

# Os Castrati: visão holística da prática da castração na música\*

Kristina Augustin  
Universidade de Aveiro (Portugal)  
Universidade Federal Fluminense (Brasil)  
krisaugustin@uol.com.br

**Resumo:** A presente comunicação é a primeira de uma série de cinco artigos. Tem como objetivo trazer à luz esclarecimentos sobre os *castrati*, cantores castrados que influenciaram fortemente a história da música vocal europeia entre os séculos XVI e final do XIX. Apresenta uma visão holística da prática da castração com finalidade musical, a escolha e treinamento dos meninos cantores, o resultado vocal alcançado, abordando o fim dessa prática quando o Papa Leo XIII a proíbe em 1878.

**Palavras chaves:** castrati, canto, prática vocal, Música Antiga, castração.

## The Castrati - a holistic vision about castration practice in music.

**Abstract:** This communication is the first of a series of five articles. It aims to bring to light details of the castrati, castrated singers that have strongly influenced the history of European vocal music from the sixteenth to nineteenth century. It presents a holistic view of the practice of castration with a musical purpose, the selection and training of choirboys, the result of achieved vocal, approaching the end of the practice of castration when Pope Leo XIII prohibit it in 1878.

**Keywords:** castrati, singing, vocal practice, Early Music, castration.

## Introdução

Os *castrati* estiveram presentes na vida musical europeia durante cerca de 230 anos nos palcos europeus e ainda mais tempo no seio da Igreja Católica (Barbier, 1993, p. 2), exercendo um imensurável impacto na música vocal entre os séculos XVI e final do século XIX, nomeadamente no desenvolvimento da ópera e na evolução da técnica vocal.

A segunda metade do século XX marcou o início de uma série de estudos realizados sobre a história do surgimento dos *castrati* na Europa, reconhecidos como um importante fenômeno na história da música vocal (Rosselli, 1988, p.143). Os *castrati* foram considerados pelos pesquisadores da atualidade, como Barbier, Rosselli, Feldman e Medina entre outros, como a elite dos músicos pelo seu alto nível técnico e musical e como aqueles que conquistaram um *status* social que nenhum outro grupo de cantores atingiu em seu tempo (Feldman, 2007, p.1).

“Como julgar uma intervenção médica que influenciou toda a música ocidental durante mais de dois séculos, quando nos sentimos tão longe das razões que prevaleciam na era barroca?” (Barbier, 1993, p.1). Aos olhos de uma sociedade do século XXI, a castração<sup>ii</sup> parece ser um procedimento terrível e desumano, mas essa prática surgiu e se estabeleceu desde a antiguidade, constituindo um grupo de homens castrados e cultos, muitas vezes grandes militares e filósofos que normalmente estavam a serviço do Estado ou da Igreja.

A intervenção cirúrgica, que ocorria no menino entre oito a doze anos<sup>iii</sup>, tinha como objetivo inibir a produção do hormônio masculino, a testosterona, a fim de evitar a mudança de voz na fase da puberdade, ou seja, a voz não baixava uma oitava ou ainda, como dizemos hoje: a voz não engrossava (Barbier, 1993, p.13; Melicow, 1983, p.748). Essa cirurgia preservava a voz aguda cuja extensão vocal corresponde hoje à das vozes femininas (soprano, mezzo soprano ou contralto).

Normalmente, após a mudança de voz, a laringe do homem desce, dando origem a uma angulação mais conhecida como pomo de Adão. Mas no caso dos *castrati* não ocorria esse abaixamento de modo que as pregas vocais (cordas vocais) permaneciam mais próximas das cavidades de ressonância reforçando ainda mais a voz clara e brilhante. Do ponto de vista ósseo e dimensional, a laringe dos *castrati* se assemelhava à da mulher, mas conservava também a posição, a forma e elasticidade da laringe infantil. Essa laringe híbrida alcançava o seu desempenho máximo graças a um paciente trabalho vocal de anos, com uma média de quatro a seis horas de estudo diário (Barbier, 1993,p.14).

Quando o *castrato* chegava à idade adulta, as particularidades que mais se destacavam eram a sua voz que permanecia aguda a semelhança das mulheres, a pilosidade que era quase nula como ausência de pelos e da barba (Barbier, 1993, p.11; Sowle, 2006, p.17). O corpo desenvolvia-se como de um homem adulto, aumentando o tórax e a capacidade pulmonar que dotavam os *castrati* de uma considerável reserva de ar, possibilitando-os à execução de longas frases musicais. Um maior desenvolvimento da massa muscular fazia com que ganhassem potência vocal, ou seja, um volume superior ao do volume das mulheres.

Além desses aspectos físicos, nas instituições religiosas ou conservatórios musicais, os *castrati* conquistavam um alto nível técnico e maturidade musical devido a uma intensa e longa formação musical que os distinguiu dos outros músicos. Todos esses elementos reunidos em um só corpo tornavam o cantor *castrato* um profissional extremamente bem preparado, com uma voz rara e, por essa razão, tão requisitado pela Igreja ou pelo Estado.

### **A prática da castração**

A prática da castração sempre esteve muito presente na mitologia assim como na história social do homem desde o Egito antigo. Acreditava-se que os deuses interferiam diretamente nos assuntos humanos e que era necessário acalmá-los por meio de rituais de sacrifícios. Esses rituais desempenharam um importante papel na formação da relação entre o homem e o divino.

Tanto na Índia, Ásia, Egito, assim como em relatos encontrados em fontes gregas e romanas, acreditava-se que a prática da castração era uma maneira de fertilizar a deusa da terra – Gaia – que dava vida a todos (Ringrose, 2007, p. 495). Dava-se um órgão, o da reprodução, em troca de obtenção de uma graça maior, em troca da fertilidade da terra, do controle das forças do mal, a favor de um bem maior para uma comunidade.

Dentre vários mitos, vale citar o de Isis e Osíris que aborda a questão da emasculação<sup>iv</sup> de Set.<sup>v</sup> Nesse mito os dois irmãos perdem os seus respectivos órgãos sexuais. No caso específico de Osíris, foi esquartejado pelo irmão e o pênis foi o único órgão que não foi encontrado. Já Set, ao invés de ser morto, foi castrado. Nesse caso subtende-se que a emasculação estava associada a ideia de controle das forças de destruição (Scholz, 2001, p.39).

O mito de Semíramis está envolto em uma série de histórias. À rainha, que segundo as lendas gregas e persas reinou sobre a Pérsia, Assíria, Armênia, Arábia, Egito e toda a Ásia durante mais de 42 anos, é frequentemente atribuída a invenção da castração (Scholz, 2001, p.73). Essa atribuição se deve ao fato do forte envolvimento de Semíramis com a comercialização de eunucos como, por exemplo, a venda de cerca de 500 jovens castrados aos Persas para servirem como escravos (Scholz, 2001, p.73).

Destaca-se igualmente o episódio dos amores de Agdístis e Átis, inserido no complexo mítico associado ao culto de Cibele, uma deusa originária da Frígia.<sup>vi</sup> Cibele, designada como *Magna Mater* (Grande Mãe) ou como *Mater Nostrí* (Nossa Mãe), que simbolizava a fertilidade da natureza. O culto foi introduzido em território romano por volta do ano 204 a.C. e tornou-se muito popular em Roma. Cibele tornou-se a deusa favorita dos legionários romanos sendo muito cultuada nos acampamentos e colônias militares (Ringrose, 2007, p. 499; Scholz, 2001, p.99).

O culto a Cibele deu grande proeminência ao terceiro dia da festa, chamado *Dies Sanguinis*. Cantos e lamúrias misturavam-se e, num frenesi religioso, os jovens se feriam com facas e alguns se castravam frente à imagem da Deusa. Outros corriam sangrando pelas ruas e atiravam os órgãos em alguma casa por onde passavam. Depois desse ato de automutilação, os seguidores de Cibele se tornavam *Galli* ou sacerdotes-eunucos (Ringrose, 2007, p. 499; Scholz, 2001, p.99).

No Império Romano a prática da castração em si era proibida, mas as leis romanas permitiam a comercialização de escravos não romanos, até o período de Justiniano I (483 a 565). Os escravos castrados muito raramente eram utilizados em trabalhos forçados ou como operários (Scholz, 2001, p.113). Estes eram considerados um produto de luxo na sociedade e corte imperial romana, trazidos de regiões fora do império e ofertados como presentes a famílias romanas, a um nobre ancião ou à Igreja.

De um modo geral, os escravos eunucos recebiam excelente educação e se tornavam exímios professores e educadores. Tinham conhecimento de medicina e astrologia; muitos se tornaram grandes guerreiros e políticos influenciando não somente a vida privada, mas também as questões políticas ocupando os principais cargos de liderança no império (Scholz, 2001, p.116).

Na antiguidade, ser um homem *castrato* poderia significar uma vantagem no caminho ao poder (Sowle 2006, p.7). Alguns cargos e funções específicas eram reservados somente para os eunucos, como ser o conselheiro e guarda

peçoal do Imperador e Imperatriz; ser responsável pelo cerimonial da corte ou ainda ocupar cargos como de bispo ou abade (Moran, 2002, p.99; Ringrose, 2007, p. 502). Os eunucos podiam obter altos postos e exercer um papel atuante na política do império e até mesmo determinar a política do Estado, só não podiam ocupar o trono do imperador e alguns poucos postos como a prefeitura da cidade (Scholz, 2001, p. IX; Ruciman, 1961, p. 158-159).

No império Bizantino a maioria dos imperadores morria assassinada e, nos períodos conturbados e de transição entre os monarcas, coube aos eunucos manterem a engrenagem administrativa e política do Império em funcionamento, pois eram eles que controlavam toda a burocracia (Moran 2002, p.100; Ruciman 1961, p.169). A importância dos eunucos na vida bizantina era a de constituírem, no Império, uma classe dirigente na qual o imperador poderia confiar (Ruciman, 1961, p. 158).

Educados desde muito cedo em escolas ou conventos, despojados de laços afetivos ou familiares, os eunucos constituíram um grupo social estável e confiável, eram tidos como fiéis servidores no império Bizantino e depois ganharam as cortes mulçumanas, principalmente na Península Ibérica e na Itália (Ringrose, 2007, p.501; Ruciman, 1961, p.169; Scholz, 2001, p. 198).

A grande vantagem dos eunucos era sua incapacidade de procriar, o que significava que nunca seriam impulsionados por ambições a favor de seus filhos. Isolados de suas famílias, que nunca poderia entrar no palácio, eles se voltavam [dedicavam] ao imperador como a família que nunca teriam. Por estas razões, eles pareciam mais confiáveis em assuntos de Estado...<sup>vii</sup> (Abbott, 1999, Apud Sowle, 2006, p.8)

A relação existente entre o ideal de castidade do Império Bizantino e a da sociedade medieval europeia era, em ambos os casos, a importância dedicada ao celibato. Os primeiros cristãos defendiam uma moral sexual muito rígida, temiam o vício e desprezavam profundamente os prazeres corporais. O ideal era a completa e total abstinência sexual que equivalia ao celibato.

Um corpo sem sexo era um mediador direto e mais eficaz entre o homem e a divindade (Baroffio, 1995, p. XXII). A sexualidade tornou-se um elemento de forte carga simbólica para a sociedade medieval: a castração era considerada como o ideal de castidade (Barbier, 1993, p.6; Brouwn, 1990, p. 252-257; Scholz, 2001, p.242; Ruciman, 1961, p. 158). A castração tornara-se quase que obrigatória para o acesso aos cargos de direção nas comunidades cristãs medievais: a supressão da sexualidade (*il gran rifiuto*) significava um estado de disponibilidade para Deus e para o outro, sendo o casamento tolerado somente para assegurar a continuação de uma linhagem (Brouwn, 1990, p. 256).

Nos primórdios da história da própria Igreja e do desenvolvimento da música religiosa, o cerimonial religioso contava com a tradição da utilização das vozes masculinas, divididas entre solistas e o coro, e não se utilizava instrumentos. A cidade de Constantinopla tornou-se um centro de referência da liturgia vocal no Oriente, principalmente pela qualidade de seus solistas, que o musicólogo Neil Moran defende terem sido cantores castrados (Moran, 2002).

Através do estudo da notação bizantina, das crônicas e tratados, Neil Moran pode confirmar a existência de vozes masculinas muito agudas, com solos ricamente ornamentados na região do que hoje chamamos de soprano coloratura<sup>viii</sup> e que somente um *castrato* teria capacidade de cantar. A conquista de Constantinopla em 1204 trouxe consigo a destruição da organização musical da Basílica de Santa Sofia, uma vez que os conquistadores introduziram o rito latino. O repertório antigo, transmitido e preservado em grande parte oralmente pelos cantores eunucos, foi preservado apenas em postos avançados bizantinos como as cidades gregas de Thessaloniki, Epiros, Monte Athos; na Turquia nas cidades de Nicéia e Trapezunt, ou nos mosteiros no sul da Itália. (Moran, 2011, pp.99-112).

### **Motivos para a castração**

A prática da castração ocupou um lugar de destaque sob o cristianismo e a forma de castração e os motivos para tal podiam variar de uma sociedade para outra. Em linhas gerais, homens e crianças foram castrados segundo quatro grandes vertentes: questões judiciais (punição), motivação religiosa, recomendações médicas e motivação musical.

No âmbito judicial, a castração como forma de castigo será talvez a mais antiga. Foi praticada principalmente no contexto de vingança e punição para o adultério ou um grande crime de transgressão à ordem social. Era ainda utilizada para humilhar e torturar prisioneiros capturados em guerra ou como demonstração de poder (Barbier, 1993, p. 7; Frosch, 2006, p. 595; Ringrose, 2007, p.497).

Na medicina a castração era recomendada, na maioria dos casos, como terapia curativa ou preventiva. O físico espanhol Juan Huarte y Navarro (c.1530-1592) encontrou nos tratados medievais de medicina a confirmação dos benefícios terapêuticos da castração contra doenças como a lepra, a hérnia, a epilepsia, a gota e certas doenças inflamatórias (Barbier, 1993, p. 7; Feldman, 2007, p.10; Frosch, 2006, p. 595, Gerbino, 2004, p. 349; Ringrose, 2007, p. 18).

A prática da castração foi reconhecida oficialmente pela medicina acadêmica, mas a cirurgia em si, na maioria das vezes, não era realizada pelos médicos da época, raros e caros, e sim pelos barbeiros cirurgiões. Esses barbeiros, que também atuavam como médicos da população local, eram homens sem formação acadêmica e quase sempre trabalhavam de forma empírica curando feridas, extirpando membros e preparando ungentos. (Gerbino 2004,p. 349).

A operação com finalidade musical parece ter sido relativamente segura, até mesmo porque era uma prática rotineira na época e a recuperação levava cerca de treze dias<sup>ix</sup> (Rosselli, 1998, p. 151-152).

### **A prática da castração com fins musicias**

No início do século XXI os resultados das pesquisas desenvolvidas por musicólogos, muitas vezes auxiliados pelos cantores, mostraram que existem

evidências da utilização de cantores castrados nas igrejas bizantinas no século V. A partir do século X, cada vez mais foram encontradas menções a esses cantores, e os registros do século XII comprovam que a maioria dos cantores profissionais na igreja de Hagia Sofia eram *castrati* (Moran, 2002, p. 99).

Os estudos realizados por Medina comprovaram que na região do Mediterrâneo a prática da castração foi muito realizada, principalmente no território que hoje conhecemos como Espanha. Mas não se pode precisar quando foi exatamente que se deu o início da prática da castração com finalidade exclusivamente musical. A utilização das vozes dos *castrati* na arte musical de forma profissional é própria da civilização ocidental, da tradição católica no início do século XVI (Medina, 2001, p. 47).

As vozes dos *castrati* poderiam ter sido aproveitadas no âmbito da música ocidental mais cedo, mas as pesquisas levam a crer esse tipo de voz aguda, derivada de um corpo masculino, não tinha uma especial relevância nos séculos anteriores. Na Idade Média, a monodia litúrgica e a polifonia medieval do ocidente não constituíam um repertório para as qualidades vocais dos *castrati*, a extensão vocal requisitada era pequena, normalmente uma oitava, e os cantores masculinos não castrados possuíam a técnica e extensão necessária para a execução desse repertório. Portanto, não havia um repertório vocal que justificasse a presença e necessidade das vozes dos *castrati*.

O avanço da polifonia vocal no final do século XV, fundamentado na divisão das vozes humanas em graves (baixo e tenor) e agudas (contralto e soprano) possibilitou o aproveitamento musical dos cantores castrados que progressivamente foram constituindo um grupo profissional especializado nas vozes do *cantus* (soprano) e *altus* (contralto).

O repertório musical do século XVI precisava de vozes agudas (Frosch, 2006, p.595) e a Igreja não permitia que as mulheres cantassem: “Mulier taceat in ecclesia” (Barbier, 1993, p. 102; Gerbino, 2004, p. 307; Frosch, 2006, p. 596; Rogers, 1919, p. 414; Sowle, 2006, p. 9). Inicialmente foram empregados meninos e falsetistas<sup>x</sup> na voz de soprano, mas em meados do século XV, o novo estilo musical que surgia demandava um nível mais tecnicamente elevado e de maturidade musical (Frosch, 2006, p. 596; Sowle, 2006, p. 9).

Os meninos levavam muito tempo para serem treinados e quando começavam a apresentar um bom desenvolvimento vocal, vinha a mudança de voz e todo o investimento técnico musical perdia-se. O timbre dos falsetistas parecia não agradar muito e a extensão vocal não era muito ampla: na sua maioria, só conseguiam atingir a região do contralto (Gerbino, 2004, p.307; Rosselli, 1988, p. 147-148).

Logo, se as mulheres eram vetadas de cantar na Igreja; os meninos mudavam de voz gerando um problema constante para as congregações na busca de jovens para o coro; as vozes dos falsetistas não possuíam a extensão necessária para substituir a voz do soprano, a utilização de *castrati* nas partes referentes às vozes agudas, foi uma solução bastante apreciada.

### Início da história de um *castrato*

A história de um *castrato* começava quando um *Maestro di Musica* distinguia, dentre as crianças que ensinava, um menino com maior aptidão para o canto. O segundo passo era conversar com a família, de um modo geral campesina, pobre e com muitos filhos; que geralmente aceitava castrar um filho vislumbrando um futuro mais promissor do que aquele esperado em seu contexto<sup>xi</sup>.

A castração poderia trazer consequências perigosas física e emocionalmente. Mas poderia justificar a realização de um objetivo maior, como a conquista de prosperidade, segurança, proteção e salvação religiosa (Feldman, 2007, p. 17). A prática da castração com finalidade musical aumentou consideravelmente quando o governo Napolitano tolerou que todo campônes que tivesse pelo menos quatro filhos homens, um poderia ser castrado para o serviço da Igreja. (Barbier, p. 17; Scholz, p. 278)

A cirurgia em si não assegurava o sucesso na obtenção de uma boa voz. Mas, se o jovem cantor não alcançasse o resultado esperado, normalmente era encorajado a estudar um instrumento ou regência para ser posteriormente contratado pela Igreja ou mais raramente por mecenas particulares para ensinar música ou atuar como instrumentista, regente ou copista. Uma vez contratado pela Igreja estava garantido um emprego vitalício contando inclusive com pensão na aposentadoria.

Observou-se também que certos eunucos, se bem que tenham sido admitidos com boa voz, tornam-se depois, pela mudança da idade ou por doença, incapazes de cantar. Considerando que já estão no Conservatório, a caridade exige que não sejam abandonados; encarregamos por isso os mestres-de-capela do Conservatório de fazer todo o possível para orientá-los no canto, pondo-os para cantar em voz de contralto, que eles (os mestres) usem de todos os meios para ensiná-los a tocar um instrumento em que consigam êxito e possam assim prover as suas próprias necessidades. (Arquivo da Igreja San Pietro a Majella<sup>xii</sup>, setembro de 1766, *apud* Barbier, 1993, p. 47)

Os meninos castrados eram provenientes de toda a Itália. Bolonha era o principal centro onde se realizava essa cirurgia, com os melhores barbeiros cirurgiões, mas é provável que a cirurgia tenha sido praticada em quase toda a Itália, principalmente Milão, Veneza, Florença, Lucca, Norcia, Roma, Nápoles e Lecce (Barbier, 1993, p. 25). Nápoles tinha, todavia, a fama de ter o melhor centro de treinamento; possuía quatro orfanatos - *Sant'Onofrio*, *Pietà dei Turchini*, *Santa Maria di Loreto* e *Poverini di Gesù Cristo* (Barbier, 1993, p.31-32; Sowle, 2006, p.27).

Esses orfanatos tinham como objetivo principal acolher e educar órfãos e crianças deserdadas. No século XVII, pouco a pouco, foram se transformando em orfanatos católicos com ensino de música, cujos professores pertenciam majoritariamente ao clero. Posteriormente, essas escolas de ensino musical tornaram-se conservatórios, cujo objetivo principal era “conservar”, transmitir e aperfeiçoar a tradição musical (Barbier, 1993, p.33; Feldman, 2007, p.19).

Após a recuperação da cirurgia, o menino era separado de sua família e entregue ao orfanato/conservatório onde viveria e receberia formação (Feldman, 2007, p. 19). O aluno entrava para o conservatório como se entrava para a religião. Toda a sua escolaridade seria pontuada por exercícios e atividades religiosas e a confissão era obrigatória e semanal até à idade de doze anos (Barbier, 1993, p. 36).

Na sua rotina diária, os meninos acordavam às 4h45 no verão ou 6h30 no Inverno, deveriam entoar o *Laudate Pueri Dominum* enquanto se vestiam, se lavavam e faziam a cama. Após assistir à missa, iniciavam seus estudos, dividindo o dia em seções de uma a duas horas quando estudavam canto, cravo, teoria musical, composição, religião e línguas até às 22h no inverno ou no máximo às 23h30, no verão (Barbier, 1993, p. 41; Feldman, 2007, p.20; Frosch, 2006, p.597; Sowle, 2006, p.28). O comportamento tinha que ser comedido ao longo de todo o dia: silêncio absoluto durante as refeições, que eram seguidas de meia hora de recreio, durante o qual o menino só poderia conversar com os companheiros de dormitório (Barbier, 1993, p.36-37).

Os futuros cantores recebiam um tratamento diferenciado em relação aos outros alunos não castrados. Na época, acreditava-se que o sistema imunológico dos *castrati* ficara comprometido com a cirurgia, por essa razão ganharam as melhores roupas, ocuparam os quartos mais aquecidos e receberam uma alimentação reforçada como caldos, ovos e frango (Barbier, 1993, p.39; Feldman, 2007, p. 21; Sowle, 2006, p. 27; Vogelaar, 1998, p.146).

**Figura 1.** Nicola Porpora  
(17/08/1686- 03/03/1768)

Compositor de óperas barrocas que ficou mais conhecido como professor de canto nos conservatórios de *Sant'Onofrio* e *Poveri di Gesù Cristo* onde ensinou Farinelli, Caffarelli, Salimbeni e outros célebres castrati.



Os meninos foram educados e treinados com o objetivo principal de se tornarem, em primeiro lugar, cantores da Igreja. O padrão da carreira de um *castrato* variou ao longo do tempo, mas as mudanças foram lentas e relativamente poucas. Ter sido castrado para a música, implicava um

compromisso total com a profissão de cantor. Com cerca de onze anos o menino concentrava-se em seu treinamento com um professor particular ou, mais comumente nos orfanatos. Esta foi a principal diferença na formação dos *castrati* em relação aos outros cantores.

Em comparação com os outros cantores masculinos, os *castrati* tinham um início precoce e um período de treinamento ininterrupto na puberdade o que lhes permitia uma vantagem que residia na possibilidade de desenvolvimento constante, aprofundamento no conhecimento musical e agilidade técnico vocal. Em relação às mulheres, a formação destas na arte do canto foi muito menos intensa do que a dos *castrati* (Rosselli, 1988, p. 159).

De acordo com as convenções sociais da época a mulher não podia apresentar-se publicamente. O casamento ou o convento eram um caminho recorrente. Mesmo aquelas que possuíam talento e pertenciam a uma instituição de caridade voltada exclusivamente para o ensino da música como os *Ospedali* de Veneza, eram desestimuladas a subirem nos palcos dos teatros públicos. Muitos dos talentos revelados no *Ospedali* desapareciam trancafiados nos salões privados ou atrás dos muros dos claustros (Barbier, 1993, p. 49).

O surgimento da ópera na Itália abriu mais uma área de atuação para os *castrati* que trabalhavam na Capela Papal. As casas de ópera espalharam-se por várias cidades italianas onde esses cantores eram aclamados. De um modo geral, entre quinze e vinte anos de idade, os *castrati* estavam preparados para atuar profissionalmente como cantor. Das dez vozes solistas numa determinada ópera, entre cinco a sete papéis/personagens eram compostos para cantores castrados, um ou dois para vozes de tenores e somente um para a de baixo. Os *castrati*, de um modo geral, iniciavam a sua carreira na ópera, encenando e cantando papéis femininos (Barbier, 1993, p. 73; Sowle, 2006, p.29).

Com o diferencial vocal e o físico que lhes proporcionava vantagens em cena, os *castrati* foram proclamados as primeiras “divas”. Esses cantores não estavam limitados somente aos papéis femininos. Nos palcos europeus representavam também personagens míticos, deuses, heróis ou reis.

### **Qualidades vocais de um castrato**

Os compositores entre os séculos XVII e XIX geralmente compunham já tendo em mente um cantor específico. O repertório de cada época foi escrito visando a um tipo característico de timbre vocal, levando em conta, então, passagens de registro, dificuldades e qualidades particulares de cada cantor (Vogelaar, 1998, p.147).

Na escrita musical detinada aos *castrati*, era frequente a presença de longas frases musicais repletas de meslimas e grandes cadências com uma só respiração. Essas cadências, o cantor tinha plena liberdade para ornamentá-las de acordo com sua técnica vocal e gosto musical: era o momento de mostrar toda a sua capacidade artística. (Sowle, 2006, p.35).

Os *castrati* eram capazes de realizar essas proezas vocais com longas frases melódicas, devido à sua alargada caixa torácica que se desenvolvia muito, ao contrário da laringe que permanecia pequena. Em outras palavras, eles tinham um armazenamento de ar muito maior em relação ao pequeno tamanho da saída do mesmo. Unindo esses aspectos fisiológicos com os estudos musicais e vocais intensos realizados durante a sua formação, esses cantores conquistavam uma significativa capacidade respiratória que torna muito difícil estabelecer parâmetros comparativos com um cantor de nossos dias.

Muitos compositores foram diretamente influenciados por esse recurso respiratório e compunham longas melodias ornamentadas sobre as palavras que tivessem as melhores vogais para cantar como, por exemplo, Scarlatti, que adotou a prática do uso sucessivo das palavras italianas “si” ou “no” para elaborar grandes melismas sobre essas palavras. (Sowle, 2006, p. 38).

Cada cantor tinha liberdade de inventar os seus próprios ornamentos, suas diminuições melódicas e os seus trilos próprios. Alguns ornamentos ficaram tão conhecidos que ganharam nomes personalizados como *La bomba Del Marchesi* quando, o *castrato* Luigi Marchesi (1754-1829) encantava audiências com uma sucessão de escalas cromáticas terminando em fortíssimo. Farinelli fazia muito sucesso com seu trilo em terça maior (Sowle, 2006, p. 36).

Figura 2. Luigi Marchesi (1754-1829)  
Foi um castrato de grande fama na Europa.



Era frequente alguns compositores comporem a mesma ária para vozes diferentes: num primeiro momento composta para um tenor ou baixo e depois transcrita, pelo próprio compositor, para um *castrato*, como por exemplo o *Messiah* de Händel. O compositor reviu e recompôs essa obra algumas vezes durante sua vida, cada vez para um grupo diferente de cantores e intérpretes. As primeiras performances (1742) foram realizadas sem o solista *castrato*. Na versão de 1750, Händel contratou o famoso *castrato* Gaetano Guadagni e adaptou a ária “But who may abide the Day of his coming”, da primeira parte do oratório originalmente composto para baixo solo (Bergeron, 1996, p.176)<sup>xiii</sup>.

Nessa adaptação da ária, esta foi aumentada duas vezes em tamanho, ganhou elaborados compassos repletos de ornamentos e longas notas de sustentação. Através da escrita musical podemos então ter uma ideia aproximada do

domínio técnico, agilidade, controle respiratório que um determinado cantor *castrato* teria tido, distinguindo-se dos demais cantores não castrados da sua época.

### O declínio da arte vocal dos castrati

No fim do século XVIII, os *castrati* foram intensamente atacados, tanto musical como ideologicamente. Filósofos de toda a Europa, principalmente do Iluminismo francês, condenavam com veemência a castração, como podemos ver nas frases de Jean-Jacques Rousseau:

Façamos ouvir, se for possível, a voz do pudor e da humanidade que grita e se levanta contra esse costume infame; e que os príncipes, que o incentivam por sua demanda, enrubesçam pelo menos uma vez por prejudicarem de tantas maneiras a preservação da espécie humana. (Rousseau, *apud* Barbier, 1993, p.186).

Após ataques veementes e muita pressão para que a Igreja se pronunciasse, a castração com finalidade musical foi oficialmente declarada proibida em 1878 pelo Papa Leo XIII (Barbier, 1993, p.197; Scholz, 2001, p.274). O Vaticano permitiu que aqueles que tinham sido castrados antes dessa data, como Giovanni Cesari (1843 – 1904), Domenico Salvatori (1855 – 1909), Domenico Mustafa (1829 – 1912) e Alessandro Moreschi (1858-1922) permanecessem cantando e trabalhando na Capela Sistina.

Dentre os quatro *castrati* da Capela Sistina, Alessandro Moreschi foi o último a se aposentar (em 1913) e viveu até 1922, sendo de fato o último verdadeiro *castrato*, mais conhecido como "O Anjo de Roma" (Barbier, 1993, p. 198; Bergeron, 1996, p.174; Melicow, 1983, p.761; Cappelletto, 1995, p. XVII).

Figura 3. Alessandro Moreschi (1858-1922) aos 55 anos.



Atualmente, temos um registro vocal desse cantor, fruto de experiências realizadas entre 1902 e 1904 pela *Gramophone Company*, realizado pelos irmãos Fred e William Gaisberg na primeira gravação da seção londrina da empresa (Bergeron 1996, p.174). Numa viagem a Itália destinada a gravar o tenor Caruso, Fred e William Gaisberg decidiram, entretanto, aproveitar a

oportunidade para gravar o coro da Capela Sistina (Bergeron, 1996, p.174; Cappelletto, 1995, p.XVII), onde descobriram a voz de Alessandro Moreschi.

Nesses registros devem ser levados em consideração os limites técnicos da gravação da época, a idade avançada do cantor e a prática musical do início do século XX, em particular a abundância de portamento. O timbre é, contudo, muito marcante e é mais interessante na região aguda. Não podemos associar a voz de Moreschi com as vozes dos *castrati* do passado, contudo, o valor destas gravações é a sua singularidade histórica.

## Conclusões

A prática da castração esteve muito presente na história social do Homem. Foi utilizada por diferentes culturas da antiguidade e não causou estranhamento para a sociedade europeia no século XVI, quando foi introduzida com finalidade exclusivamente musical principalmente na região do Mediterrâneo.

Com as mulheres proibidas de cantar pela Igreja; os meninos mudando de voz e gerando um problema constante para as igrejas na busca de jovens para o coro; e as vozes dos falsetistas não possuindo a extensão necessária para cantar a voz do soprano; a utilização de *castrati* foi uma solução bastante apreciada. Esse grupo de cantores foi progressivamente constituindo um grupo profissional especializado na execução das vozes agudas da polifonia vocal do século XVI.

As famílias, geralmente campesinas e vivendo em estado de miséria, concordavam em castrar um filho que apresentasse uma aptidão para o canto, na busca de um futuro mais promissor, que normalmente acontecia, sendo educado num orfanato/conservatório onde viveria e receberia formação e posteriormente obteria um posto na igreja ou estaria sob a proteção de um mecenas particular.

Os *castrati* constituíram um grupo profissional essencial para a música no contexto histórico europeu e, especificamente, para o desenvolvimento da ópera e do *bel canto*. Foram os difusores dessa arte transmitindo seus conhecimentos e formando novos intérpretes, inclusive as cantoras que subiriam aos palcos em meados do século XIX.

Declarada proibida em 1878 pelo Papa Leo XIII, hoje, a prática da castração com finalidade exclusivamente musical não existe mais, porém ainda está muito presente em nossas vidas, não mais simbolizada pela faca dos sacrifícios ou pela navalha dos barbeiros cirurgiões, e sim pelas pílulas anticoncepcionais, cirurgias preventivas e curativas, e as injeções punitivas nos criminosos sexuais<sup>xiv</sup>.

## Referências Bibliográficas

BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Trad. R. Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAROFFIO, Bonifacio Giacomo. *La Chiesa cattolica e i cantori evirati. In La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*. Torino: E.D.T. Edizione de Torino, 1995.

BERGERON, Katherine. *The Castrato as History. In Cambridge Opera Journal* 8 (2, 1996, p.167-184.

BROUWN, Peter. *Antiguidade Tardia. In História da vida privada. Do Império Romano ao ano mil*. Org. por P. Ariès and G. Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FROSCH, William A. *The sopranos: post-op virtuosi. In The FASEB Journal* 20 (abril, 2006), p.595-597.

GERBINO, Giuseppe. *The quest for the soprano voice: Castrati in renaissance Italy. In Studi Musicali* 32 (2, 2004).

MEDINA, Angel. *Los atributos del Capón. Imagen Histórica de los cantores castrados en España*. Madrid: ICCMU. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

MORAN, Neil. *Byzantine castrati. In Plainsong and Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINGROSE, Kathryn M. *Eunuchs in Historical Perspective. In History Compass -Blackwell Publishing Ltd* 5 (2), 2007, p.495–506.

ROSÁRIO, Maria do. *A Estátua e o Andrógino: do Arquétipo à Função*. Comunicação apresentada no Encontro sobre mundos alternativos na Literatura, Fundação das casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 1992. Disponível em <http://www.hottopos.com.br/notand4/estatua.htm>.

ROSSELLI, John. *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850. In Acta Musicologica* 60 (2), 1988, p.143-179.

RUNCIMAN, Steven. *A civilização Bizantina*. Trad. W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

SCHOLZ, Piotr. O. *Eunuchs and Castrati. A cultural History*. Trad. J. A. Broadwin e S. L. Frish. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2001.

SOWLE, Jennifer. *The castrato sacrifice: Was it justified?* Dissertação (Mestrado em Artes). University of North Texas. Texas, agosto de 2006.

VOGELAAR, Peter W. *Castrati in Western art music, part 2: Selection and musical training: physical and psychosocial implications. In Medical Problems of Performing Artists* 13 (4), 1998, p.146 - 154

**Revisão do texto: Luiz Claudio Bernardes de Magalhães e Robson Leitão**

## Sobre a autora

**Kristina Augustin** é Mestre em Artes pela Unicamp estudou viola da gamba na *Schola Cantorum Basiliensis* e diplomou-se pelo *Birmingham Conservatoire*. É autora do livro *Um Olhar sobre a Música Antiga*. Pelo seu trabalho de difusão da Viola da Gamba no Brasil, foi citada no dicionário *Novo Aurélio*, verbete “viola da gamba” e “gambista” e no *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira* de Olga Cacciatore, assim como foi agraciada com a *Moção de Aplausos* da Câmara Municipal de Niterói. Coordena o curso de Extensão em Música na Universidade Federal Fluminense (RJ) e cursa o doutoramento em Música na Universidade de Aveiro.

---

\* Meus sinceros agradecimentos à Prof<sup>a</sup> Doutora Edite Rocha pelos ensinamentos e orientação segura.

<sup>i</sup> *Castrati*, plural da palavra italiana *castrato*. Refiro-me única e exclusivamente a membros de uma coletividade masculina que foram castrados com o objetivo da preservação da voz aguda infantil, visando uma carreira musical. *Castrato (i)*, *evirato(i)*, *capon*, *caponcillos*, *capado*, *niños*, *miseros*, *tiples*, *falsetistas*, *dessus mués*, *sopranista*, *kastrat*, são alguns dos vocábulos nas diversas línguas utilizados para nomear os *castrati*. Em português a palavra mais apropriada é castrado, mas no âmbito da música é comumente utilizada a expressão italiana *castrato (i)*.

<sup>ii</sup> Castração é um ato de mutilação sexual em que se incapacita o homem ou a mulher de reproduzir sexualmente e suprime seu aporte de hormônios sexuais. Na Antiguidade, a castração em homens consistia na extirpação dos testículos.

<sup>iii</sup> Angus Heriot *defendeu* que a cirurgia deveria ser entre sete e nove anos, enquanto Scholz proclamou que deveria ser entre oito e doze anos. Historiadores modernos alegam que nos séculos XVII e XVIII a idade da puberdade era mais tardia, em torno dos dezessete anos de idade, devido a questões nutricionais, e por essa razão o menino poderia ser castrado com uma idade mais avançada (Sowle, 2006, p. 25).

<sup>iv</sup> Emasculação é o ato de extirpação de todo o órgão sexual masculino. O indivíduo perde a capacidade de cópula e de reprodução, como era o caso dos Eunucos, guardiões dos Harens.

<sup>v</sup> Set, invejoso do poder do irmão, resolveu eliminá-lo durante um banquete e aprisionou-o num sarcófago que lançou ao Nilo. Ísis partiu à procura do marido, conseguiu encontrá-lo, mas Set, furioso, esquartejou o corpo do irmão. Ísis conseguiu reunir todas as partes, com exceção do pênis, que fora devorado por um peixe. Para suprir a falta deste, Ísis criou um falo artificial com caules vegetais e graças a um “ar mágico” uniu-se sexualmente a Osíris dando a luz ao deus Hórus. Anos mais tarde, Set descobriu a existência de Horus e enviou serpentes e demônios para matá-lo, sem sucesso. Hórus procurou Seth e o desafiou pelo trono. Ambos lutaram durante muitos dias quando finalmente Hórus derrotou Seth e o castrou

<sup>vi</sup> Agdístis, filho de Gaia e de Zeus, era um hermafrodita de extraordinária ferocidade. Os deuses, receando a sua violência, encarregam Baco de emasculá-lo enquanto dormia embriagado, à sombra de uma árvore. Como fruto final da fecundação da terra pelo sangue de Agdístis surgiu Átis, um belo adolescente, por quem Agdístis, agora na sua fase feminina, se apaixonou. Durante algum tempo, Átis pareceu corresponder a este sentimento, mas deixou-se induzir ao casamento com a filha do rei de Pessinonte. Agdístis interrompeu a boda, espalhando a loucura entre os presentes que, tomados de pânico, se auto-emasculam; Átis fugiu apavorado, castrando-se e deixando-se morrer à sombra de um pinheiro. (Pereira, 1992 <http://www.hottopos.com.br/notand4/estatua.htm>)

<sup>vii</sup> “The great advantage of eunuchs was their inability to procreate, which meant they would never be driven by ambitions for their children. Isolated from their human families, who could never enter the palace, they could turn to the emperor as the family they would never have. For these reasons, they seemed more trustworthy in affairs of state.....”

<sup>viii</sup> Soprano Coloratura - voz feminina leve e aguda, capaz de cantar trechos rápidos e muito ornamentados.

<sup>ix</sup> A castração total ou emasculação representava a retirada de todo o aparelho sexual masculino. Essa cirurgia provocava uma lesão muito grande e o número de mortes era maior ainda. Na cirurgia com finalidade musical não era necessário retirar o pênis, os testículos poderiam ser removidos ou cordão espermático ser cortado.

---

<sup>x</sup> Falsetista é um homem adulto que domina a técnica vocal do falsete. Através do estudo, o cantor controla a zona de passagem da região aguda em voz plena para os correspondentes em falsete, alcançando a região ou tessitura das vozes femininas. A partir do século XX, o cantor que domina essa técnica ficou mais conhecido como Contratenor.

<sup>xi</sup> A segunda metade do século XVI foi o início de um período de grandes dificuldades financeiras para a Itália: cobrança do governo espanhol, vários anos de más colheitas, epidemias de peste, abalos vulcânicos e guerras que deixou centenas de milhares de famílias famintas e crianças órfãs, estimulando o número de castrações pré-púberes. (Barbier, 1993, p. 32; Feldman, 2007, p.12).

<sup>xii</sup> O arquivo da Igreja *San Pietro a Majella* guarda hoje a documentação dos conservatórios de Nápoles, principalmente os quatro volumes intitulados *Conclusioni de Santa Maria di Loreto*, cuja igreja foi construída em 1537, no período da expansão espanhola, tendo como vice-rei de Nápoles Dom Pedro de Toledo (1484-1553).

<sup>xiii</sup> Disco: *The last Castrato Alessandro Moreschi, complete Vatican recordings*. Gravado entre os anos de 1902 e 1904. Pearl "Opal" 9823.

<sup>xiv</sup> Maiores informações <http://www.viajus.com.br/viajus.php?pagina=artigos&id=2989>