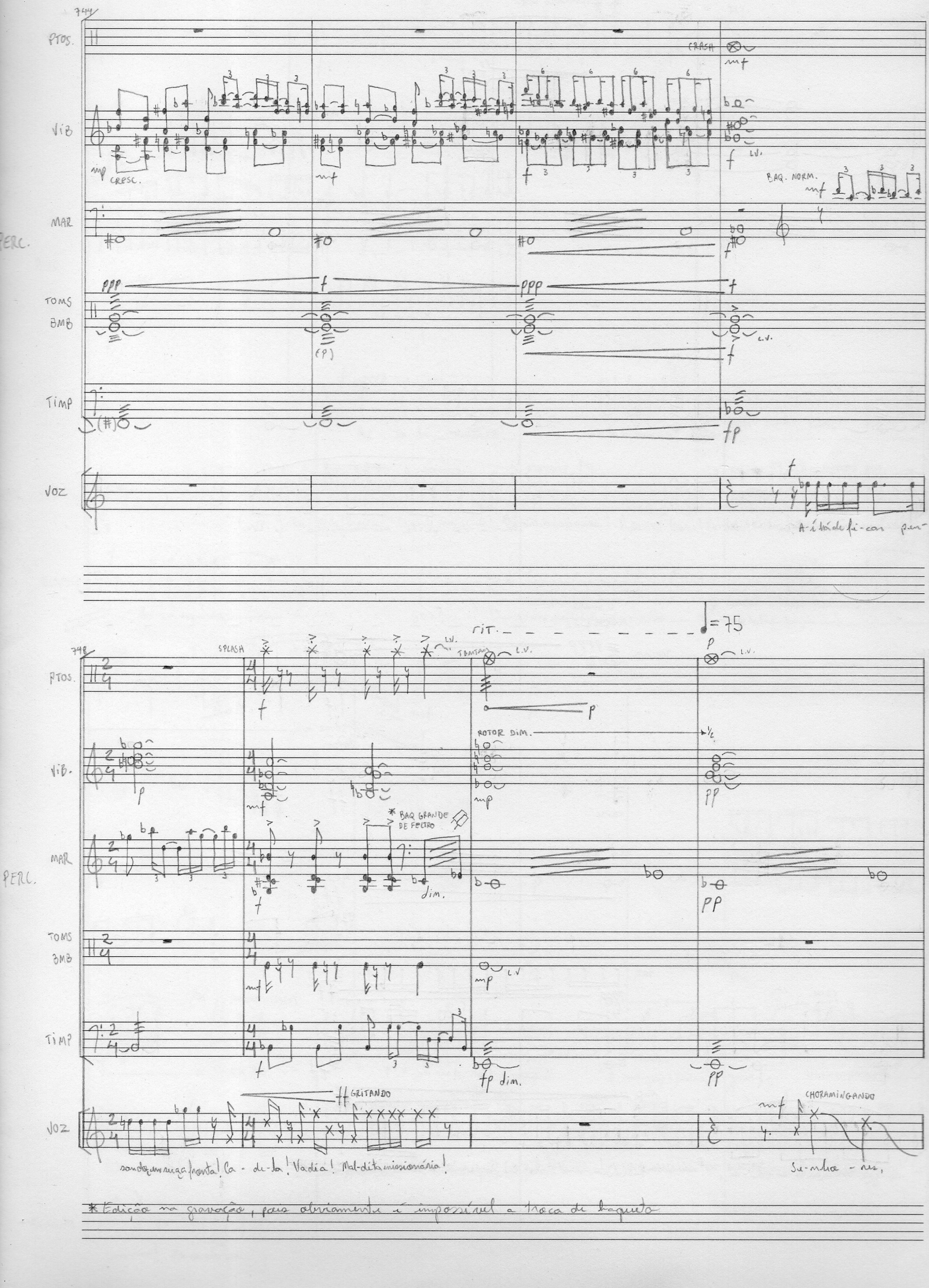


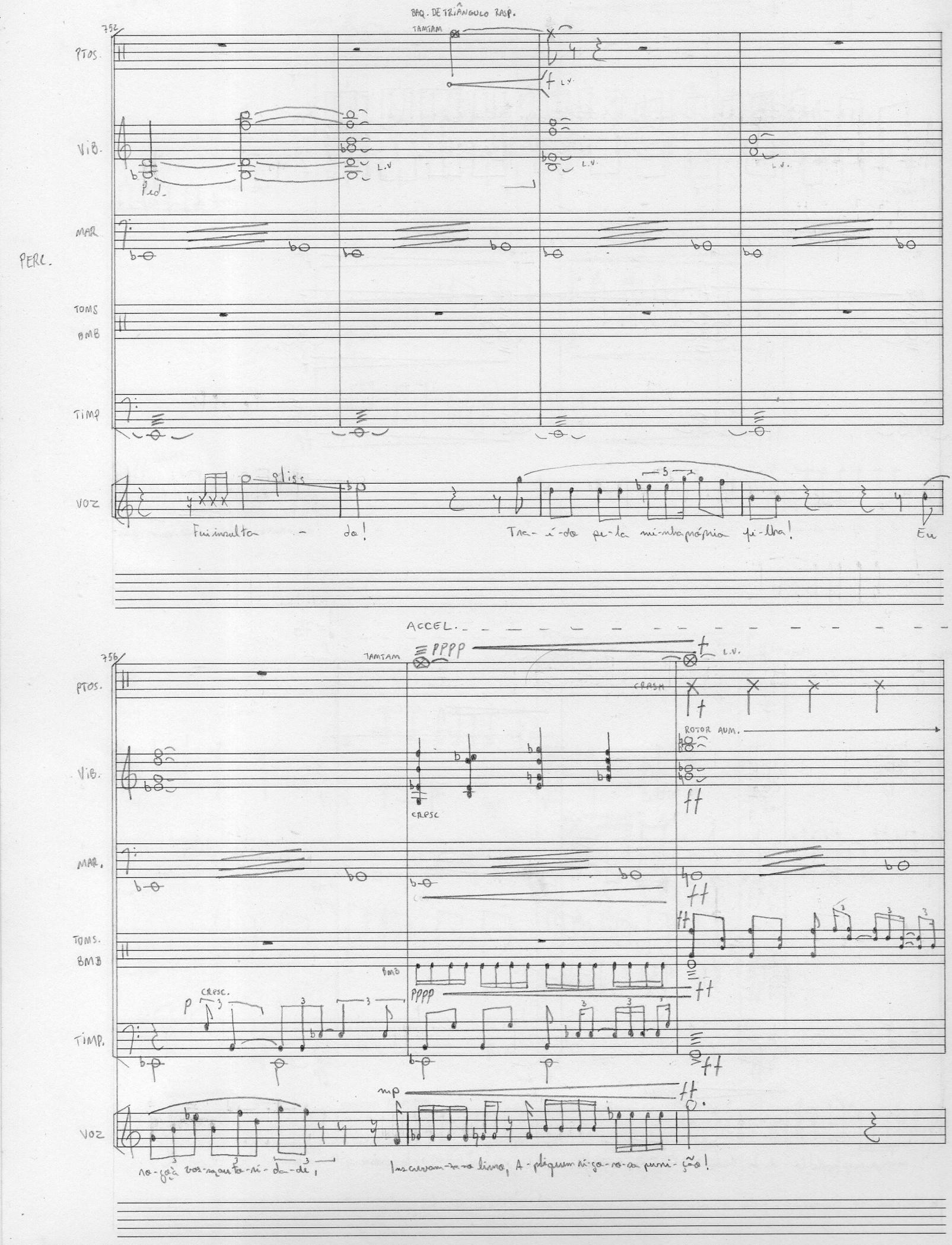

15"
10"
720
COLOCAR BOCAL NA TPA.
TPA
mf
MET
TPT
mf
DX2-BLA
TBN
mf
15"
10"
CB.
gliss.
10"
10"
15"
722
CL.
mf
fff
TPA.
fff
MET
TPT.
fff
TBN.
fff
DX2-ION
BAQ. SUPERBALL
PERC.
TIMP.
808
mp
(PEDAL, LEVES FLUTUAÇÕES DA ALTURA)
mf
L.V.
f
L.V.
ff
L.V.
fff
CB.
10"
10"
15"
fff
ELETR.
(PATCH LIB)
CORTE
fff

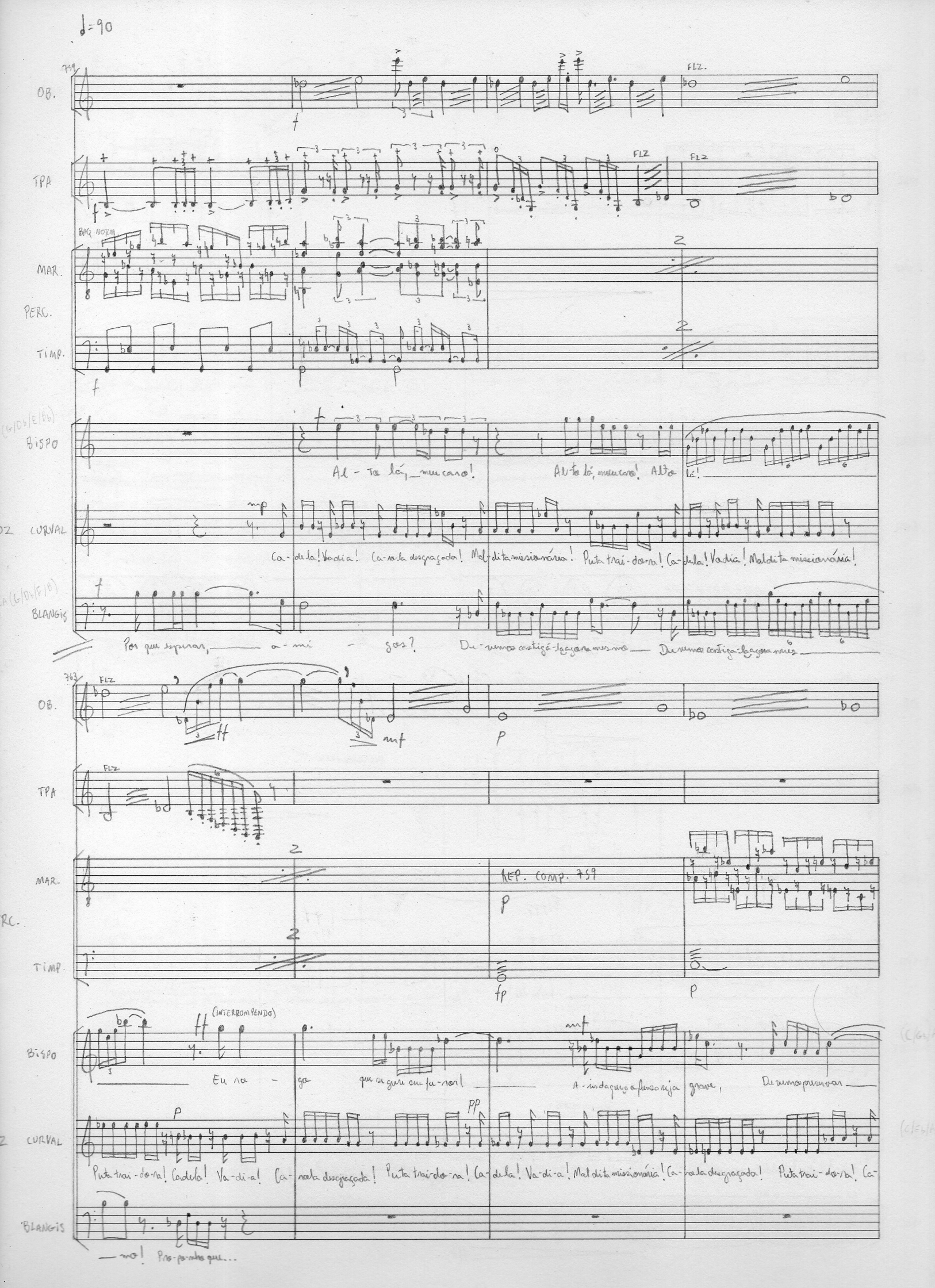
CENA VII


20"
♩=60
725
mar.
BAQ GRANDE DE FELTRO
PPPP
ST
SP
MST
pp
20"
PATCH L/Ñ-L FADE-IN
CROSSFADE PATCH V - L/Ñ-L
ACCELERANDO
729
ptos.
TAM-TAM
CHINA
fff
MOTOR ON, FAST.
vibr.
L.V.
mar.
ff
p
bmb.
mf
timp.
mp cresc. poco a poco
(ACCEL.)
733
ptos
vib.
mar.
bmb.
timp.


♩=90
736
PTOS
TAMTAM
VIB.
f Ped. Ped. sim.
PERC
MAR.
TOMS
BMB
TOMS
BMB
TIMP.
CURVAL
VOZ
Vaga bunda! Maldita missionária!
Ca- ro-la des-gra-ça-da! Va-
740
PTOS.
CRASH
L.V.
VIB.
MAR.
PERC.
TOMS
BMB
TIMP.
VOZ
dia! Cruz puta traidora! Rezando para Deus e corrompendo essa fedelha! Terás o que me-re-a, sua puta! Rameira mal-parida!


744
PTOS.
VIB
MAR
PERC.
TOMS
BMB
TIMP
VOZ
CRASH
mf
CRESC.
mp
mf
f
LV.
BAQ. NORM.
mf
ppp
f
(P)
c.v.
(#)
fp
A-í tá de fi-car pen-
rit. - - -


752
BAQ. DE TRIÂNGULO RASP.
TAMTAM
PTOS.
L.V.
VIB.
Ped.
MAR
PERC.
TOMS
BMB
TIMP
VOZ
gliss
Fui insulta - do!
Tra-í-do pe-la mi-nha pró-pria fi-lha!
Eu
ACCEL.
756
TAMTAM
PPPP
CRASH
ROTOR AUM.
CRESC
BMB
CRESC.
mp
ro-gò à vos-sa au-to-ri-da-de,
Ins-crevam-za-no livro, A-pliquem ri-go-ro-sa puni-ção!



♩=90

759

OB. — FLZ.

TPA — FLZ — FLZ

BAQ. NORM.

MAR.

PERC.

TIMP.

(G/Db/E/Bb)

BISPO — Al-to lá, meu caro! Al-to lá, meu caro! Al-to lá!

CURVAL — Ca-de-la! Va-di-a! Ca-ro-la desgraçada! Mal-di-ta missionária! Puta trai-do-ra! Ca-de-la! Va-di-a! Mal-di-ta missionária!

(G/Db/F/B)

BLANGIS — Por que esperar, a-mi-gos? De-vemos castigá-la agora mesmo — De-vemos castigá-la agora mesmo

763

OB. — FLZ.

TPA — FLZ.

MAR. — REP. COMP. 759

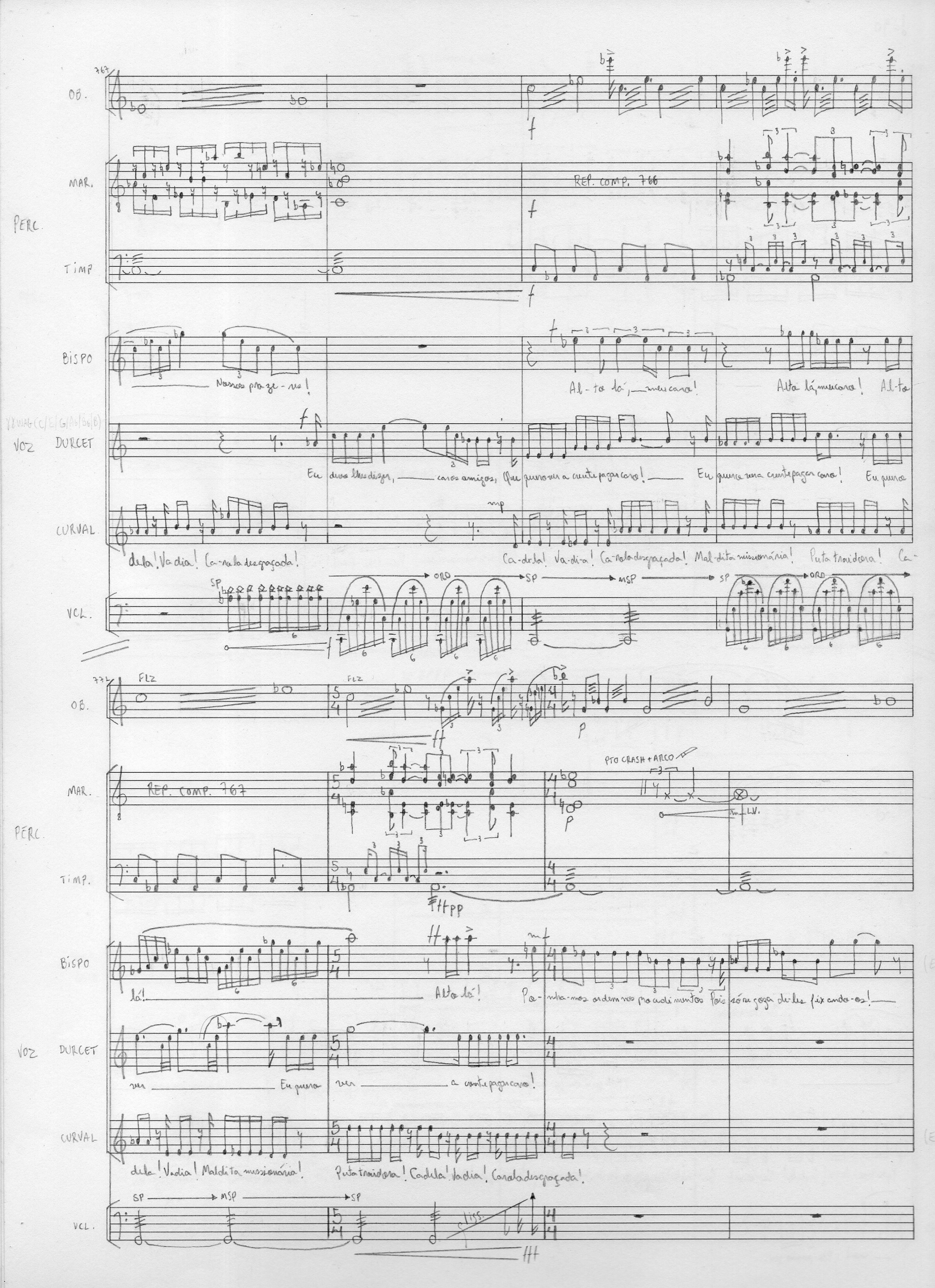
PERC.

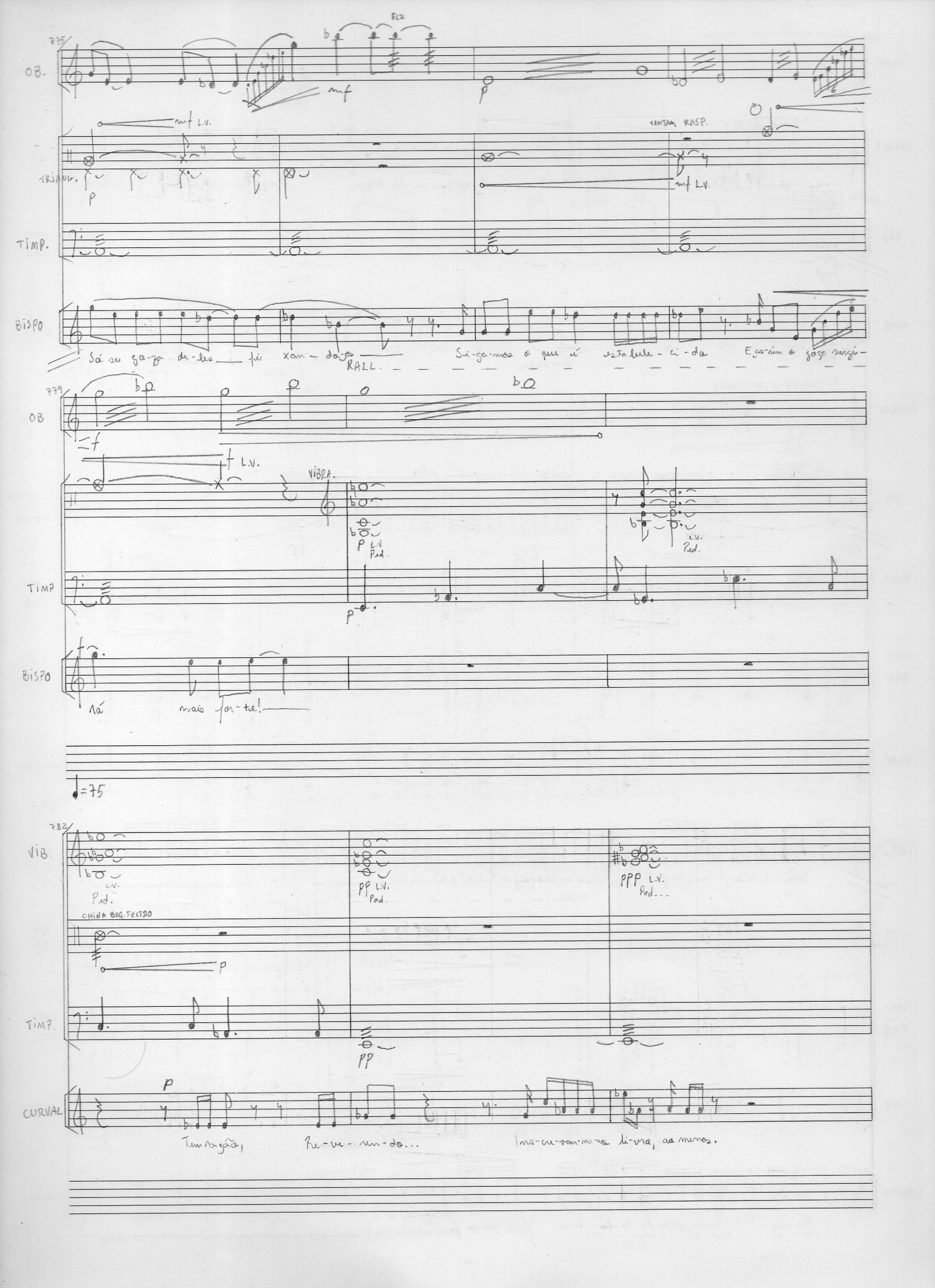
TIMP.

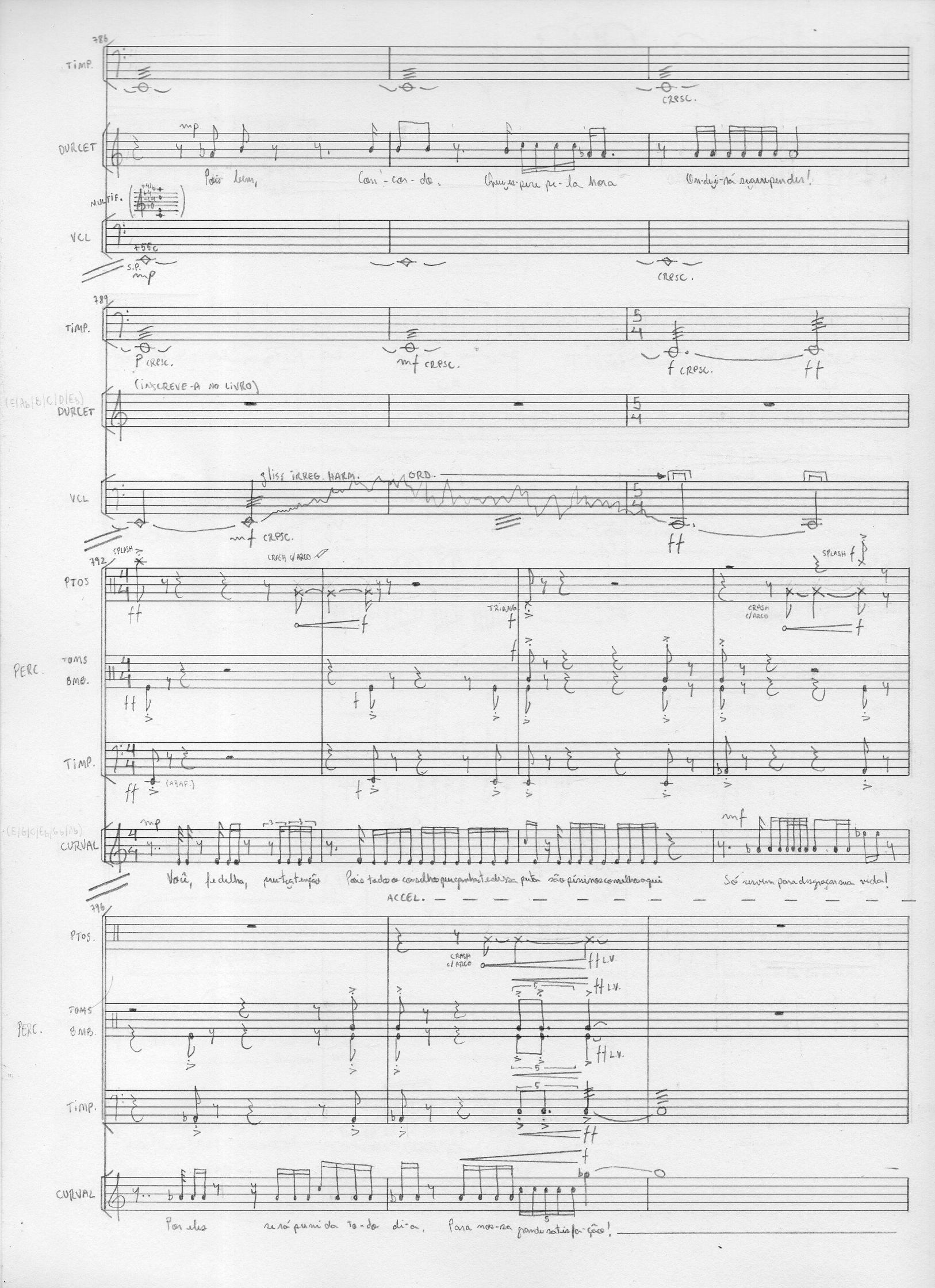
BISPO — (INTERROMPENDO) Eu ro-go que se gure sua fu-ror! A-in-da que a fiança seja grave, De-vemos preservar

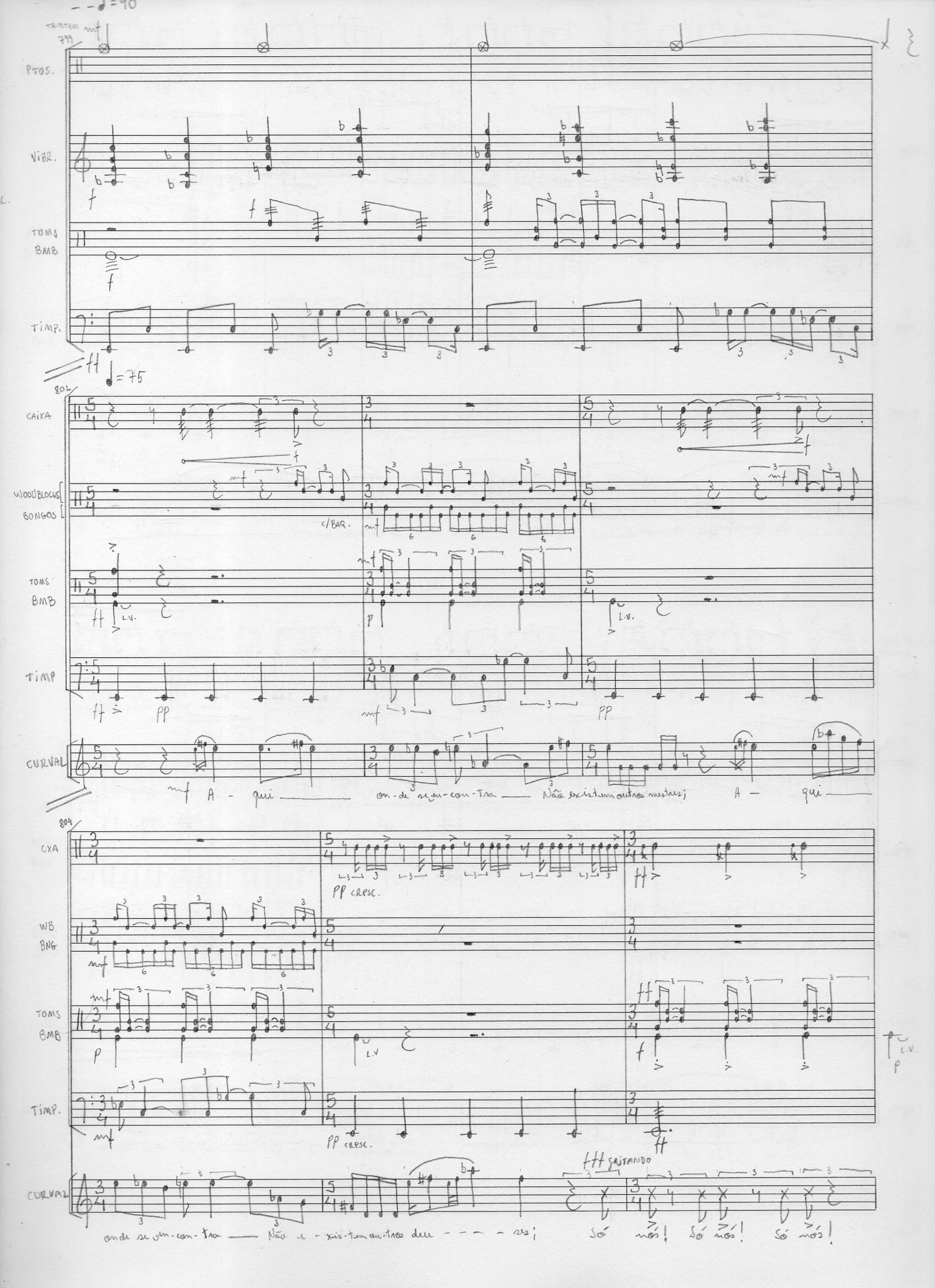
CURVAL — Puta trai-do-ra! Cadela! Va-di-a! Ca-ro-la desgraçada! Puta trai-do-ra! Ca-de-la! Va-di-a! Mal-di-ta missionária! Ca-ro-la desgraçada! Puta trai-do-ra! Ca-

BLANGIS — mo! Pro-po-nho que...

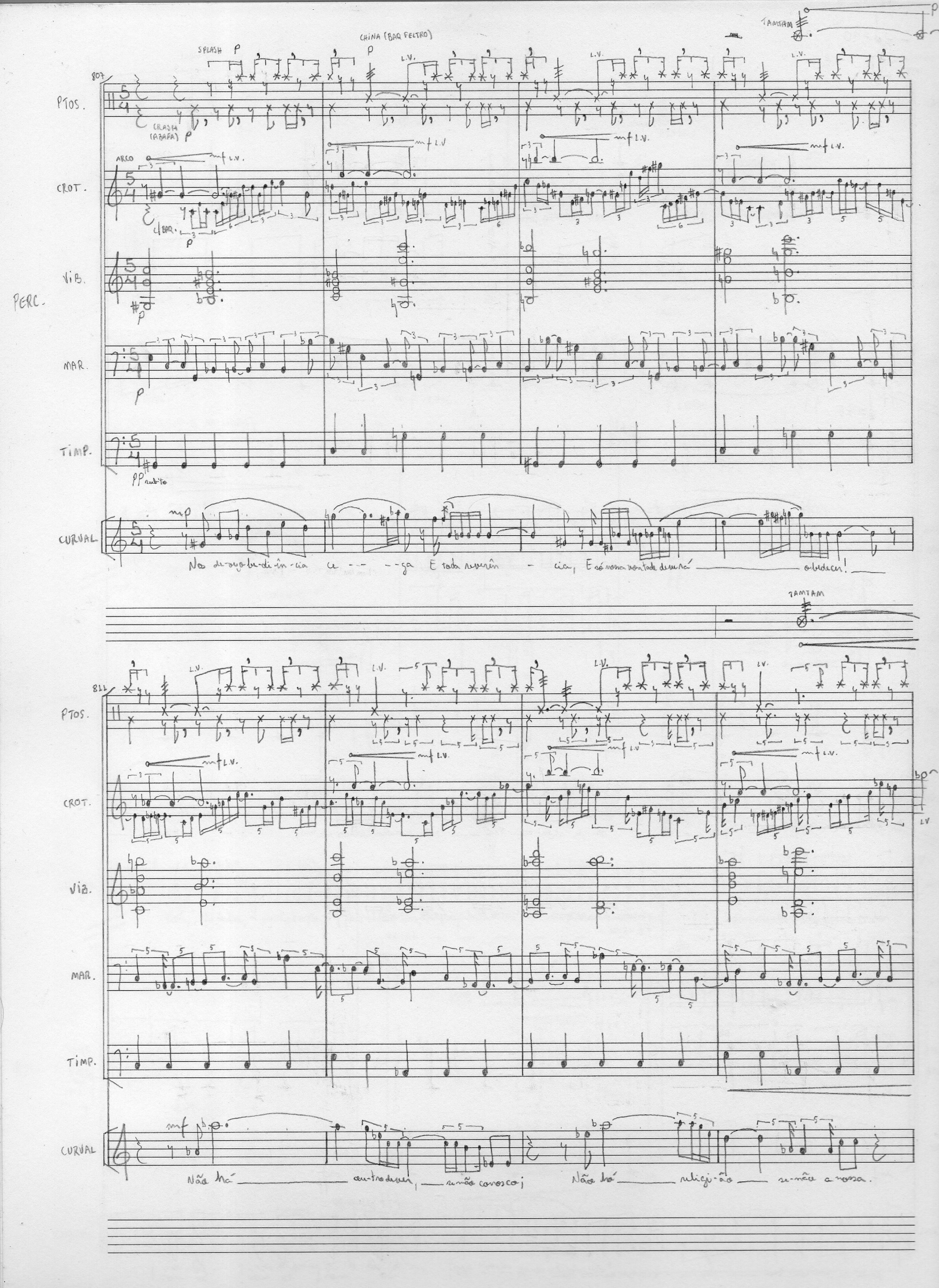

767
OB.
MAR.
PERC.
REP. COMP. 766
TIMP
BISPO
Nossos praze-res!
Al-to lá, meu caro!
Alto lá, meu caro! Al-to
VOZ
DURCET
Eu devo lhes dizer, caros amigos, Que quero ver a crente pagar caro! Eu quero ver a crente pagar caro! Eu quero
CURVAL
dela! Va dia! Ca-ro la desgraçada!
Ca-de-la! Va-di-a! Ca-ro la desgraçada! Mal-dita missionária! Puta traidora! Ca-
SP
ORD
MSP
VCL.
771
FLZ
REP. COMP. 767
PTO CRASH + ARCO
mf LV.
lá!
Alto lá!
Po-nha-mos ordem nos procedimentos Pois só se goza de-les fixando-os!
ver
Eu quero ver a crente pagar caro!
dela! Va dia! Maldita missionária!
Puta traidora! Cadela! Va dia! Caro la desgraçada!
SP
MSP
VCL.

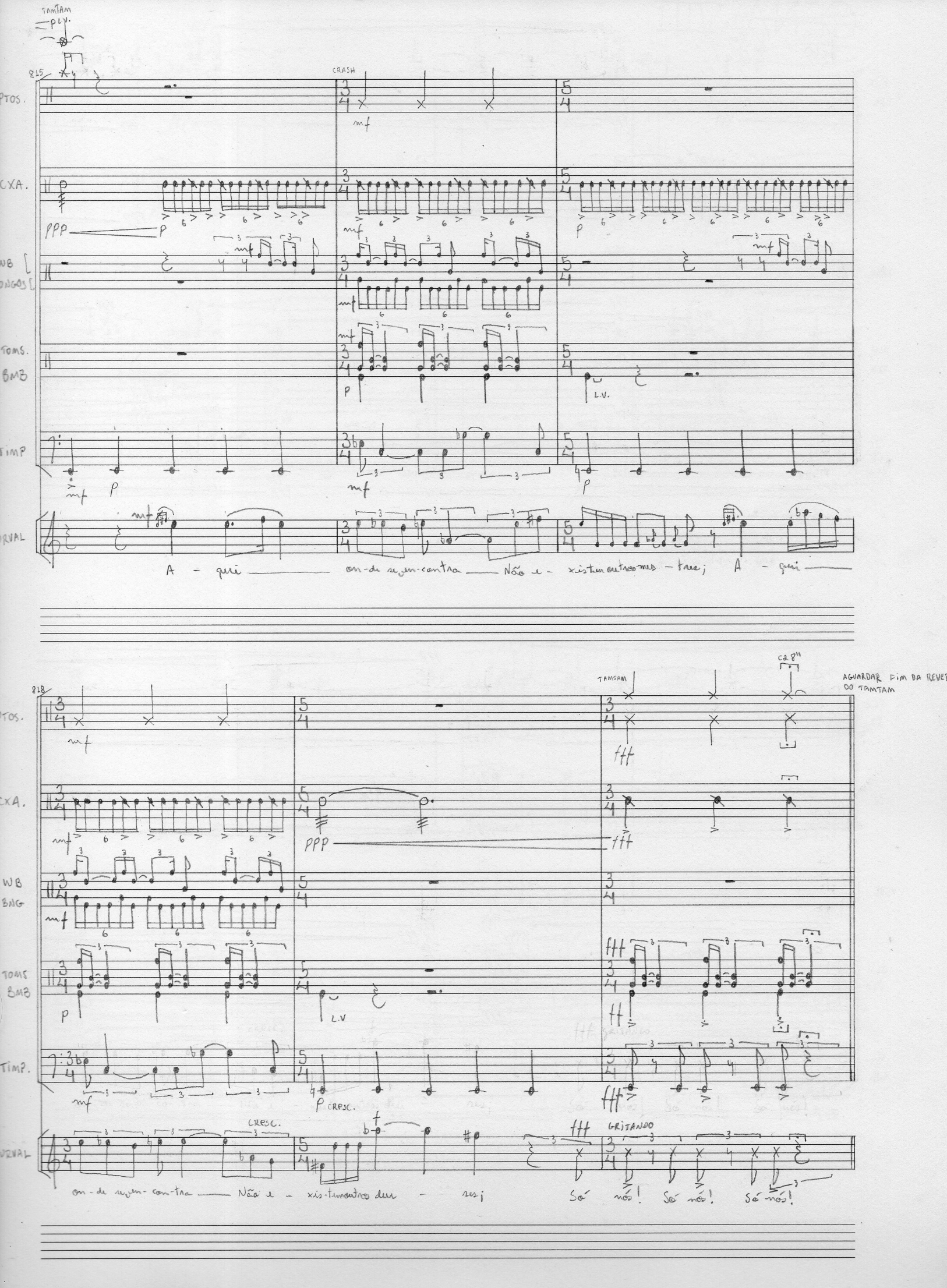

775
OB.
FLZ
mf
p
mf L.V.
TRIANG.
TAMTAM RASP.
mf L.V.
TIMP.
BISPO
Só se go-za de-les fi xan-do-os
RALL.
Si-ga-mos o que é estabele-ci-do
E as-sim o gozo surgi-
779
OB
f
f L.V.
VIBRA.
p L.V. Ped.
L.V. Ped.
TIMP
BISPO
Já mais for-te!
♩=75
782
VIB.
L.V. Ped.
pp L.V. Ped.
ppp L.V. Ped...
CHINA BAQ. FELTRO
p
TIMP.
pp
CURVAL
p
Tem ra-zão, Re-ve-ren-do...
Ins-cre-van-na-no li-vro, ao menos.

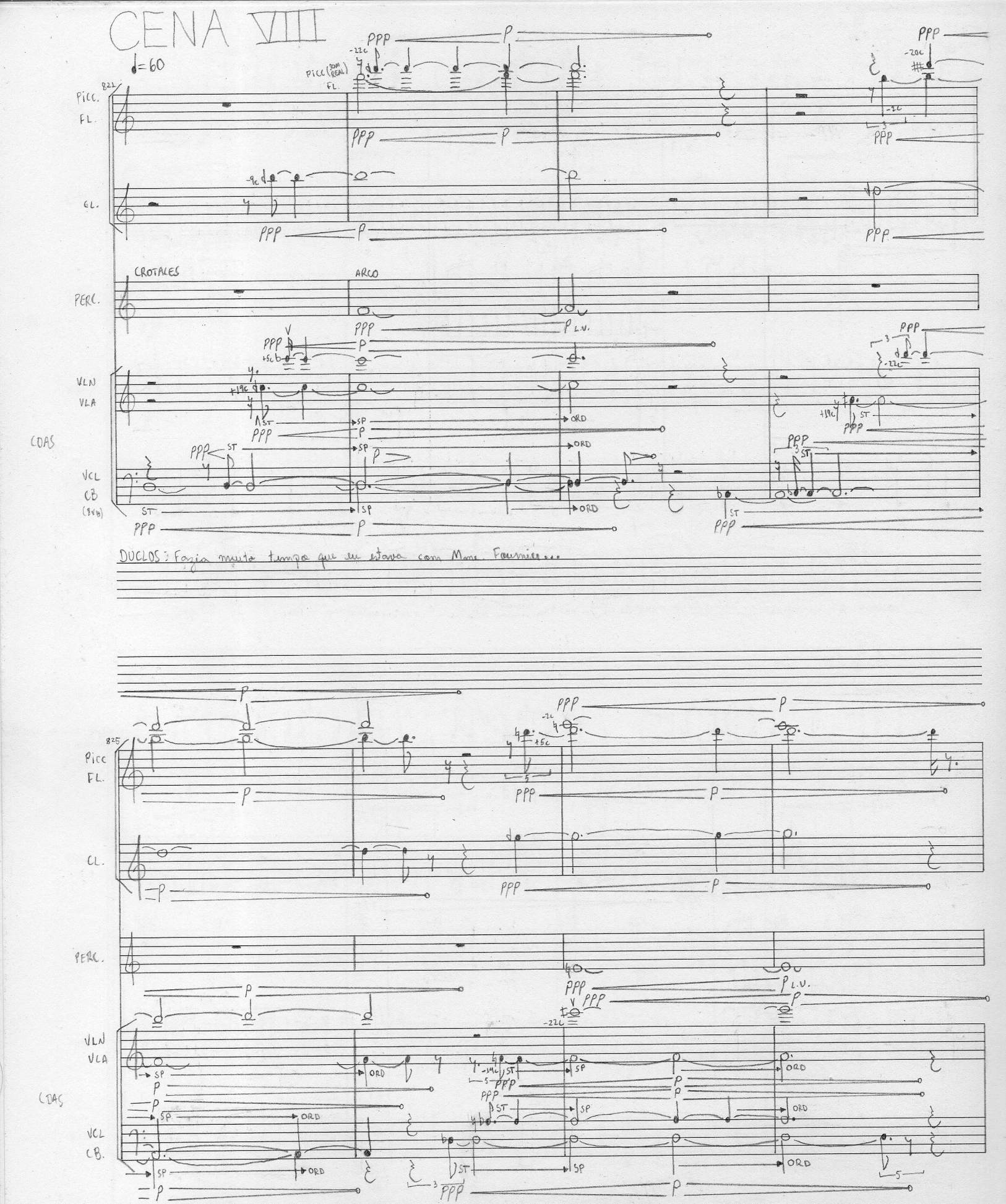

786
TIMP.
CRESC.
DURCET
mp
Pois bem, Con-cor-do. Chegas-pere pe-la hora On-dej-rá sigarrepender!
MULTIF.
VCL
+55c
S.P.
mp
CRESC.
789
TIMP.
P CRESC.
mf CRESC.
f CRESC.
ff
(INSCREVE-A NO LIVRO)
(E|Ab|B|C|D|Eb)
DURCET
gliss IRREG. HARM.
ORD.
VCL
mf CRESC.
ff
792
SPLASH
CRASH C/ARCO
PTOS
ff
f
TRIANG.
f
SPLASH
CRASH C/ARCO
f
PERC.
TOMS
BMB.
ff
f
f
TIMP.
ff
(ABAF.)
f
(E|G|C|Eb|Gb|Ab)
CURVAL
mp
mf
Você, fedelha, pres-tça-tenção Pois todos os conselhos que ganhas te dessa peta são péssinos conselhos aqui Só servem para desgraçar sua vida!
ACCEL.
796
PTOS.
CRASH C/ARCO
ff L.V.
ff L.V.
PERC.
TOMS
BMB.
ff L.V.
TIMP.
ff
CURVAL
f
Por eles será puni-da to-do di-a, Para nos-sa grande satisfa-ção!



TAMTAM
PTOS.
VIBR.
TOMS
BMB
TIMP.
CAIXA
WOODBLOCKS
BONGOS
c/BAR.
TOMS
BMB
L.V.
TIMP
CURVAL
A - qui
on-de se en-con-tra
Não existem outros mestres;
A - qui
CXA
PP CRESC.
WB.
BNG
TOMS
BMB
L.V.
TIMP.
PP CRESC.
CURVAL
fff GRITANDO
onde se en-con-tra
Não e-xis-tem ou-tros deu - - - - ses;
Só nós! Só nós! Só nós!


TAMTAM
SPLASH
CHINA (BAQ FELTRO)
L.V.
807
PTOS.
CRASH (ABAFA)
ARCO
mf L.V.
CROT.
c/ BAQ.
VIB.
PERC.
MAR.
TIMP.
pp subito
CURVAL
mp
Nos de-vo-o be-di-ên-cia ce - - - - ga E toda reverên - cia, E só nossa vontade deverá ——— obedecer! ———
TAMTAM
811
PTOS.
CROT.
VIB.
MAR.
TIMP.
CURVAL
mf
Não há ——— outro dever, ——— se não conosco; Não há ——— religi-ão ——— se-não a nossa.


TAMTAM
P.L.V.
815
CRASH
PTOS.
CXA.
WB
BONGOS
TOMS.
BMB
TIMP
L.V.
A - qui — on-de se en-contra — Não e - xis-tem outros mes - tres; A - qui —
818
TAMTAM
C2 8"
AGUARDAR FIM DA REVER DO TAMTAM
PTOS.
CXA.
WB
BNG
TOMS
BMB
TIMP.
L.V
CRESC.
GRITANDO
on-de se en-con-tra — Não e - xis-tem outros dur - res; Só nós! Só nós! Só nós!



CENA VIII

♩=60

822

PICC. FL.

CL.

PERC.

CROTALES

ARCO

VLN VLA

CDAS

VCL CB (8va)

PPP P

-22c

PICC (SOM REAL) FL.

-20c

-2c

-9c

+5c

+19c

ST SP ORD

L.V.

DUCLOS: Fazia muito tempo que eu estava com Mme. Fournier...

825

PICC FL.

CL.

PERC.

VLN VLA

CDAS

VCL CB.

-2c

+5c

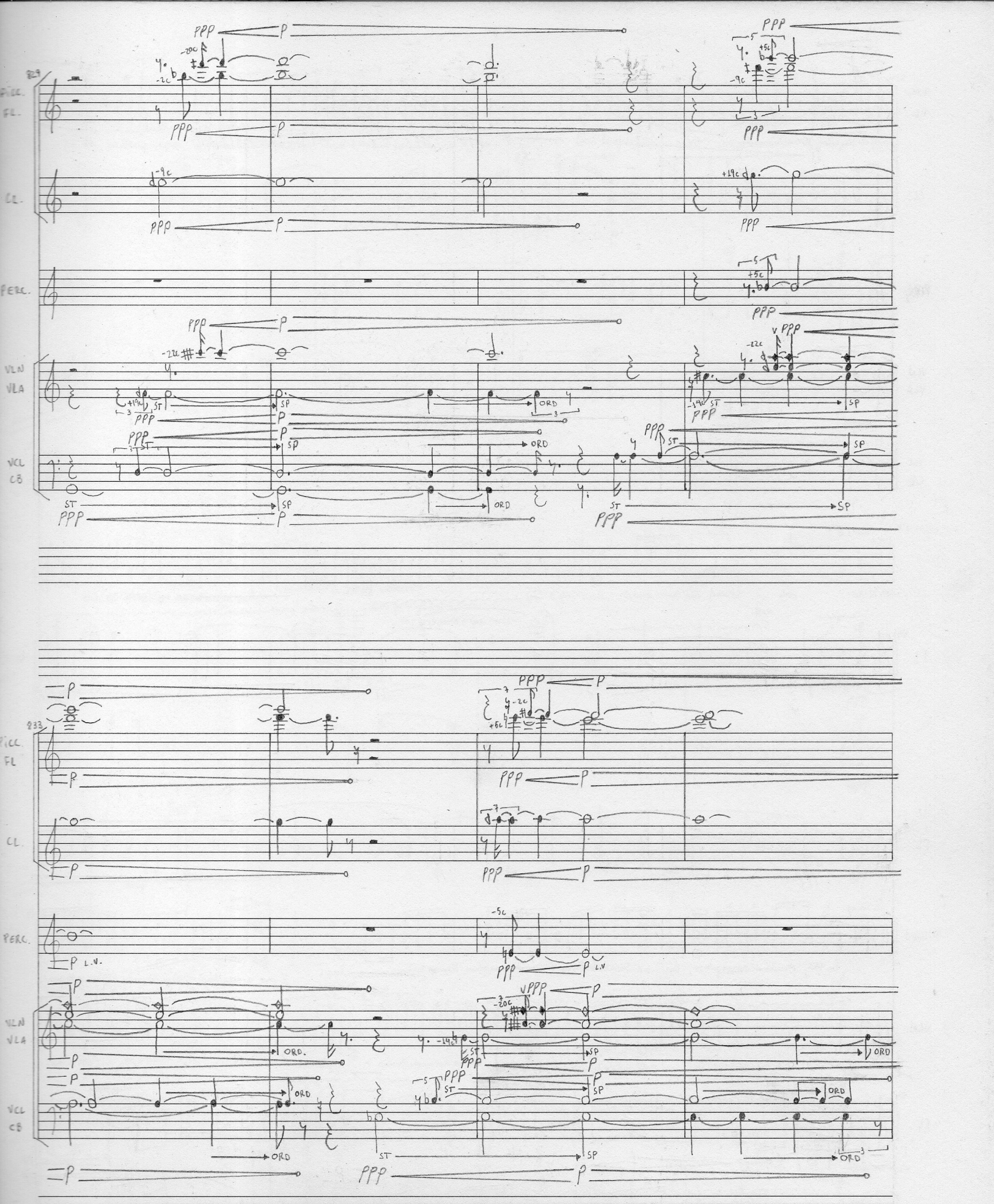
-14c

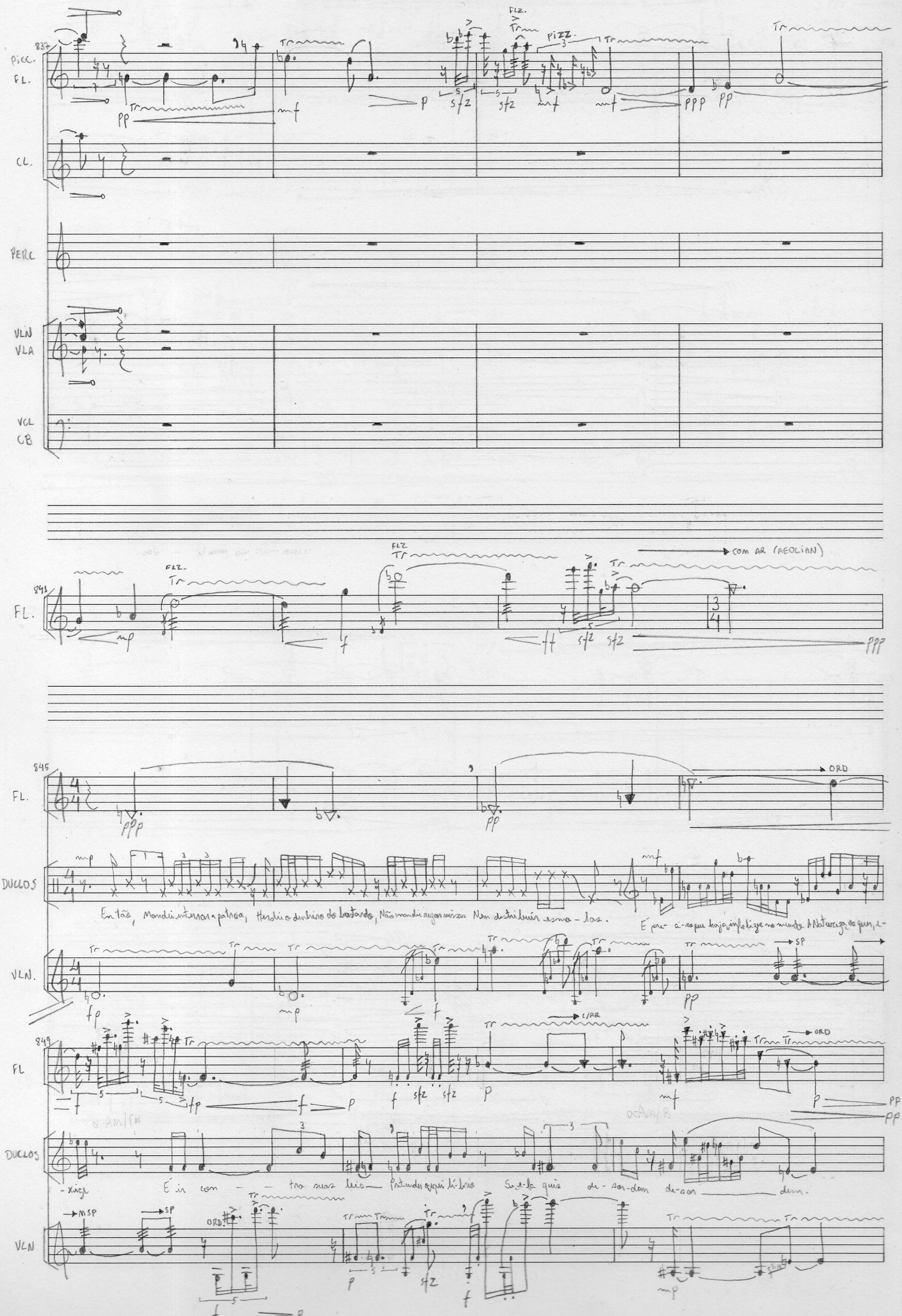
-22c

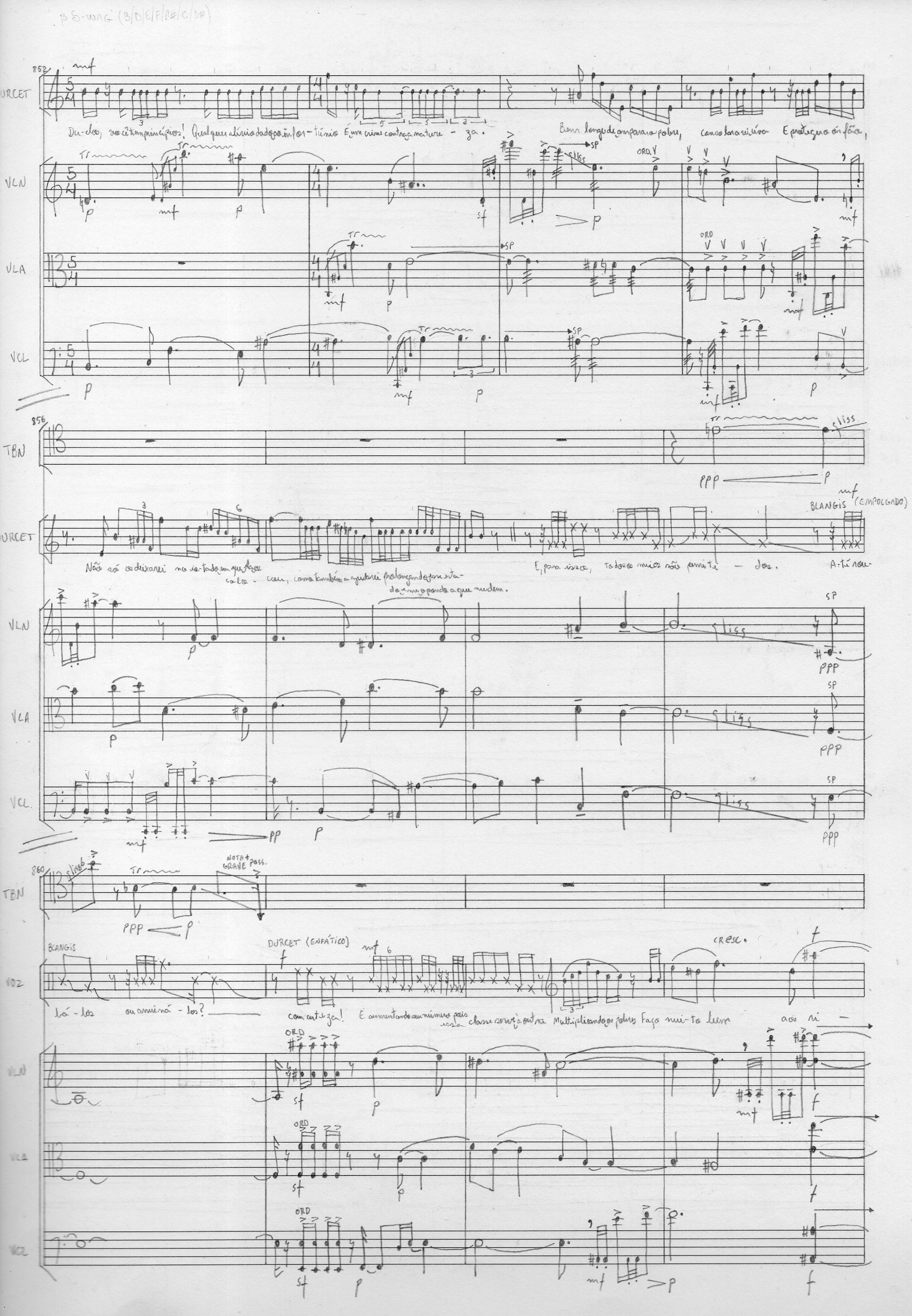
SP ORD

ST

L.V.


829
PICC.
FL.
CL.
PERC.
VLN
VLA
VCL
CB
833
PICC.
FL.
CL.
PERC.
VLN
VLA
VCL
CB
PPP
P
ST
SP
ORD
L.V.


837
PICC.
FL.
CL.
PERC
VLN
VLA
VCL
CB
FLZ.
PIZZ.
841
FL.
COM AR (AEOLIAN)
845
FL.
ORD
DUCLOS
En tão, Mandei enterrar a patroa, Herdei o dinheiro do bastardo, Não mandei rezar missas Nem distribuir esmo - las.
É pre - ci - so que haja infelizes no mundo A Natureza, os quer, e -
VLN.
SP
849
FL
C/AR
ORD
DUCLOS
- xige É ir con - tra suas leis Pretender o equi - lí - brio Se e - la quis de - sor - dem de - sor - dem.
VLN
MSP
SP
ORD



β S-WAG (B/D/E/F/A#/C/D#)

852

DURCET

Du-clos, vocês tem princípios! Qualquer alívio dado ao infor-túnio É um crime contra a natureza.

Bem longe de amparar o pobre, consolar a viúva E proteger o órfão,

VLN

VLA

VCL

856

TBN

DURCET

Não só os deixarei no estado em que fazer colocou, como também a ajudarei prolongando esse estado e me opondo a que mudem.

E, para isso, todos os meios são permitidos.

A-té rou-

BLANGIS (EMPOLGADO)

VLN

VLA

VCL

860

TBN

NOTA + GRAVE POSS.

BLANGIS

VOZ

bá-los ou arruiná-los?

DURCET (ENFÁTICO)

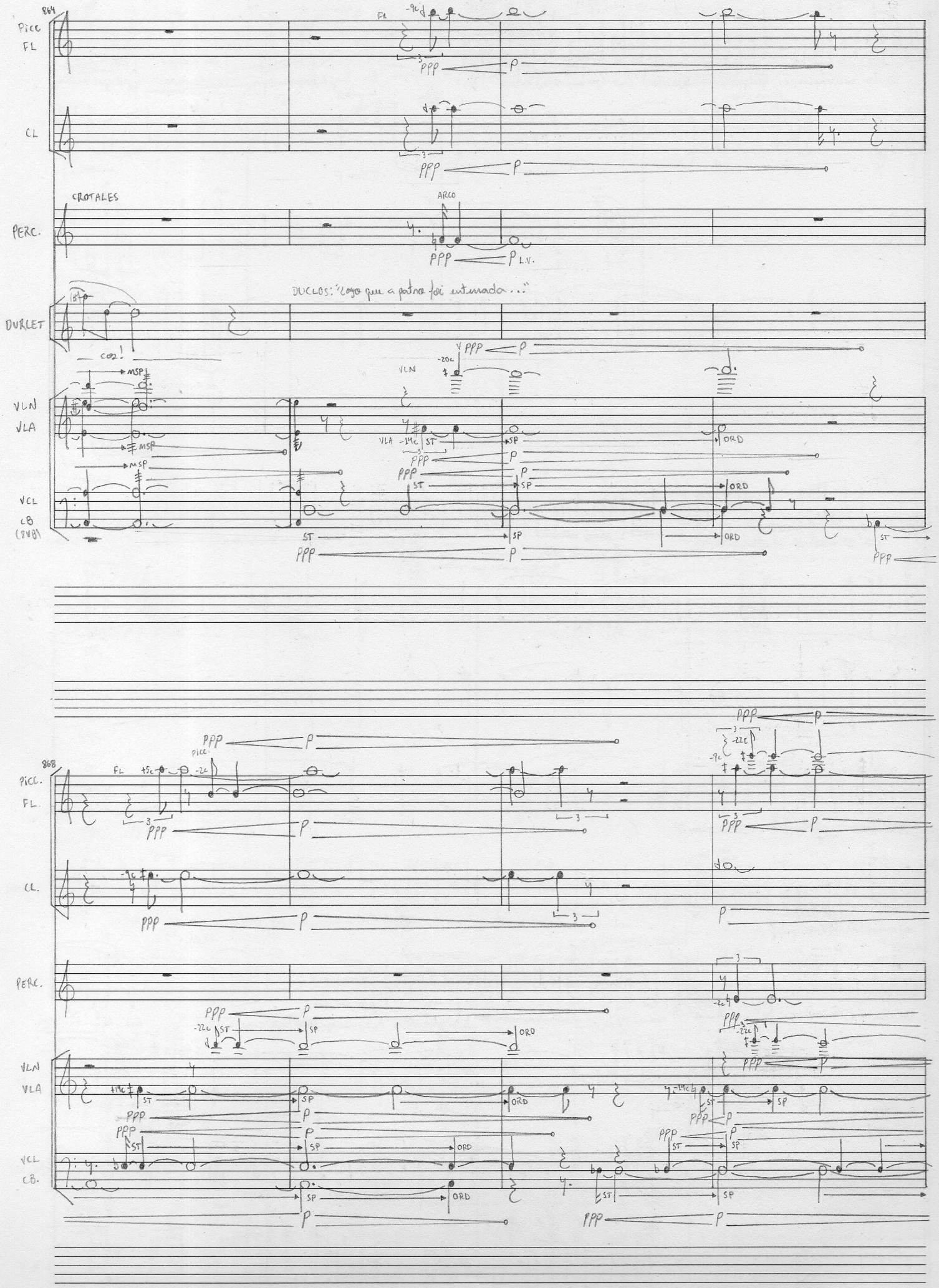
com certeza! E aumentando seu número pois essa classe serve à outra Multiplicando os pobres Faço muito bem aos ri-

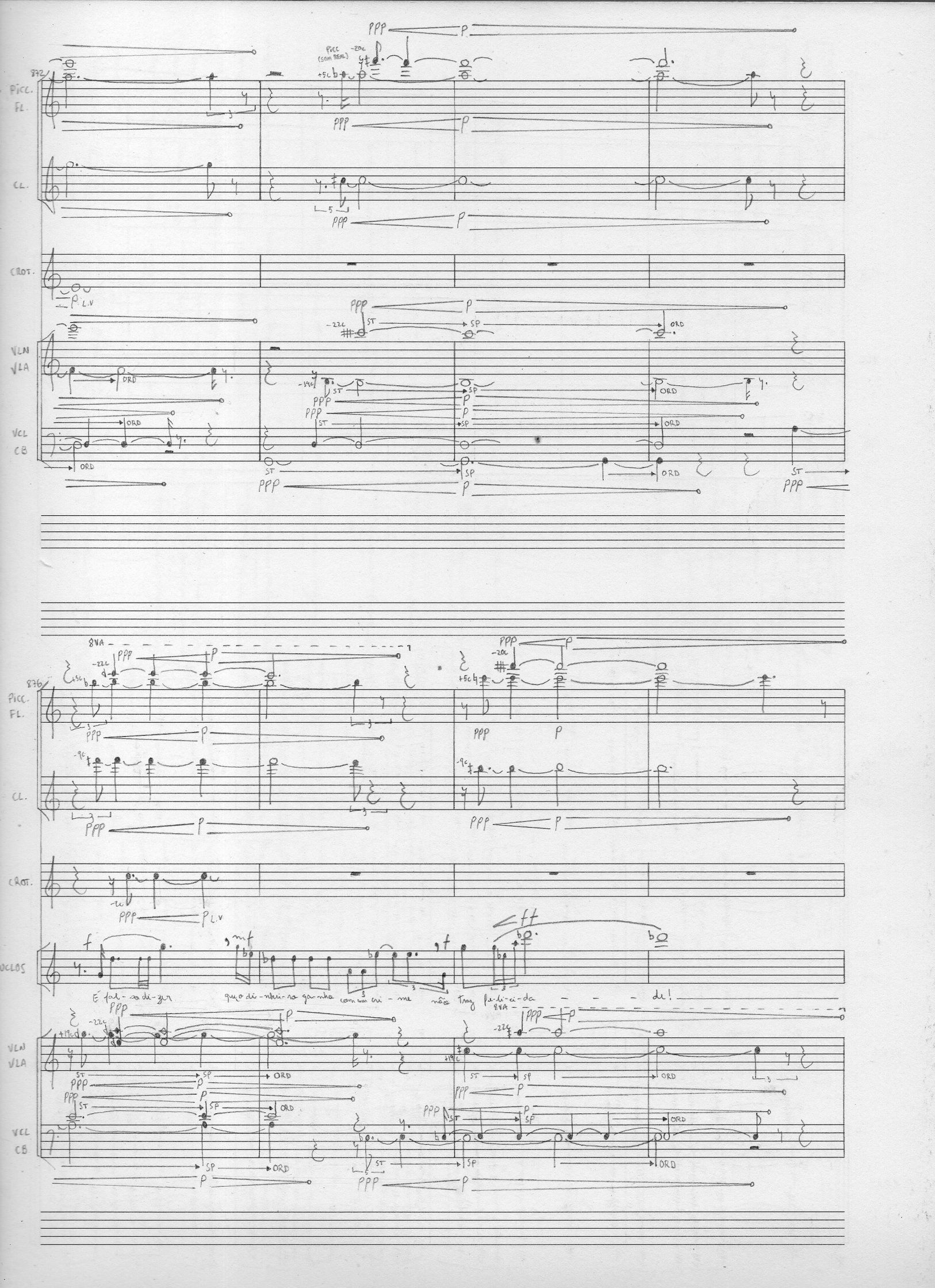
CRESC.

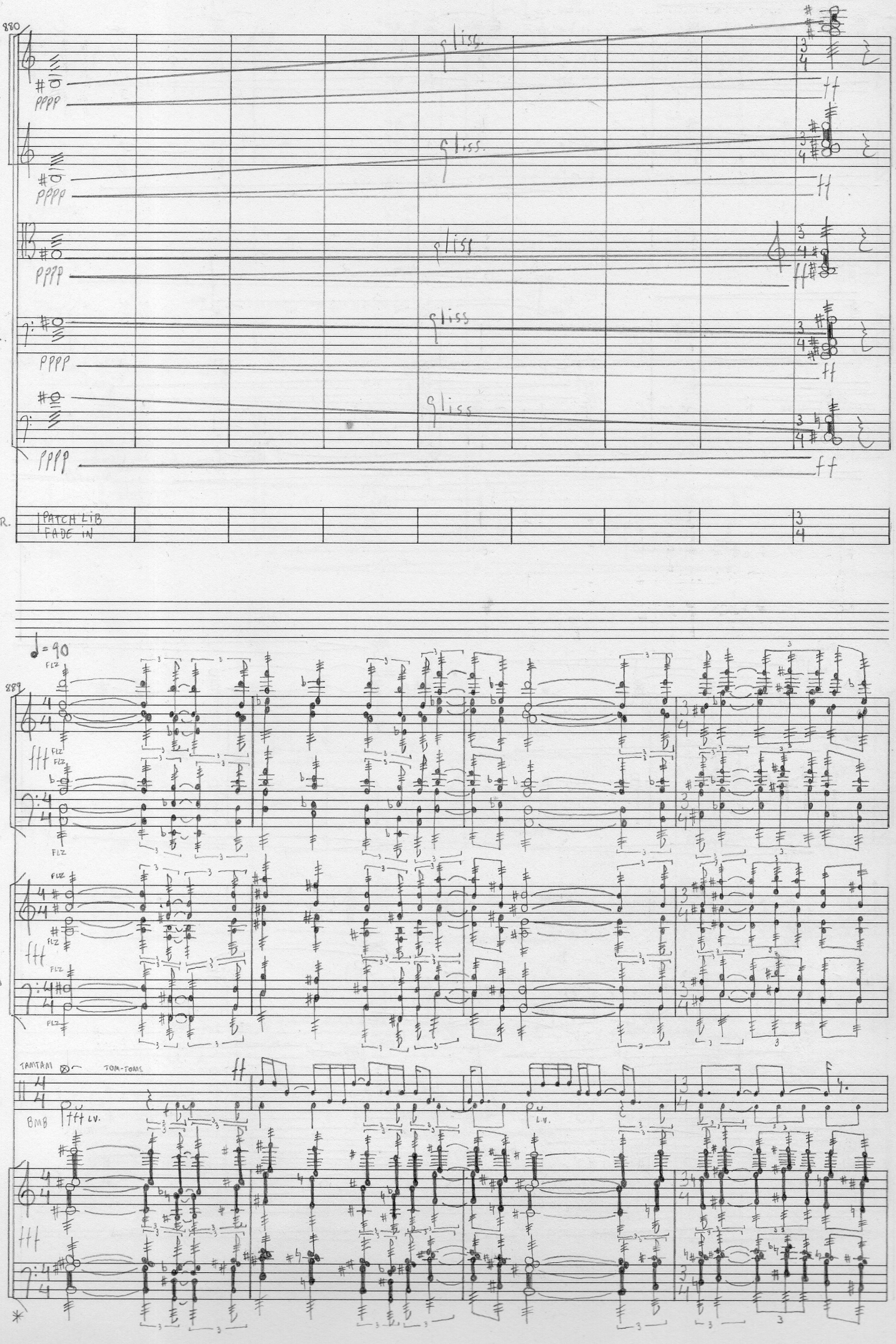
VLN

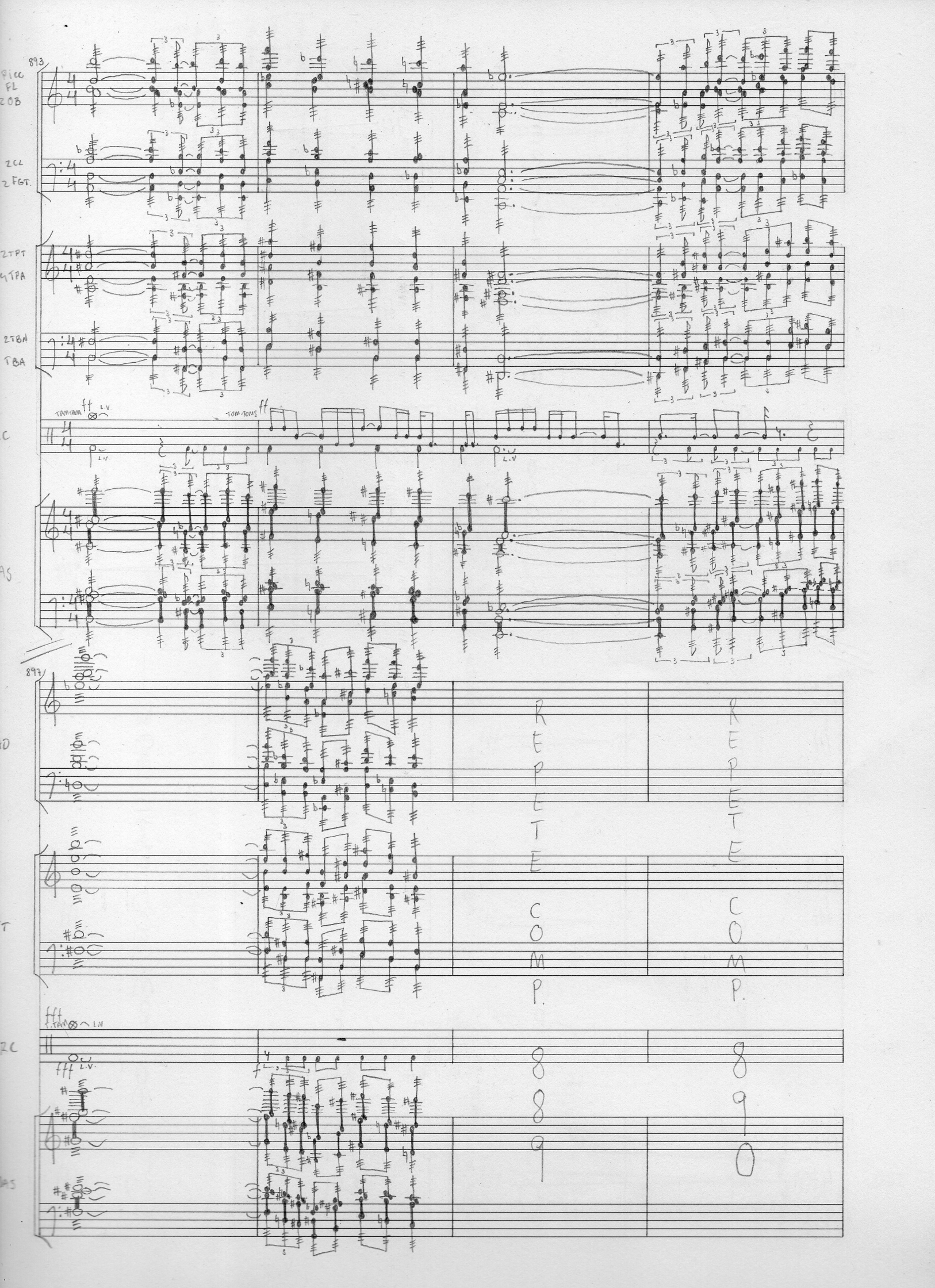
VLA

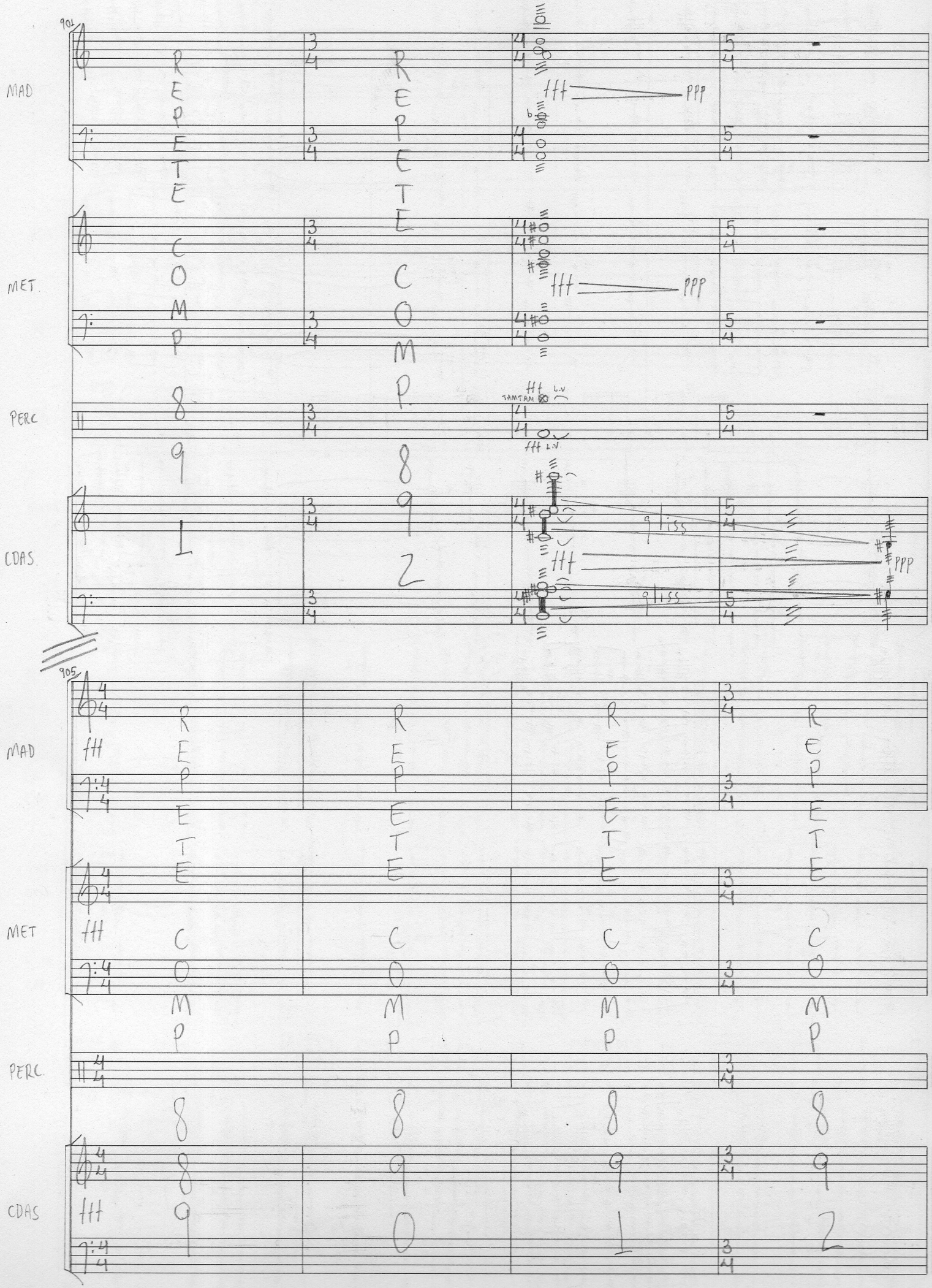
VCL

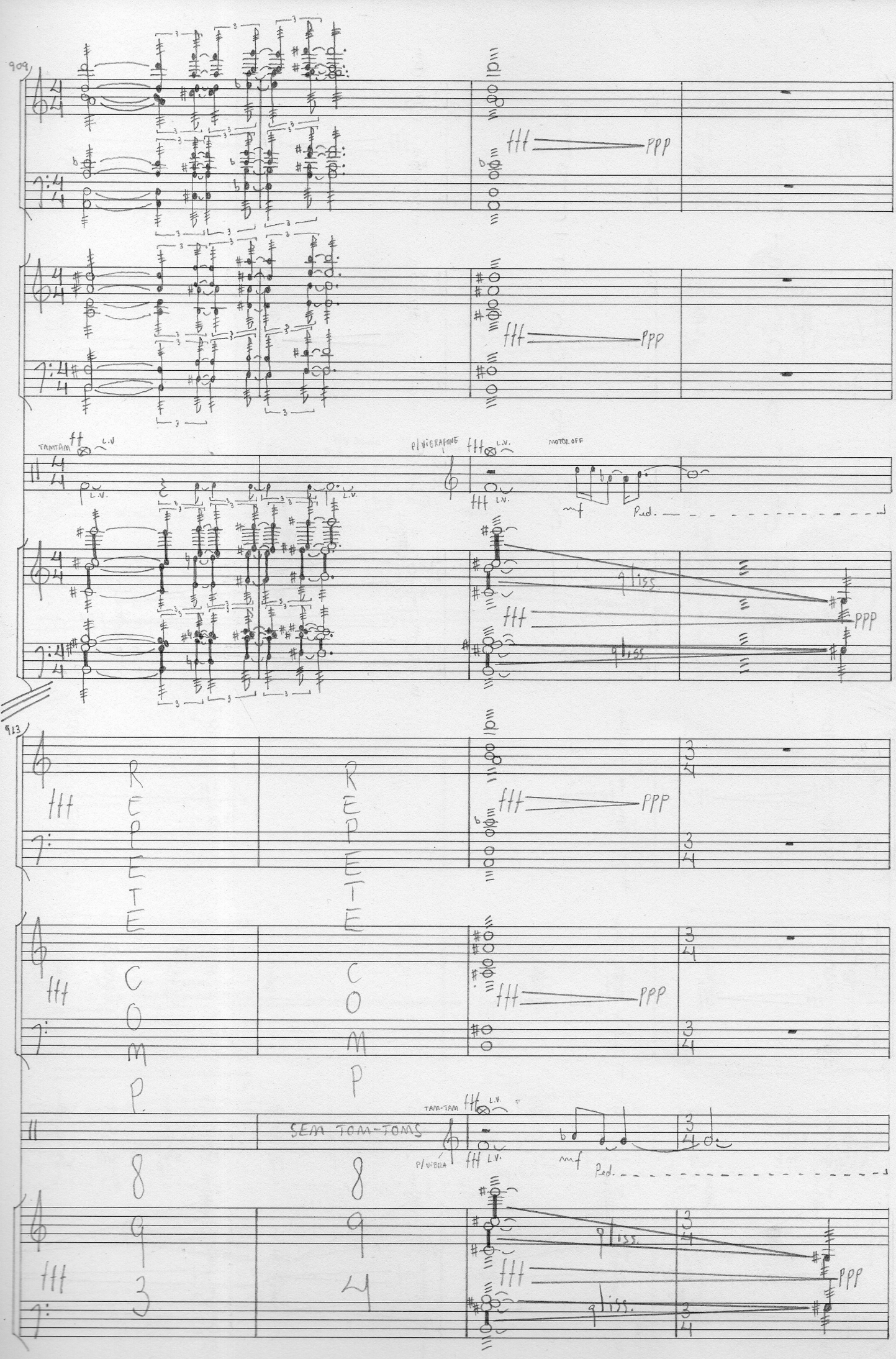

864
Picc
FL
CL
CROTALES
PERC.
ARCO
DUCLOS: "Logo que a patro foi enterrada..."
DURLET
VLN
VLA
VCL
CB
(8VB)
MSP
ST
SP
ORD
PPP
P
868
Picc.
FL.
CL.
PERC.
VLN
VLA
VCL
CB.

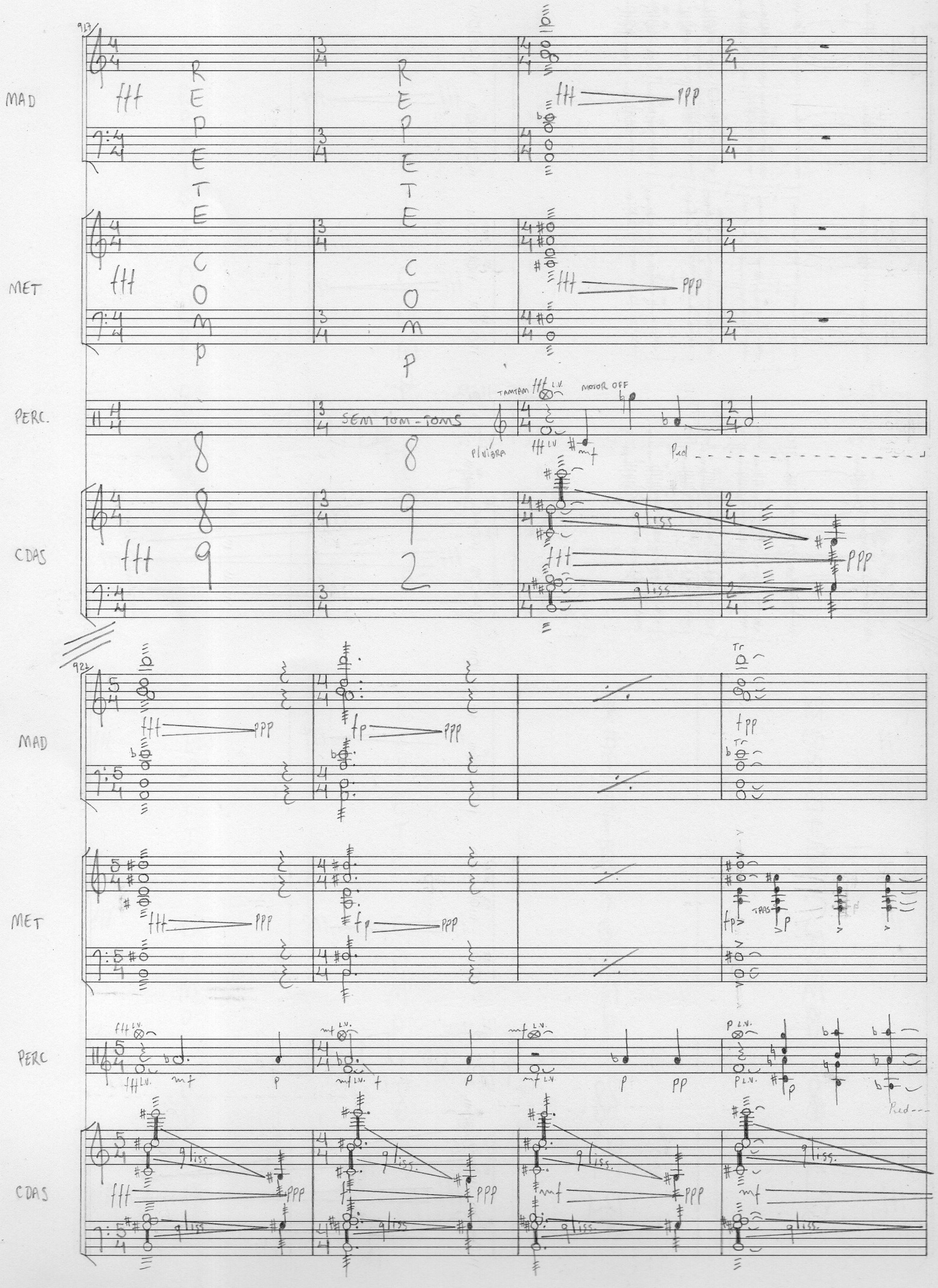

872
Picc.
Fl.
Cl.
Crot.
Vln
Vla
Vcl
Cb
876
Picc.
Fl.
Cl.
Crot.
Vclos
Vln
Vla
Vcl
Cb
É fal-so di-zer que o di-nhei-ro ga-nho com um cri-me não traz fe-li-ci-da - - - de!


880
VLNS
VLA
VCL.
CB
ELETR.
PATCH LIB
FADE IN
gliss.
PPPP
ff
889
PICC
FL
2OB
MAD
2CL
2FGT
2TPT
4TPA
MET
2TBN
TBA
PERC
TAMTAM
TOM-TOMS
BMB
CDAS
♩=90

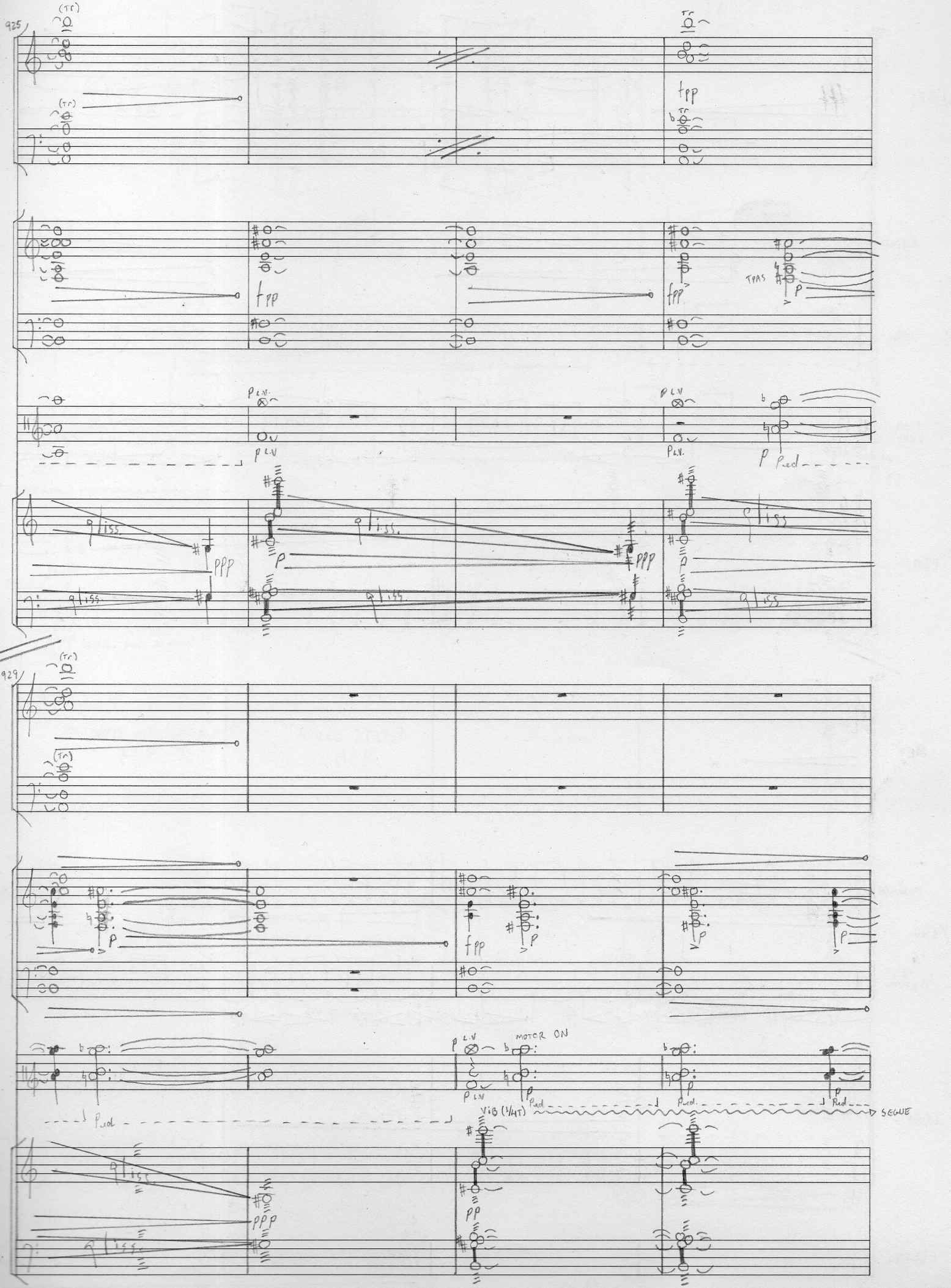

893
Picc
FL
2OB
2CL
2FGT.
2TPT
4TPA
2TBN
TBA
TAMTAM
ff
L.V.
TOM-TOMS
ff
L.V.
897
REPETE COMP.
REPETE COMP.
fff
T.TAM
L.V.
fff
L.V.
8
8
9
8
9
0

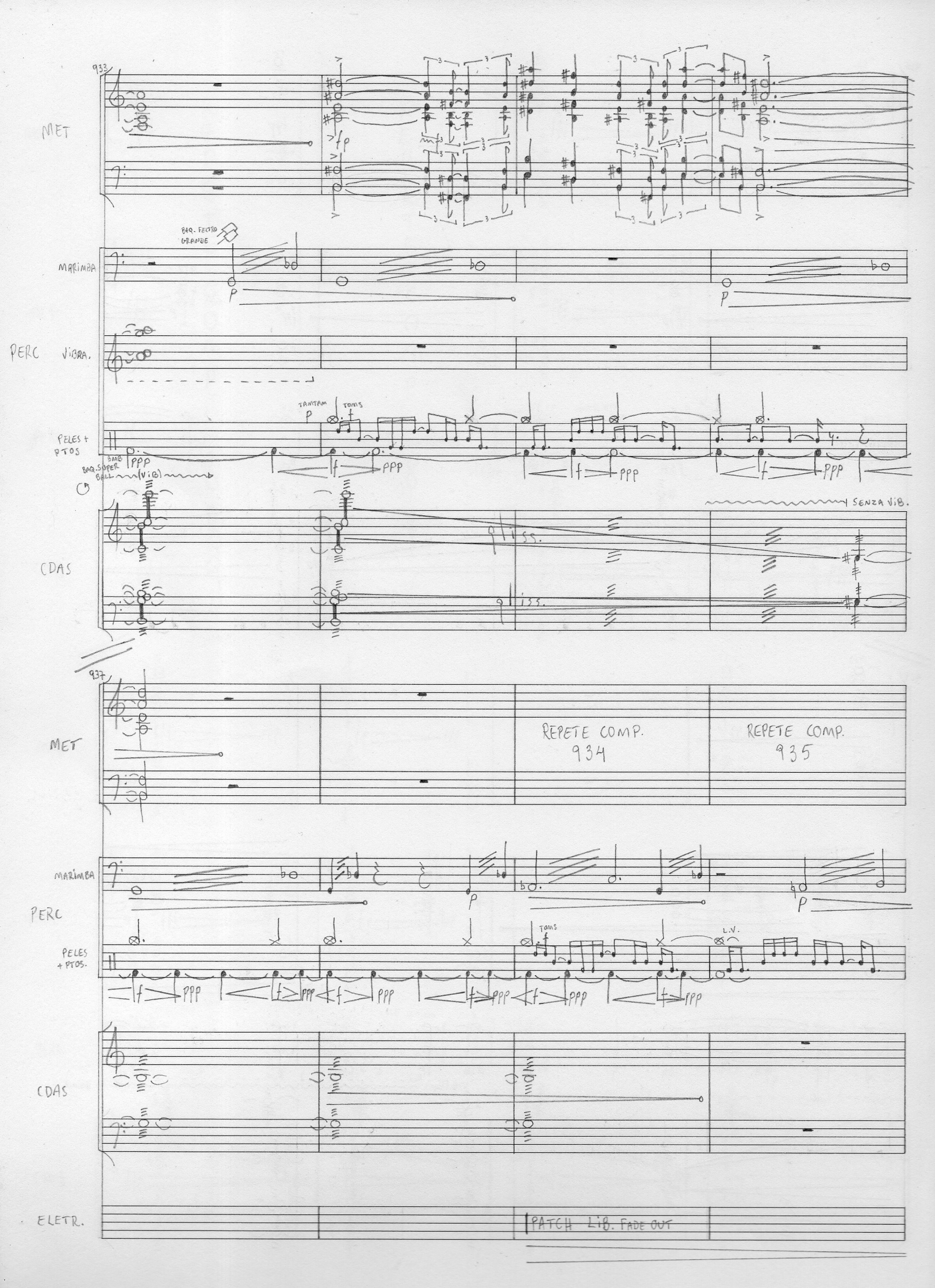

901
MAD
REPETE
REPETE
fff
ppp
MET
COMP
COMP
fff
ppp
PERC
8
9
8
TAMTAM
fff L.V
fff L.V
CDAS
1
9
2
gliss
fff
ppp
gliss
905
MAD
fff
REPETE
REPETE
REPETE
REPETE
MET
fff
COMP
COMP
COMP
COMP
PERC.
8
8
8
8
CDAS
fff
8
9
9
9
9
0
1
2

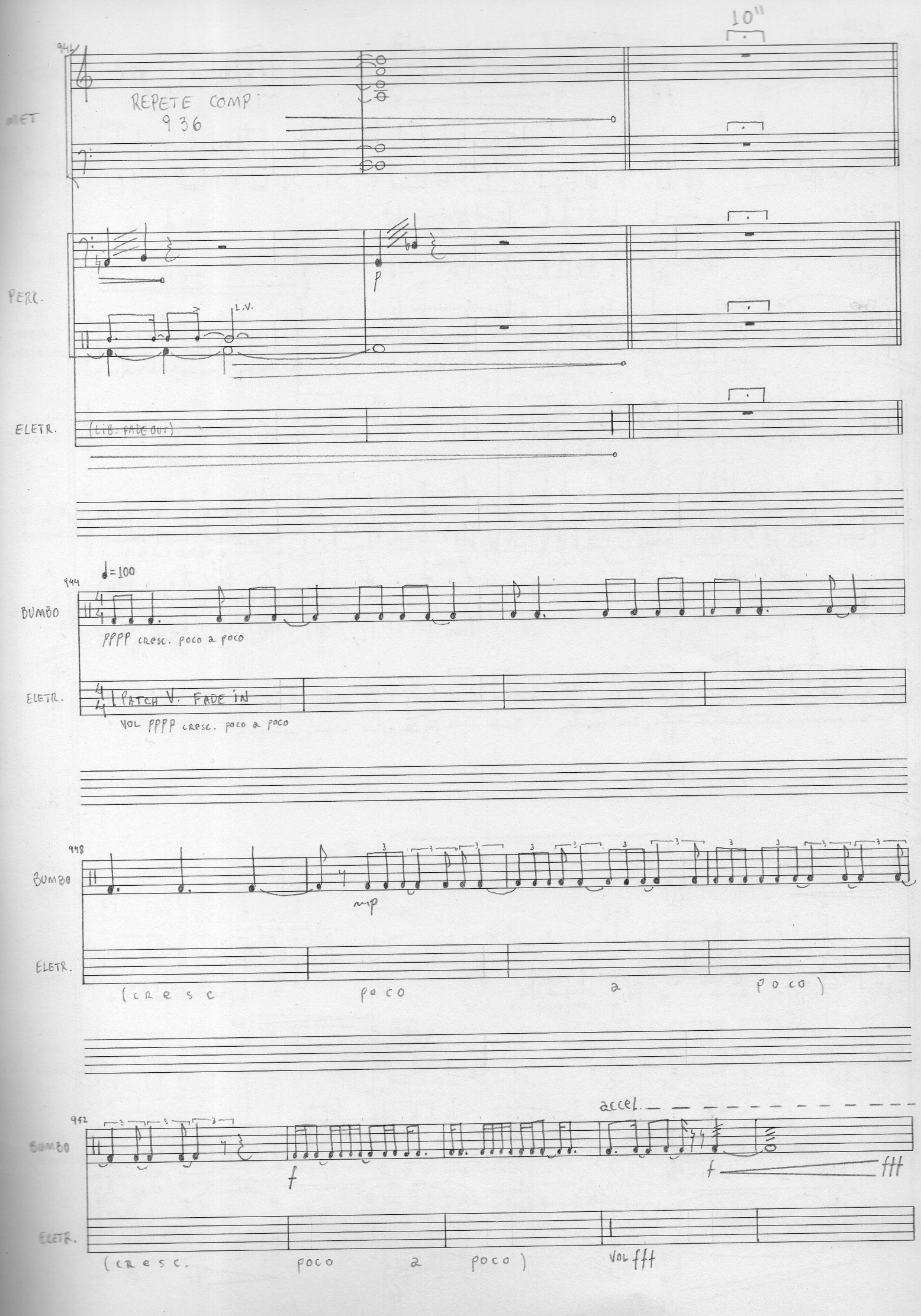

909
fff
ppp
TAMTAM
L.V.
P/ VIBRAFONE
MOTOR OFF
mf
Ped.
gliss.
913
REPETE
COMP.
8
9
3
4
SEM TOM-TOMS
TAM-TAM
P/ VIBLA

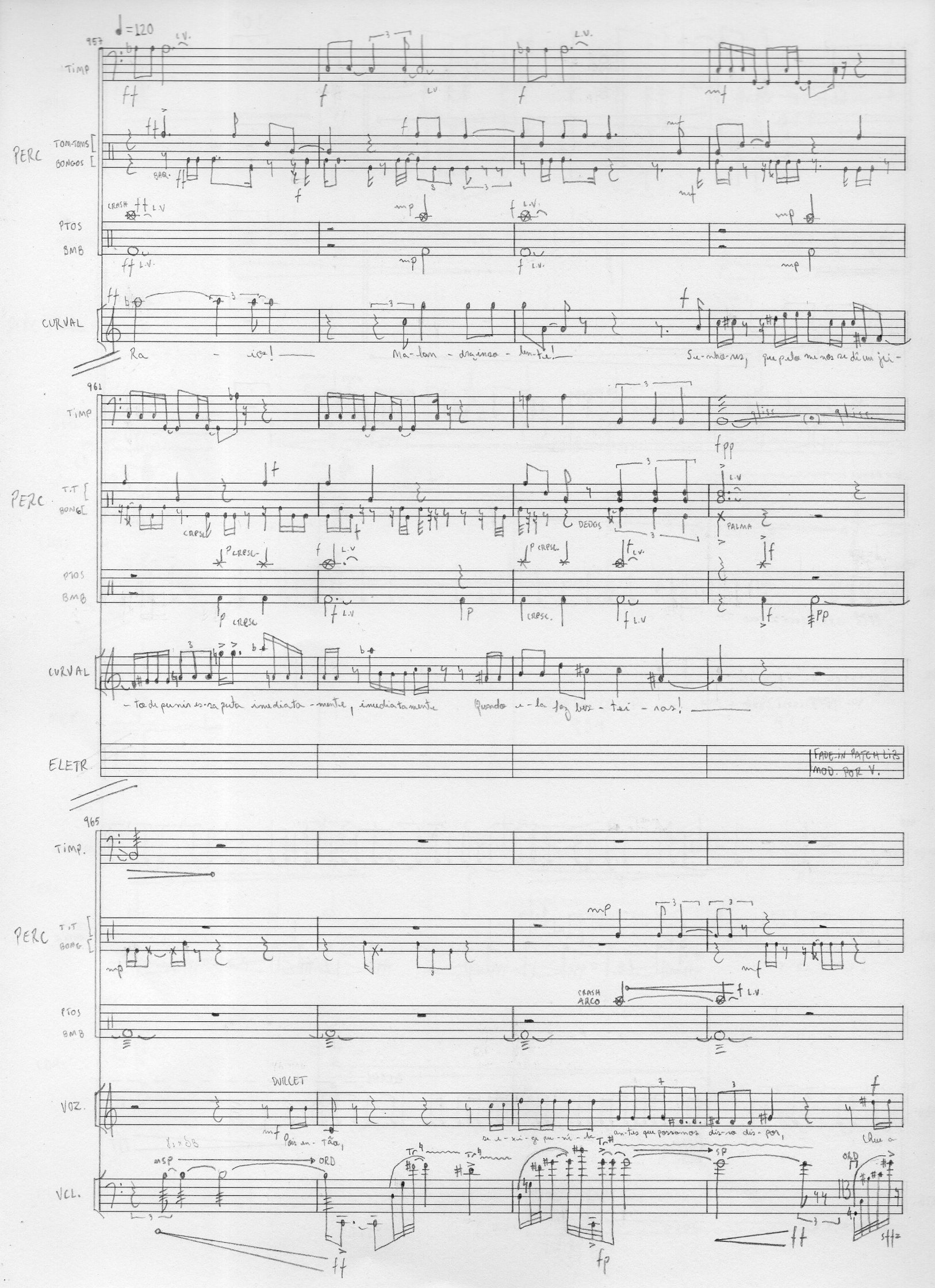


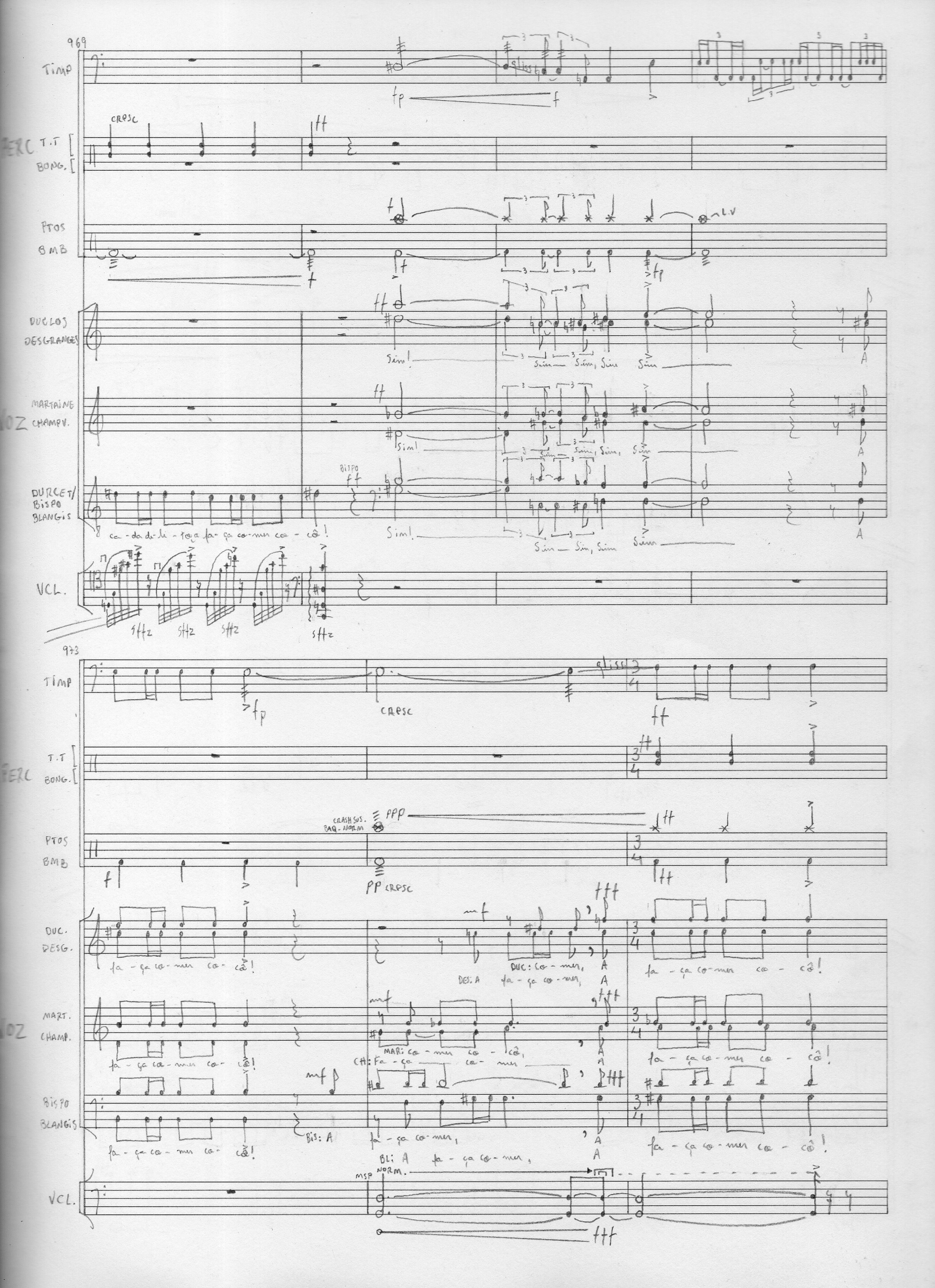
MAD
MET
PERC.
CDAS
REPETE COMP
SEM TOM-TOMS
TAMTAM
MOTOR OFF
Ped
gliss
PERC

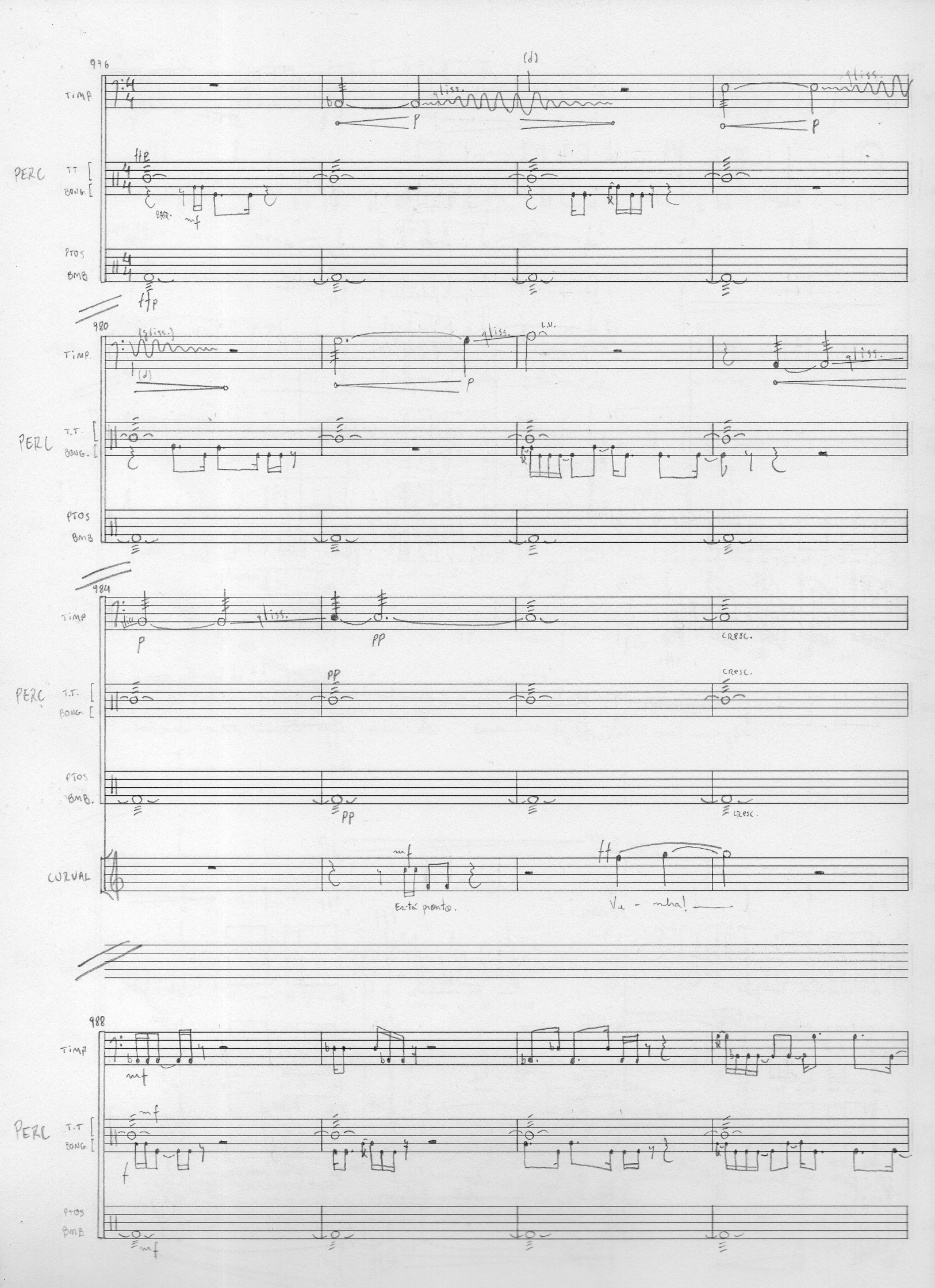

925
(Tr)
fpp
TPAS
p
P.L.V.
Ped
gliss.
ppp
929
MOTOR ON
VIB (1/4T)
SEGUE

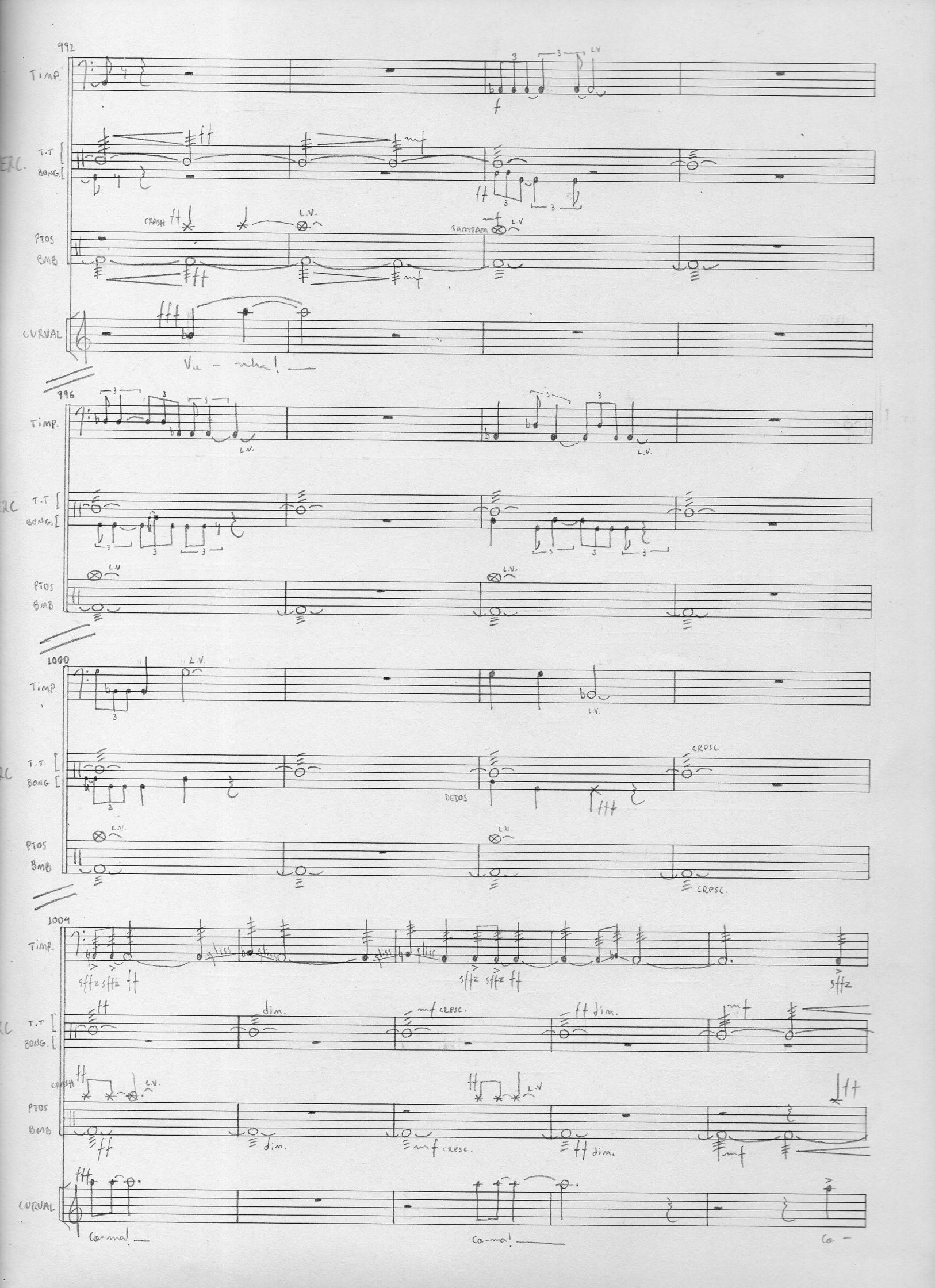

933
MET
MARIMBA
BAQ. FELTRO GRANDE
PERC
VIBRA.
PELES + PTOS
TAMTAM
TOMS
BAQ. SUPER BALL
(VIB)
SENZA VIB.
CDAS
937
REPETE COMP. 934
REPETE COMP. 935
L.V.
ELETR.
PATCH LIB. FADE OUT

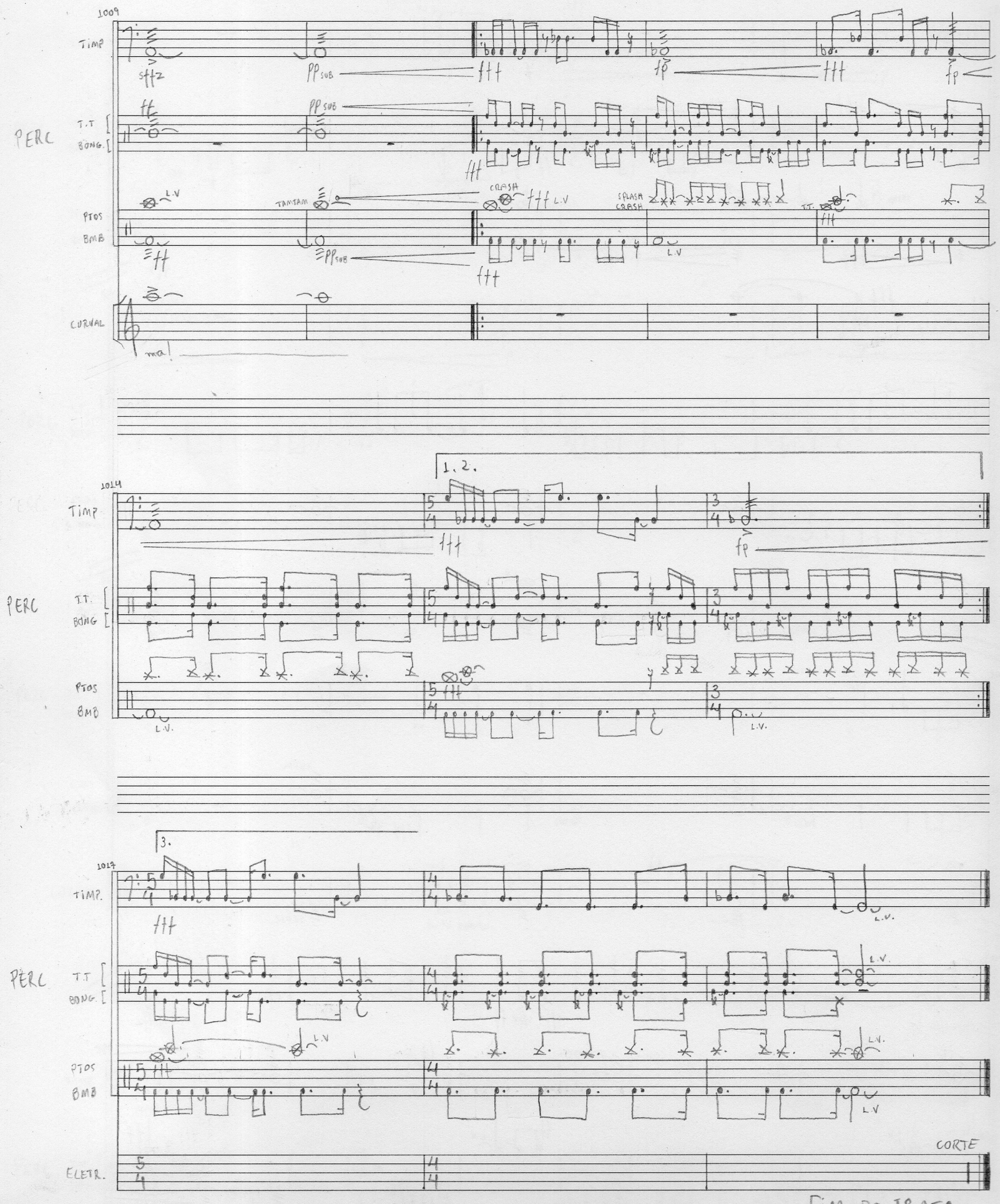

10"
944
MET
REPETE COMP
936
PERC.
L.V.
ELETR.
(LIB. FADE OUT)
944
♩=100
BUMBO
PPPP cresc. poco a poco
ELETR.
PATCH V. FADE IN
VOL PPPP cresc. poco a poco
948
BUMBO
mp
ELETR.
(cresc poco a poco)
952
BUMBO
accel.
f
fff
ELETR.
(cresc. poco a poco)
VOL fff


♩=120
957
TIMP
PERC
TOM-TOMS
BONGOS
BAQ.
CRASH
PTOS
BMB
CURVAL
Ra - ios! Ma-lan - dra inso - len-te! Se-nho-res, que pelo menos se dê um jei-
961
TIMP
PERC
T.T
BONG
CRESC
DEDOS
PALMA
PTOS
BMB
CURVAL
- to de punir es-sa puta imediata - mente, imediatamente Quando e - la faz bes - tei - ras!
ELETR.
FADE-IN PATCH LIB
MOD. POR V.
965
TIMP.
PERC
T.T
BONG
CRASH
ARCO
PTOS
BMB
DURCET
VOZ.
Pois en - tão, se e - xi - ge pu - ni - la antes que possamos dis-so dis-por, Chu a
VCL.
MSP
ORD
SP
ORD


969
TIMP
PERC
T.T
BONG.
CRESC
PTOS
BMB
DUCLOS
DESGRANGES
MARTAINE
CHAMPV.
VOZ
DURCET/
BISPO
BLANGIS
BISPO
ca-da di-li-to a fa-ça co-mer co-cô!
Sim!
Sim — Sim, Sim
VCL.
973
TIMP
CRESC
T.T
BONG.
PERC
CRASH SUS.
BAQ. NORM
PTOS
BMB
PP CRESC
DUC.
DESG.
fa-ça co-mer co-cô!
DUC: Co-mer,
DES: A fa-ça co-mer,
MART.
CHAMP.
MAR: co-mer co-cô,
CH: Fa-ça co-mer
BISPO
BLANGIS
BIS: A
BL: A fa-ça co-mer,
VCL.
MSP
NORM.


976
(d)
TIMP.
gliss.
p
PERC
TT
BONG.
BAR.
mf
PTOS
BMB
ff
p
980
(gliss.)
(d)
L.V.
T.T.
984
PP
CRESC.
CUZUAL
Está pronto.
Va - mha!
988


992
Timp.
T.T
BONG.
PTOS
BMB
CRASH
L.V.
TAMTAM
CURVAL
Ve - nha!
996
Timp.
T.T
BONG.
PTOS
BMB
L.V.
1000
Timp.
T.T
BONG
PTOS
BMB
DEDOS
CRESC.
CRESC.
1004
Timp.
sfffz sfffz ff
T.T
BONG.
dim.
mf CRESC.
ff dim.
PTOS
BMB
CRASH
dim.
mf cresc.
ff dim.
CURVAL
Co-ma!
Co-ma!
Co -



FIM DO Iº ATO

11/01/2021