

Reflexões Históricas sobre os *Castrati*: origem ibérica (séc. XV-XVI)

Kristina Augustin

(Universidade de Aveiro (Portugal))

(Universidade Federal Fluminense – UFF (Brasil))

krisaugustin@uol.com.br

Resumo: Com base na revisão bibliográfica e pesquisa histórica, pretende-se neste artigo trazer à luz esclarecimentos atualizados sobre a questão cronológica acerca dos primeiros *castrati* na Europa e o fluxo migratório existente particularmente entre Espanha e Itália na primeira metade do século XVI.

Palavras chave: *castrati*, capón, prática vocal, Música Antiga.

Historical Reflections on the *Castrati*: iberian origin (XV-XVI century)

Abstract: Based on the literature review and historical research, this paper is intended to bring light to date on the issue clarifications about the first chronological *castrati* in Europe and particularly migratory flow existing between Spain and Italy in the first half of the sixteenth century.

Keywords: *Castrati*, Capon, Vocal practice, Early Music.

Introdução

A segunda metade do século XX marcou o início de uma série de estudos realizados sobre a história do surgimento dos *castrati* na Europa. Esses estudos produziram várias e controversas opiniões que conseqüentemente geraram alguns equívocos históricos que, por sua vez, se cristalizaram ao longo das décadas como verdadeiros, apesar de algumas investigações posteriores.

Quando hoje utilizamos a expressão *castrati*, plural da palavra italiana *castrato*, nos referimos única e exclusivamente a membros de uma coletividade masculina que foram castrados com objetivo da preservação da voz infantil, aguda, visando uma carreira musical. Essa intervenção cirúrgica, no menino entre oito e doze anos, tinha como objetivo inibir a produção do hormônio masculino, a testosterona, a fim de evitar a mudança de voz na fase da puberdade. Essa cirurgia preservava a voz aguda infantil enquanto o cantor se desenvolvia fisicamente, adquirindo potência vocal de um homem, técnica e maturidade musical de um adulto.¹

A prática da castração em si existiu durante milhares de anos e foi praticada em diferentes culturas da antiguidade. Ocupou um lugar de destaque na mitologia e depois no cristianismo, e a forma de castração e os motivos para tal podiam variar de uma sociedade para outra.

Em linhas gerais, homens e meninos foram castrados segundo quatro principais vertentes: motivação religiosa, recomendação médica, questões judiciais (punição, escravos de guerra) e motivação musical.

1. O início de uma prática vocal: origem Ibérica

O final do século XV e início do século XVI foi um período comumente descrito como a época das “novas monarquias” na Europa, uma época em que monarcas buscavam consolidar o poder de seus reinos (Elliott, 2005, p. 41). Seguindo os ideais de seu tempo, certamente a criação de um Estado unificado e centralizado sob o controle real era o grande objetivo do governo espanhol.

A política adotada pela coroa espanhola sob o reinado dos Reis Católicos conseguiu elevar a Espanha a uma esfera de respeito e grandeza, colocando-a no centro do poder político europeu, alcançando uma hegemonia militar e política (Chase, 1959, p. 16). Seu poderio não só foi percebido pelas conquistas territoriais, poder econômico, política externa, mas também em cada detalhe da vida cotidiana.

Foi desenvolvida e introduzida no seio da sociedade espanhola uma série de etiquetas de decoro, regras comportamentais que se tornaram importantes ferramentas da política cultural. O momento de expansão máxima e consolidação da política do Estado coincidem com o período conhecido como *Siglo d'oro* da música espanhola e da sua forte influência, principalmente na Itália (Subirá, 1978, p. 521-522).

Nesse período de tantas reformas, a estrutura litúrgica musical das catedrais espanholas e mosteiros não poderiam ficar incólumes: estes também sofreram reformas internas no âmbito musical em meados do século XV. A estrutura hierárquica previa um Mestre de Capela, figura central que organizava as atividades musicais, o organista e os cantores. Em relação ao canto, estabeleceu-se que os cantores seriam agrupados em quatro grandes regiões sonoras: baixos, tenores, altos e típles (Medina, 2001, p. 41), formando a base do quarteto vocal.

A partir dessa organização interna, a polifonia vocal religiosa ibérica começou a ganhar maior dimensão e necessitava de cantores masculinos para executar as vozes agudas, com extensão vocal mais ampla e melhor domínio técnico. Como a Igreja Católica não admitia a presença das mulheres no serviço religioso, não permitia que pregassem ou que cantassem no coro da igreja, logo a solução inicialmente encontrada foi a utilização das vozes masculinas: as vozes dos falsetistas e dos meninos.

Os falsetistas eram cantores adultos que alcançavam o registro agudo utilizando uma técnica chamada de falseteⁱⁱ. A extensão vocal dos falsetistas, não era muito grande, fixava-se na região do que hoje chamamos de contralto ou mezzo soprano, pareciam não possuir um alto padrão técnico-vocal e o timbre não era muito estimado. O músico e teórico Frei Pablo Nasarre (1650-1730) definiu como voz violenta e desagradável ao ouvido (Marquez, 2008, p. 03).

Já as vozes dos meninos eram bastante estimadas, mas havia a questão da mudança de voz na fase da puberdade, que significava ter de encontrar e formar novos meninos cantores. Era um grande trabalho para um retorno pequeno. Logo o menino castrado era um excelente investimento: ele receberia educação musical com a vantagem de que sua voz não mudaria, permaneceria aguda como a de um jovem até a idade avançada.

Ao que tudo indica o maior centro de castração na Espanha foi a região de Navarraⁱⁱⁱ. Sempre que possível os cabildos, que possuíam uma rede de informações, buscavam diretamente em Navarra cantores castrados, optando pelos cantores mais jovens, menores de 30 anos, fase em que estavam com melhor desenvolvimento vocal e poderiam trabalhar ainda por muitos anos.

Que o Chantre escreva a um tiple de Palencia, porque dizem que há um ali [naquela cidade] e que não passando dos trinta anos, venha a ser ouvido. (Medina, 2001, p.74).^{iv}

Ou então, as igrejas elegiam um representante do cabildo, que poderia ser um cantor ou um professor, que viajava pelas cidades da Península Ibérica na busca de meninos com um bom potencial vocal.

Para recrutar os “Seises” ou “cantorcicos”, especialmente destinados ao canto, os professores realizavam grandes viagens fora de sua região [...] Devido ao frequente “vagar” dos professores e dos cantores para as mais remotas capelas e regiões, todos sabiam muito bem onde havia Seises com “boas vozes”. No entanto, a admissão estava reservada ao Cabildo [conselho catedralício], através de uma audição para julgar suas habilidades: ouvido e voz [...] (Schmitt, 2000, p. 07)^v

Para ser aceito no colégio ou escola de uma catedral, o jovem cantor deveria se submeter a várias provas, mas a maior exigência para ser admitido era a de possuir uma boa voz e condições para aprendizagem de música. Na primeira prova, *Sufficientia scientiae*, verificava-se se o jovem tinha algum domínio na escrita e leitura; na segunda prova *Vita et moribus*, era averiguada a conduta pessoal do menino e a retidão de caráter de seus pais; na terceira, *Puritate sanguinis*, voltava-se para a questão da “pureza do sangue”, ou seja, se o menino tinha algum antecedente árabe e a quarta e última, *Integra salute*, consistia de um exame médico para verificar se o menino tinha alguma enfermidade contagiosa, mutilação grave ou defeito físico horrendo^{vi} (Martínez, 2007, p. 08).

Após o rigoroso exame, podiam ser admitidos os *niños enteros*, aqueles que não eram castrados, e deveriam ter no máximo nove anos e os *niños caponados*, os castrados, que poderiam ser maior de idade, pois tinham a vantagem de não mudar de voz (Schmitt, 2000, p. 10). Uma vez, os *ninõs de coro* viviam em internato comunitário e eram criados por um adulto que exercia a função de pai e professor.

Tabela 1: Jornada diária dos *ninõs de coro* (Schmitt, 2000,p. 10)

5h30 - abril a outubro 6h30 - outubro a abril	Horário para despertar. Classe (aula) de latim
--	--

7h30	Café da manhã. Uma vez terminado, caminhavam com o professor de música ao Palácio para cantar no ofício matinal.
9h - 11h	Classe (aula) de música com aulas teóricas, aulas práticas, estudo do repertório sacro vocal e aulas de canto.
12 horas	Almoço.
13h -15h	<i>Siesta</i> (pausa), momento de recolhimento;
15 -16 h	Aula para os que necessitavam melhorar o latim ou redação.
16h - 19 h	Classe de música para exercitar o contraponto ou estudar os madrigais.
19h - 20 h	Continuação da aula de música da parte da manhã, quando o professor corrigia os exercícios.
20 h	Jantar
21 h	Ida ao oratório com o Reitor para rezar o rosário.
22 h	Horário de recolher, dormir.

A partir do século XVIII, a Espanha passou por um período de forte recessão econômica devido à diminuição da mineração nas colônias, ao predomínio comercial inglês e à Guerra da Sucessão Espanhola. Foram anos de fome e escassez para a maioria da população. Por essas razões mesmo que a vida de um *niño cantor* fosse bastante difícil e dura, devemos considerar que se ele conseguisse ter um bom rendimento nos estudos, teria um cargo vitalício. Esse também era um dos motivos que movia as famílias a castrarem um filho.

No domínio da música, não podemos precisar quando foi exatamente que se começou a utilizar a voz aguda dos cantores castrados. Roselli afirmou em seus estudos que “[...] parece não haver evidência de cantores castrados na Europa ocidental antes de 1550” (Roselli, 1988, p.146). Quando o mesmo autor escreveu o verbete *castrato* para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), manteve a mesma linha de pensamento acrescentando uma nova informação:

A prática da castração, com finalidade musical, foi confinada quase que inteiramente na Itália, embora possa ter se originado na Espanha e foi, ocasionalmente, dotada nos estados do sul da Alemanha. Os primeiros *castrati* documentados surgiram em Ferrara e Roma, em torno de 1550-1560.^{vii}

Autores contemporâneos como Cappelletto, Scholz, Frosch, Melicow, Rosselli, Rogers, entre outros, comentam brevemente em seus textos sobre a existência de cantores castrados espanhóis, mas não fazem alusões sobre como e quando teria surgido essa prática em solo espanhol. De acordo com Barbier “[...] através da Espanha é que tudo viria a acontecer no plano musical” (Barbier, 1993, p.7).

Os referidos autores fazem parecer que esses cantores profissionais surgiram do nada. Se a Espanha já “exportava” bons cantores, tão bem capacitados vocalmente no século XVI, deveriam existir barbeiros/cirurgiões, escolas, enfim uma estrutura para a educação e preparação dessas vozes fortemente desejadas.

Tarazona, em breve artigo, aborda mais frontalmente essa questão do início da prática vocal dos *castrati*: “[...] os cantores castrados, que já tinham uma

tradição na Península Ibérica desde a Idade Média nos círculos moçárabe de Toledo e outras partes de Castela, alcançaram um posto de destaque nas capelas das igrejas espanholas".^{viii} (Tarazona, 1998, p. 646).

O livro *Los atributos del Capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, escrito por Angél Medina, é o mais completo e profundo estudo sobre os *castrati* na Espanha, até o presente momento. O autor demonstrou e defendeu com segurança a origem hispânica do costume da castração com objetivo musical, indiscutível diante de todos os documentos apresentados no livro.

Guiada pela bibliografia encontrada no livro de Medina, tive acesso aos volumes manuscritos da Biblioteca da Catedral de Burgo, Espanha, que são de grande interesse porque enumeram todas as contratações de cantores e em sua maioria apontam dizendo se eram cantores castrados (caponados) ou não.

O primeiro volume onde me deparei com informações sobre os “caponados” data de 1490 a 1514, onde observamos a seguinte anotação: “[...] o qual mandarem lembrar daqui a diante, e que o vigário nomeará um moço capado, que tem boa voz, para moço de coro” (Livro 26, folha 766, 07/05/1506).^{ix}

Figura 1: Extrato do texto original, ampliado e sublinhado em vermelho a palavra “caponado”.

The image shows a handwritten manuscript in Spanish. The text is written in a cursive script. A portion of the text is underlined in red, highlighting the word "caponado". The visible text includes: "o qual mandarem lembrar daqui a diante, e que o vigário nomeará um moço caponado, que tem boa voz, para moço de coro".

O que nos chama atenção imediatamente nesse texto é a data da contratação: 1506. Geralmente as igrejas preferiam aceitar meninos maiores de doze anos. Muito raramente aceitavam crianças menores de oito anos, pois queriam ter certeza acerca do rendimento musical dos pequenos cantores. Desta forma, o nosso cantor acima citado, se foi contratado com cerca de doze anos, ainda muito jovem, significa que nasceu em torno de 1494 e provavelmente foi castrado em torno de 1502, com oito anos. O que invalida o argumento dos autores que afirmaram que parecia não haver evidências de cantores castrados na Europa Ocidental antes de 1500.

Nos outros volumes que se seguem também foram encontradas referências sobre *castrati* espanhóis, chamados também de *tiple*.

[...] Que falem com o cantor Jóan García e que lhe deem a instrução que for necessária para trazer um tiple capado que está em Valladolid (Livro 48, folha 354v, 28/03/1547).¹

¹ [...] que hablen a Joán Gracia, cantor, e le den la instrucción que les pareciere para traer um tiple capón que está em Valladolid...

Este día Martím Mingado, tiple cantor, pediu misericórdia para aqueles senhores, que lhe dessem licença para ir a sua terra visitar um tio seu que está doente, para morrer e que o chama... (Livro 48, folio 418v, 27/03/1547)^x

Neste dia o chantre [regente de coro] Francisco de Gobones entrou no conselho e disse aos respectivos senhores que contratem um rapaz capado com boa voz para moço de coro desta igreja... (Livro 49, folio 23v, 04/03/1550)^{xi}

No século XVI, na Península Ibérica, foi muito utilizado o termo *tiple* ou *triple* para designar a voz mais aguda de uma peça vocal polifônica. Convém explicar que tanto em Espanha como Portugal, em meados do século XVI e durante todo o século XVII, o termo *tiple* também era utilizado para designar os cantores castrados. (Medina, 2001, p.83).

Nos textos dessa época, ao citar um determinado cantor, inicialmente o denominavam de *tiple*, para indicar que cantavam na voz de soprano e, ao longo do texto, podiam alternar para a palavra *capón* ou vice-versa. Algumas vezes encontramos as duas palavras seguidas: tiple capado. “[...] *Trataram sobre si servirían de sólo cantores Alcedo y Pérez, mozos de coro, **tiples capados**, y se les acrecentaría más salario...*” (Biblioteca de Burgos, folio 657V, 19/7/1564).

Essa ambivalência do termo *tiple* sem dúvida dificulta muito a pesquisa histórica. O pesquisador deverá enfrentar essa questão com cautela, para não pautar a sua pesquisa em considerações e conclusões equivocadas. No século XVI e XVII na Península Ibérica, podemos assumir a premissa de que todo cantor *tiple* não era necessariamente um cantor castrado, mas um *castrato* geralmente cantava a voz *tiple* (soprano).

2. Trânsito Migratório: Espanha-Itália

A Igreja Católica não admitia que as mulheres participassem do serviço religioso, que fossem oradoras ou que cantassem no coro da igreja. Do ponto de vista musical, num primeiro momento, essa proibição não causou nenhum problema, pois os meninos e cantores falsetistas (o mesmo que contratenores) podiam realizar a voz aguda de uma melodia simples.

Mas, em fins do século XV, a polifonia vocal religiosa começou a ganhar maior dimensão e necessitava de cantores com uma extensão vocal mais ampla e melhor domínio técnico. A extensão dos falsetistas, na época, se fixava na região vocal do que hoje chamamos de contralto ou mezzo soprano e os meninos, além de vários problemas de insubordinação, quando atingiam a maturidade vocal, mudavam de voz. (Sowle, 2006, p.9). Gradativamente os cantores castrados espanhóis começaram a cantar as vozes agudas e foram ocupando as vagas de soprano nos coros das igrejas.

No início do XVI a Espanha já possuía cantores castrados com um domínio técnico-vocal ainda não encontrado em outros países e conseguiam cantar plenamente na tessitura vocal da voz de soprano. As igrejas e capelas, principalmente da Península Ibérica e Itália começaram a buscar esses cantores.

O Papa espanhol Rodrigo Borgia (Alexandre VI, 1492-1503) firmou alianças entre seu papado e a coroa espanhola auxiliando em muito a consolidação dos *castrati* espanhóis como um grupo de cantores profissionais na Capela Guilia e depois Capela Sistina (Sherr, 1992, p.601). O poder espanhol estava representado agora pelas vozes desses cantores que encarnavam também a alegoria de uma unidade nacional espanhola num país estrangeiro (Sherr, 1992, p. 601).

Graças as pesquisas realizadas por Sherr, Medina, Tarazona e Cerbino podemos reunir e confrontar várias informações obtidas por esses trabalhos de pesquisas e textos publicados desses autores com o intuito de realizar um levantamento dos *castrati* espanhóis que migraram para a Itália e foram contratados pelo Vaticano.

Os primeiros cantores dos quais se tem notícia documentada e que sabe-se o ano em que foram contratados são: Johannes de Aragonia, Alfonsus de Troya, Marturianus Prats e Martinus Scudero. Os quatro foram contratados pelo Vaticano na última década do século XV.

Tabela 2: Cantores espanhóis (sopranos e altos) que trabalharam na Capela Papal 1492-1590.

Sopranos	Ano de contratação
Johannes de Aragonia	1492-1517
Alfonsus de Troya	1497 - 1505
Marturianus Prats	1499-1505
Martinus Scudero *	1499
Alfonsus de Frias *	1502-1512
Garsias Salinas *	1502-1512
Juan Palomares *	1503-1520
Juan Scribano *	1503-1520
Pedro Perez de Rezola	1510-1520
Ludovicus Forero *	1511-1520
Martinus de Monteagudo *	1512-1520
Martinus Prieto *	1513-1520
Leo Raydummel	1517-1522
Francisco de Penalosa	1517-1520
Antonius Ribera	1520-1523
Blas Nuñez	1529-1562
Juan Sanchez de Tineo	1550-1555
Bartolome Escobedo	1550
Stefano Toro	1550-1554
Francisco Bustamante*	1555-1562
Hernando Bustamante*	1555-1558
Domenico Bustamante*	1555-1558

Francisco Talavera	1555-1558
Cristóbal de Oggeda	1558-1570
Pietro Scortecci	1558-1590
Juan Figueroa	1563-1572
Antonio de Villadiego	1562-1587
Francisco Torres	1562- 1570
Francisco Soto*	1562-1590
Juan Paredes*	1570-1575
Gabriel Carnevale *	1580
Juan de Santos *	1582-1590
Martino Soto *	1599-1590
Diego Vasquez ,Jacomo Spagnoletto *	1590

Hoje podemos afirmar com certeza que os nomes que estão com asterisco foram de fato *castrati* espanhóis que trabalharam na Capela Sistina desde o início do século XVI. Os outros nomes listados foram espanhóis indicados nas fontes históricas como soprano, porém ainda não podemos afirmar com segurança se eram de fato *castrati*: é muito provável que tenham sido.

Existe muita discordância entre os autores atuais sobre a identidade desses cantores cujos nomes eram grafados de várias formas e normalmente apresentavam uma versão em latim e outra em italiano ou espanhol. Há ainda muitas dúvidas em torno do cantor Jacomo Spagnoletto. As fontes deixam claro que era um *castrato*. “Jacomo Spagnoletto, eunuco, começou a servir no lugar [posto] de M. Jacopo Brunetto, Francês...” (Diari Sistini, 14, fol 76v; Gerbino, 2004, p.318)^{xii}. Gerbino defende a teoria de que Diego Vasquez e Jacomo Spagnoletto foram a mesma pessoa (Gerbino, 2004, p. 318). Sheer vai mais longe e, tendo como base a documentação do Vaticano, afirma que Diego Vasquez, Jacomo Vasques e Jacomo Spagnoletto foram o mesmo cantor.

Já Tarazona acredita que “[...] em 7 de abril de 1653, foi incorporado à Capela Papal outro *castrato* espanhol, Juan de Figueroa, mais conhecido pelos italianos como Giacomo Spagnoletto” (Tarazona, 1998, p.2). Essa afirmação para aqueles que se dedicam ao estudo dos *castrati* causa surpresa. Nenhum outro autor relacionou Figueroa a Spagnoletto. Tarazona não nos fornece a fonte de onde retirou essa informação. Quanto à datação, tendemos a acreditar que foi erro de digitação: em lugar de 1653 deveria estar 1563. De qualquer forma desconsideramos essa informação e optamos pela datação do Richard Sherr.

Há evidências de que Martino Soto também era um *castrato*: “Foi escolhido um soprano castrado, excedente, no mesmo dia com concenso de todos os cantores, chamado Martino, ao qual lhe será dado o primeiro lugar que vagará”^{xiii} (Gerbino, 2004, p.318).

O exemplo dado pelo Vaticano, assim como em países sob a sua influência política (Sul da Alemanha), ao empregar os *castrati* em sua capela, despertou ainda mais o interesse por esse grupo de cantores cada vez mais valorizados. Para a execução da música vocal polifônica religiosa se faziam necessários vários sopranos.

Aos poucos, foi-se desenvolvendo uma espécie de rede de informações acerca desses cantores que queriam mudar de cidade ou que estavam dispostos a deixarem suas residências ou mecenas diante de uma perspectiva de um melhor ganho financeiro (Medina, 2001, p. 62).

Os textos da época nos informam que nem sempre eram cantores excepcionais, mas mesmo assim conquistavam um emprego, como foi o caso do *castrato* espanhol Juan Paredes. Este foi contratado pela Capela Papal em 1571, mesmo não tendo uma boa voz:

Joannes Paredes. Esse *castrato* foi contratado pela necessidade de sopranos. Não tem muito uma boa voz; mas se pode aguardar que compareçam bons sopranos da Espanha e dar-lhe então uma boa recompensa...^{xiv} (Manuscrito do Vaticano, Miscellenea Arm. XI, vol. 93, 152v).^{xv}

O italiano Antimo Liberati que foi um cantor da Capela Papal e vivenciou toda a sua rotina deixou-nos os seus escritos teóricos (1662-1663), textos esses que clarificam que a Capela Papal contratava os *castrati* espanhóis.

[...] começou-se entretanto a ser encontrada na Espanha uma quantidade de eunucos e *castrati*, que foram castrados com o objetivo de conservar a voz falsa e podiam manter-se cantando por muito tempo. Se prestavam a suprir a voz de soprano pela natureza super aguda de suas cordas [vocais] e os Pontífices, se servindo desse argumento, faziam sempre vir da Espanha eunucos e *castrati* para o serviço na Capela Pontifícia, mediante, porém, concurso público e exame rigoroso sobre a idoneidade do cantor segundo o preceito das Constituições Apostólicas (Liberati, 1662/63, f.32v Apud Gilberti-Rambotti, 1987, p. 115).^{xvi}

Esse texto nasceu da constatação do cantor, da desordem que reinava na Capela Pontifícia. Segundo Liberati o “caos” foi provocado pela presença dos *castrati* de origem italiana na voz de soprano. Segundo ele, até 1660, a voz do soprano era cantada por *castrati* espanhóis, escolhidos através de um rigoroso exame, extremamente hábeis tecnicamente.

No primeiro indício de que começavam a perder a habilidade no canto, retornavam automaticamente para a Espanha, deixando o posto livre para outro cantor mais competente. Já os *castrati* italianos eram admitidos sem prova de entrada e o emprego era vitalício. Se o cantor perdesse a voz pela idade, não poderia ser destituído do cargo. Para Liberati esse foi o início do período de decadência do coro da Capela Pontifícia.

Os dois primeiros *castrati* de origem italiana admitidos oficialmente no coro Pontifical foram Pietro Paulus Folignati e Girolamo Rosini, em 1599. A partir dessa data, os cantores castrados italianos começaram a conquistar maior espaço no Vaticano e a presença dos *castrati* espanhóis foi diminuindo até desaparecer por completo. O novo estilo que vinha surgindo e se firmando – a ópera italiana – abriu novas perspectivas de trabalho atraindo cada vez mais os cantores castrados na Itália.

Figura 1: Girolamo Rosini, um dos primeiros *castrati* de origem Italiana a ser admitido no coro pontifical.



Outro incentivo, talvez indireto, para a difusão dos *castrati* na Itália, foi a promulgação feita por Inocêncio XI (papa entre 1676-1689) proibindo que as mulheres subissem aos palcos dos teatros nos Estados Pontificais. Logo, se as mulheres eram vetadas de cantar e os meninos não eram aceitos por serem jovens demais para representar e dar expressão aos sentimentos e paixões humanas (*affetti*) vitais na ópera barroca, a utilização de *castrati* nas partes referentes às vozes agudas como as de soprano e contralto foi a opção mais adotada. Nos palcos europeus eles encarnavam personagens míticos, deuses, heróis ou reis assim como também papéis femininos (Freitas, 2003,p.198; Feldman, 2007,p.1) .

Os *castrati* começaram a ser respeitados e considerados como a elite dos músicos pelo seu alto nível técnico/musical conquistando um *status* social que nenhum outro grupo de cantores atingiu em seu tempo (Frosch, 2006, p. 597; Feldman, 2007, p.1). Foram consolidando o seu potencial vocal e sucesso nos palcos europeus, elevando cada vez mais o custo de uma apresentação.

Conclusão

Nos últimos quinze anos, os resultados das pesquisas desenvolvidas por musicólogos, muitas vezes auxiliados pelos cantores, nos mostraram que em toda a região do Mediterrâneo a castração foi praticada largamente, mas, foi principalmente na região que hoje conhecemos como Espanha que esses cantores se impuseram como profissionais nos templos e nos palácios, na virada do século XV para o XVI.

Na maioria dos textos recolhidos sobre a temática dos *castrati*, encontramos a opinião tradicional, hoje não mais aceita, de que parecia não haver cantores castrados na Europa Ocidental antes de 1550. Em relação a essa questão cronológica observamos o impressionante adiantamento temporal das fontes primárias espanholas que, em torno de 1506, já apresentam nomes de *castrati* trabalhando nas catedrais e centros religiosos da Espanha, com algumas pequenas inserções na esfera civil.

Verificamos que, a partir de alianças firmadas entre o papado e a Coroa Espanhola em torno de 1492-1503, lentamente os *castrati* espanhóis foram sendo levados para a Itália e contratados principalmente pela Capela Papal, consolidando desta forma um forte grupo de cantores profissionais naquele país. O exemplo dado pelo Vaticano assim como em países sob a sua influência política (Sul da Alemanha), ao empregarem os *castrati* em suas capelas, despertou ainda mais o interesse por esse grupo de cantores cada vez mais valorizado no cenário musical europeu.

Quando Inocêncio XI (papa entre 1676-1689) promulgou a proibição da atuação das mulheres nos teatros dos Estados Pontificais, indiretamente incentivou a utilização dos *castrati* nas partes referentes às vozes agudas como as de soprano e contralto na ópera italiana. Desta forma, os *castrati* foram consolidando o seu potencial vocal e obtiveram o sucesso e fama internacional, e até hoje, esse grupo de cantores profissionais ainda despertam interesse e muita curiosidade.

Referências Bibliográficas:

- BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. Nova Iorque: Dover Editions, 1959.
- Elliott, John Huxtable. *La España Imperial*. Barcelona: Edições Vicens Vives S.A, 7º ed, 2005
- Feldman, Martha. The Castrato in Nature. In *Medicine, Body, Practice*. In University of Chicago:pp. 4-38, 2007.
- Freitas, Roger. The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato. In *The Journal of Musicology* 20(2): pp.196-249, 2003.
- Frosch, W. A. The sopranos: post-op virtuosos. In *The FASEB Journal* 20(abril):pp. 595-597, 2006.
- Gerbino, G. The quest for the soprano voice: Castrati in renaissance Italy. In *Studi musicali* 32(2), 2004.
- Giliberti, Galliano & Rambotti, Fiorela. La produzione musicale e gli scritti teorici di Antimo Liberati, cantor della Cappella Pontificia. In *Analli della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli studi di Perugia*. 2, XXV, nova série, vol. XI: pp. 87-131, 1987-88.
- Marquez, Alberto Matín. Niños e Tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750). In Zamora: Festival Internacional de Música "Pórtico de Zamora" 2008.

Martínez, Bernabé Bartolomé. *Los Cabildo Catedralicios, Patrocinadores de las Letras y de la enseñanza*. In *Papeles del 450 aniversario* N° 10, 2007.

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

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

Schmitt, Thomas. (2000). *La biografía de Guerau*. In *Francisco Guerau, Poema harmónico, estudio, transcripción y facsímil*, editado por T. Schmitt. Madrid Alpuerto, 2000.

Sheer, Richard. Capsule singer biographies: singers in the papal chapel in the reigns of popes julius II to sixtus V (1503-1590) acessado em 23/03/2011 <http://sophia.smith.edu/~rsherr/frmst1.htm>, 2005.

Sherr, Richard. The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521. In *Early Music*, 20 (4): pp. 601-609, 1992.

Sowle, Jennifer. *The castrato sacrifice: Was it justified?*. Dissertação em Música, University of North Texas, Texas, 2006.

Subirá, José. *História de la Musica*. 3° ed. Vol. II. Barcelona: Salvat Editores, 1978.

Tarazona, Andrés Ruiz. Los Cantores Capones un Texto Revelador. In *Revista de Musicologia* (Vol. XXI: pp. 1-8). Madrid: Sociedad Española de Musicologia, 1998.

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.

ⁱ Maiores informações ver Augustin, K.(2012). *Os Castrati: visão holística da prática da castração na música*. (<http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3601>)

ⁱⁱ Falsete (do italiano *falsetto*, tom falso) é o nome da técnica vocal por meio da qual o cantor emite sons mais agudos que os da sua extensão natural. É assim chamada por depender diretamente da contração de uma estrutura laríngea denominada *falcus*. É especialmente usada por cantores adultos do sexo masculino para alcançar os registros de contralto e meio-soprano e, eventualmente, de soprano. A partir do século XX, o cantor que domina essa técnica ficou mais conhecido como Contratenor.

ⁱⁱⁱ Medina justifica essa afirmativa utilizando-se inclusive de ditos populares e fontes literárias. Faz alusão a Francisco Gregorio de Salas que em seus poemas reforçou a visão das aptidões castradoras dos homens de Navarra (Medina, 2001, p. 74).

^{iv} *Que el sochantre escriba a Palencia a un tiple que se dice que hay allí para que no pasando de treinta años venga a ser oído.*

^v *Para reclutar a los 'seises' o 'cantorcicos', especialmente destinados al canto, hacían los maestros grandes viajes fuera de su circunspección [...] Debido al frecuente 'vagar' de los maestros y de los cantores por las más apartadas capillas y regiones sabían todos muy bien dónde había seises con 'buenas voces'. Sin embargo, su admisión estaba reservada al cabildo, previa una audición a fin de poder juzgar sobre sus aptitudes: oído y voz [...].*

^{vi} A esse respeito deve ser lembrado que os cabildos espanhóis invariavelmente admitiram como coristas e solistas os cantores castrados. Muitas famílias alegavam que a criança havia sido submetida à cirurgia da castração por recomendações médicas. Esse argumento era suficiente para a Igreja Católica que assumiu um posicionamento dúbio: negava e proibia qualquer tipo de mutilação grave, mas por outro lado aceitava abertamente os *caponillos*.

^{vii} *"The practice of castration for musical purposes was confined almost wholly to Italy, though it may have originated in Spain and was occasionally adopted in the southern German states. The first documented castrato singers appeared in Ferrara and Rome, about 1550–60."* Wigmore, Richard. "castrato." In *The Oxford Companion to Music*, edit. por Alison Latham. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1205>> . Acesso em 22 mar. 2011.

^{viii} *"[...] los cantores capones, que ya tenían una tradición en la Península Ibérica desde la Edad Media en los círculos mozárabes de Toledo y de otros puntos de Castilla, alcanzaron un puesto destacado en las capillas de los templos españoles."*

^{ix} *[...] Lo cual todo mandaron guardar de aquí adelante, e que tomen um mozo tresado, que nombrará el provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro.*

^x *[...] Este día Martín Mingado, tiple cantor, pidió por merced a los dichos señores para ir a su tierra le diesen licencia, por quanto um tío suyo está malo para morir e le invía a llamar... [...]*

^{xi} *[...] Este día el sochantre Francisco de Gobantes, racionero, entró em cabildo e dijo a los dichos señores que um mochacho capado de buena voz traían para mozo de coro desta iglesia...*

^{xii} *"Jacomo Spagnoletto, eunuco, ha cominciato a servire in loco di M. Jacopo Brunetto, francese..."*

^{xiii} *"S'è pigliato un soprano castrato sopranumerario nel medesimo giorno con consenso di tutti li cantori chiamato Martino, al quale se li darà il primo loco che vacarà".*

^{xiv} *"Joannes Paredes. Questo è castrato et fu preso per necessità de soprani. Non ha molto buona voce; si può però tenere fin che compariscano buoni soprani di Spagna, et darli di poi buona recompensa..."*

^{xv} Informação retirada do site <<http://sophia.smith.edu/~rsherr/paredes.htm>>. Acesso em 23 mar. 2011.

^{xvi} *[...] si cominciarono però a trovare nella Spagna quantità de eunuchi e castrati, i quali eviratisi a tale effetto e com la voce finta conservandosi a cantare molto tempo, prestavano supplire a cantera il soprano per le corde della natura sopracuta: onde i pontefici servendosi di questo commodo fecero sempre venire dalla Spagna gli eunuchi e castrati per servizio della Cappella Pontificia, mediante però Il concorso pubblico ed esame rigoroso sovra la loro idoneità secondo ol precetto delle Costituzioni Apostoliche ...*