DOI 10.20504/opus2022.28.02

O legado *castrati*: um breve estudo sobre a castração de garotos na Itália e sua contribuição para a história da música

Sérgio Anders
(Universidade Federal do Amazonas, Manaus-AM)

Resumo: Buscando desviar-se da ficção e apresentando uma narrativa histórica fundamentada em fontes bibliográficas primárias, este artigo pretende elucidar o pensamento da sociedade italiana da época, de seus governantes, bem como da igreja, mostrando suas especulações e controvérsias a respeito da prática da castração de garotos para fins religiosos-musicais: isto é, para a glória de Deus (*ad honorem Dei*). Dessa maneira, almejamos que as considerações apontadas aqui contribuam para um melhor entendimento do fenômeno *castrati*, como participantes diretos na gênese do canto operático italiano, cujo legado também se reflete na história da música.

Palavras-chave: *Castrato*. História da Música. *Bel Canto*. Ópera. Técnica Vocal.

The castrati legacy: A brief study on the practice of castrating boys in Italy and its contribution to the history of music

Abstract: Looking to veer from fiction and present a historical narrative based on primary bibliographic sources, this article intends to elucidate the thinking of Italian society of the era, its rulers, and the Church, revealing their rationales and controversies regarding the practice of castrating boys for religious and musical purposes, i.e., the glory of God (*ad honorem Dei*). In this way, we hope our considerations will contribute to a better understanding of the *castrati* phenomenon as being direct participants in the genesis of Italian operatic singing, whose legacy is also reflected in the history of music.

Keywords: *Castrato*. Music history. *Bel Canto*. Opera. Vocal technique.

ANDERS, Sérgio. O legado *castrati*: um breve estudo sobre a castração de garotos na Itália e sua contribuição para a história da música. *Opus*, v. 28, p. 1-15, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.02
Recebido em 11/4/2020, aprovado em 11/5/2020

A prática da castração remonta a tempos antigos, fato que pode ser comprovado, por exemplo, em diversas passagens da Bíblia. O primeiro registro encontra-se no livro do Deuteronômio (Dt 23, 1): "nenhum homem castrado, que tenha esmagado os testículos, ou amputado o órgão genital poderá fazer parte do povo de *Yahweh*, o SENHOR"[1]. Nesse contexto de antiguidade, a castração era praticada por povos invasores como arma de guerra, no intuito de impedir a reprodução dos derrotados, uma maneira de garantir a posse da terra conquistada, bem como uma ferramenta para transformar os prisioneiros de guerra em escravos domésticos.

O texto bíblico supracitado claramente nos leva a perceber que existiam duas variantes no campo da castração humana: a **castração**, por assim dizer, quando apenas os testículos eram retirados, e a **emasculação** (ou eunuquismo), quando tanto os testículos quanto o próprio órgão sexual eram amputados. Tanto na China quanto no Vietnã, rapazes eram emasculados como forma de garantir a guarda segura das mulheres dos reis.

Remondino explica que, "na China, eunucos eram usados durante o reinado do imperador Yen-Wang, em 781 a.C., e que os chineses faziam seus eunucos a partir de uma completa ablação de toda a genitália (2001: 91, tradução nossa).[2]

Dentre outras funções, aqueles eunucos incorporavam desde a prática de massagem à maquilagem daquelas sob seus cuidados, a saber, as muitas esposas do imperador, num ritual preparatório para o encontro nupcial.

Outros registros históricos parecem sugerir que os povos persas seriam os mais antigos a adotarem tais práticas, mas sabe-se que as civilizações gregas e romanas castravam seus escravos com a finalidade de torná-los mais dóceis e fáceis de controlar; que os chineses "fizeram disso um comércio, a fim de atender ao gosto muito difundido naquele país pelos rapazes de aspecto feminino"; e que os árabes faziam o uso de eunucos na guarda da castidade das mulheres do sultão, ao lhe entregarem a responsabilidade da vigilância do harém (BARBIER, 1993: 6-7). Sobre a última citação, podemos acreditar que a presença de eunucos para a proteção da castidade das mulheres de sultões tinha por objetivo principal obstaculizar o relacionamento físico/sexual desses guardas com as inúmeras esposas de seus governantes.

Por sua vez, egiptólogos nos contam sobre o faraó Akhenaton (*s.d.*-[1336 a.C.?]), da 18ª Dinastia do Antigo Egito, um homem cujas características andróginas suscitaram a possibilidade de que fosse um castrado:

> O egiptólogo Arthur Weigall, porém, traçou um retrato idílico de Akhenaton: "Ele nos expôs há três mil anos o exemplo do que devia ser um esposo, um pai, um bom homem, do que devia sentir um poeta, ensinar um pregador, perseguir um artista, acreditar um sábio e pensar um filósofo" […] Reagindo contra esta análise, outros egiptólogos pensaram se Akhenaton não sofrera de uma anormalidade física. Escreve Alexandre Moret: "Era um adolescente de estatura mediana,

[1] Fonte: http://bibliaportugues.com/deuteronomy/23-1.htm. Acesso em: 13 mar. 2020.

[2] Original: "In China eunuchs were in use during the reign of the Emperor Yen-Wang, in 781 B.C. The Chinese make their eunuchs by a complete ablation of all genitals."

> ossadura frágil, formas arredondadas femininas. Os escultores do tempo reproduziram fielmente o corpo andrógino cujos seios proeminentes, as ancas muito largas, as coxas muito redondas, têm um aspecto equívoco doentio" […] O grande Mariette considerava Akhenaton um prisioneiro castrado trazido da Núbia pelas tropas egípcias. Lefèbure perguntava se ele não seria uma mulher vestida de homem (JACQ, 2007: 205-206).

Apesar das várias especulações registradas acima, a aparência diferenciada ou andrógina do faraó Akhenaton pode ser percebida em uma estátua que está em exibição no museu do Cairo, cuja imagem pode ser facilmente acessada na internet. De qualquer modo, esses registros também conferem legitimidade aos estudos que afirmam que a prática da castração remonta a tempos muito antigos, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média.

Como o presente artigo foca a castração de garotos italianos, que tinham apenas os testículos removidos por questões musicais, mas com a preservação da genitália, optamos por adotar a definição de Augustin para o termo *castrati*, para melhor entendermos a terminologia usada neste trabalho:

> 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 a 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 (AUGUSTIN, 2013: 1).

Desde a Idade Média, a Igreja Católica teria mantido a imposição do apóstolo Paulo, que vedava a participação de mulheres em espetáculos públicos, conforme registrado na epístola bíblica aos Coríntios (1 Cor 14, 34) que diz: "conservem-se as mulheres caladas nas igrejas, porque não lhes é permitido falar; mas estejam submissas como também a lei o determina".

Já o século XVII veria "Inocêncio XI (papa entre 1676-1689) promulgar a proibição da atuação das mulheres nos teatros dos Estados Pontificais" (AUGUSTIN, 2013: 207), um veto que permaneceria nos séculos vindouros. Basta consultar o documento *Motu Proprio tra le sollecitudini del sommo pontefice Pio X sulla musica sacra*, de 22 de novembro de 1903, do papa Pio X (entre 1903-1914), para entendermos um pouco mais o pensamento da Igreja Católica em relação à presença feminina na liturgia. Esse entendimento está explícito na parte V do documento, na subseção sobre os cantores, linha 13, em que lemos:

> Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja[3] (PIO X, 1903: 6, tradução nossa).

[3] Original: "[…] i cantori hanno in chiesa vero officio liturgico e che però le donne, essendo incapaci di tale officio, non possono essere ammesse a far parte del Coro o della cappella musicale. Se dunque si vogliono

Até o presente momento, não foi possível precisar quando a castração começou a fazer parte das práticas musicais das sociedades ocidentais. Barbier (1993: 17), porém, explica que o fenômeno dos *castrati* já apareceria, embora de maneira restrita, nos coros papais em meados do século XVI, alcançando ainda um maior destaque após o surgimento da ópera, no século XVII. O mesmo autor ainda afirma que o papa Clemente VIII (entre 1592-1605), após um momento de grande encantamento diante dos primeiros sopranos contratados pela Capela Sistina, acabaria por facultar a castração de meninos, desde que a cirurgia fosse feita exclusivamente *ad honorem Dei* (para a glória de Deus). Augustin (2013: 75) ainda acrescenta que o mesmo pontífice foi quem também autorizou "a castração unicamente *ad honorem Dei*, fazendo com que cada vez mais o número de cantores castrados no Vaticano aumentasse".

Devido à proibição da presença feminina na liturgia, os coros eclesiásticos, já antes formados exclusivamente por crianças e falsetistas, nas vozes de soprano e contralto, respectivamente, teriam essas posições ocupadas lentamente pelos *castrati*; a presença daqueles cantores, na música, seria notada por um período de quase 230 anos (BARBIER, 1993: 1-2). Isso nos confirma que a música é um documento que atesta o seu tempo, caminhando de mãos dadas não apenas com a estética do período histórico em que é composta, mas também caminhando com convicções políticas e até mesmo religiosas de sua gênese.

A Igreja, que até então teria se mostrado desfavorável à prática da castração, foi a instituição que daria a eles um local de destaque, no âmbito de sua liturgia. Augustin (2013: 88) explica que "o papa Alexandre VI (no período entre 1492-1503), por meio de uma série de alianças firmadas entre o papado e a coroa espanhola, foi um dos primeiros a permitir e incentivar a contratação de *castrati* espanhóis para cantarem na Capela Giulia, no Vaticano". Completando essa informação, escreve Barbier (1993):

> Na verdade, através da Espanha é que tudo viria a acontecer no plano musical. Introduzidos pela civilização moçárabe por volta do século XII, certos eunucos, com sua voz espantosa, iriam pouco a pouco conquistando um lugar considerável na liturgia católica, para atingir o apogeu no século XVI. Uma bula do papa Sisto V (1585-1590), dirigida ao núncio apostólico na Espanha, prova muito claramente que os *castrati* eram admitidos já há muito tempo nas principais igrejas da Península Ibérica. […] Embora os arquivos do Vaticano não registrem isso no século XVI, é bastante provável que um certo número desses cantores, e particularmente dois nomes tão famosos como Francesco Soto e Giacomo Spagnoletto, fossem verdadeiros *castrati*, e não falsetistas. O fato parece ainda mais plausível porque Loreto Vittori, o primeiro grande *castrato* do século XVII, foi exatamente aluno do padre Soto. Um fato é certo: o fim do século XVI constitui o momento decisivo que marcou o início da utilização dos *castrati* cantores na música romana, ela própria pivô do mundo musical religioso da época (BARBIER, 1993: 7-8).

adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa".

Dentre as fontes consultadas, Sapio (2017: 50) afirma que ambos eram *castrati* e que teriam entrado para o coro da Capela Vaticana com o apoio do papa Clemente VIII, em 1599. Já Augustin (2013: 33) defende que apenas Spagnoletto era realmente um cantor *castrato*.

Do mesmo modo, Barbier (1993: 8-9) também considera 1599 como sendo o ano da admissão oficial de dois cantores comprovadamente *castrati* no Coro Pontifical, até então composto apenas por cantores falsetistas. Porém, para o autor, os nomes seriam: Pietro Paolo Folignati (Petrus Paulus Folignatus Eunuchus) e Girolamo Rossini de Pérouse (Hyeronimus Rosinus Perusinus Eunuchus). Dessa maneira, ao aceitar esses *castrati* no coro, o papa Clemente VIII teria desconsiderado "o próprio cânon da Igreja" (BARBIER, 1993: 8).

Se não existe um consenso a respeito do nome dos primeiros cantores *castrati* do coro papal, os autores concordam que foi o papa Clemente VIII quem favoreceu a entrada desses cantores no Vaticano, no ano de 1599.

O certo é que, com a admissão de Folignati (*s.d.*) e Rossini (*s.d.*), o papa passaria a não mais admitir cantores falsetistas para as partes de soprano no coro, tratando logo de substituí-los, no espaço de alguns anos, por *castrati*. Aos falsetistas seriam confiadas apenas as partes de contralto. Dessa maneira, começaria a importação de cantores *castrati* espanhóis que, juntamente com outros *castrati* italianos, viriam a compor a nova geração de sopranos do Coro Pontificial. Dentre aqueles, destaca-se Loreto Vittori[4] (1600-1670), admitido em 1622.

A igreja romana, que num período de 70 anos possuiria em seus coros cerca de 100 cantores *castrati* (1692), veria esse número dobrar menos de um século depois, mais especificamente no ano de 1780, graças à concordância do papa Pio VI (1775-1799) sobre a prática da castração para fins musicais (SCHOLZ, 2001: 276). O que inferimos após a consulta bibliográfica para a construção deste artigo é que, com uma política ambígua em relação à castração, a Igreja Católica às vezes condenava a prática, o que não a impedia de acolher os melhores *castrati* para suas atividades eclesiásticas.

> O posicionamento da Igreja Católica em relação aos *castrati*, e à prática da castração com finalidade musical, sempre foi bastante contraditório. Alguns papas, como Alexandre VI (papa entre 1492 e 1503), Gregório XIV (papa entre 1590 e 1591) e Clemente VIII (papa entre 1592 e 1605), foram mais acolhedores e flexíveis em relação à castração, tolerando e até mesmo aprovando a presença dos *castrati* em seus grupos corais e na vida religiosa (BARBIER 1993: 103. CAPPELLETTO 1995: 13).

Por outro lado, outros papas já se revelariam totalmente contra a prática da castração de garotos, mesmo por motivos religiosos-musicais:

[4] Loreto Vittori: poeta, libretista, compositor e um dos primeiros cantores castrados da Itália. Descoberto pelo bispo Maffeo Barberini (futuro papa Urbano VIII), trabalhou como cantor *mezzosoprano* na Capela Sistina do Vaticano, de 1622 até 1670 (LORETO…, *s.d.*).

> Outros papas consideravam a castração como uma anomalia, uma amputação pecaminosa, contrariando a original natureza do homem, a saber: Inocêncio XI (papa entre 1676 e 1689), Bento XIV (papa entre 1740 e 1758), Clemente XIV (papa entre 1769 e 1774) e Leão XIII (papa entre 1878 e 1903). Estes foram menos compreensivos e lançaram mão de decretos proibitivos reprovando a emasculação (BARBIER, 1993: 102-103).

A escolha de se ter um coro formado por *castrati*, de certo modo, consagrada pela própria Capela Pontifical, foi aos poucos sendo difundida por meio dos mestres de capela para outras catedrais e igrejas italianas, tendo a castração como veículo para garantir a manutenção dos coros clericais.

Mas como se dava a trajetória desses candidatos à castração para fins musicais? Segundo Augustin (2013: 39-46), tudo começava quando um *maestro di musica* percebia, entre seus pupilos, um garoto que demonstrasse maiores aptidões musicais. Tendo escolhido o suposto candidato, aquele maestro trataria de convencer a família do menino sobre as vantagens de entregá-lo à castração para fins musicais, com promessas de um futuro melhor. Porém, na maioria dos casos, a promessa não se concretizava, uma vez que a cirurgia em si não garantia o desenvolvimento de uma voz bela e apta para uma carreira musical.

Os pais, por sua vez, precisavam encontrar pretextos, frente à sociedade local e ao próprio filho, quando este tivesse a plena consciência do ocorrido, para o motivo da castração. Para os que não conseguiam um laudo médico com algumas justificativas mais aceitáveis, embora também pudessem ser fantasiosas, qualquer outra desculpa serviria. Exemplos: "uma malformação congênita, uma queda feia de cavalo, uma mordida de animal ou o pontapé mal colocado de um amiguinho" (BARBIER, 1993: 22). Esses argumentos nem sempre eram suficientes para validar uma medida tão drástica e de consequências tão severas, e muitos *castrati*, durante a vida adulta, por guardarem ressentimentos quanto à sua castração, escolheriam o distanciamento total da família. Barbier lista possíveis razões, justificáveis ou não, que levariam famílias a entregarem os filhos para a castração:

> Se bem que não se possa estabelecer uma verdadeira relação com a música e o canto, pode-se dizer que o fenômeno da castração tocou de perto ou de longe toda a Europa medieval: sempre usada em diversos lugares para torturar os cativos, ela servia também como castigo contra os que haviam cometido crime ou estupro; além disso, a Faculdade não fazia rodeios para utilizar-se dela, em geral, injustificadamente, como terapia curativa ou preventiva contra certos males tais como a lepra, a loucura, a epilepsia, a hidrocele, a gota e certas doenças inflamatórias. Durante muito tempo ainda, pretendeu-se curar a hérnia por esse meio. Era um dos muitos pretextos invocados pelas famílias italianas para justificar a operação em plena época de ouro dos *castrati* cantores (BARBIER, 1993: 7).

Tecnicamente e para fins musicais, um *castrato* era um indivíduo de sexo masculino que tinha seus testículos removidos, por meio de uma intervenção cirúrgica de nome **orquiectomia** (SAPIO, 2017: 13). Mas quem eram os profissionais que praticavam a castração? Sabe-se que o procedimento se tornou muito comum e que se podia achar um profissional da castração em quase toda parte, tanto em hospitais de algumas cidades grandes, onde especialistas amparavam-se em razões médicas, nem sempre justificáveis, quanto em consultórios menores situados longe dos grandes centros.

Barbier (1993: 10) afirma que, em muitos casos, a castração era feita por um barbeiro que executava também as funções de médico e dentista nas vilas. Porém, como as condições de higiene do local e da própria prática em si eram mínimas, os instrumentos usados eram os mais primitivos possíveis, cerca de até 80% dos garotos castrados nessas condições vinham a óbito.

Dessa afirmativa de Barbier discorda John Rosselli (1992), ao afirmar que a castração por motivos musicais, por ser largamente executada por toda a Itália, além de exigir uma recuperação rápida (cerca de 13 dias), não oferecia riscos de morte aos castrados:

> Não temos notícias de mortes causadas por castração. Devem ter ocorrido, e poderiam não ter sido registradas tendo em vista a frequência em que, na época, se dava o falecimento precoce ou por erro médico. Mas a impressão que se tem é que a operação foi uma rotina (ROSSELLI, 1992: 37).

Seja como for, talvez por falta de um acompanhamento no pós-operatório, podemos deduzir que possam ter ocorrido alguns casos de insucesso, relativos à prática da castração clandestina, que culminassem em óbito dos garotos envolvidos. Sabe-se hoje que o leite oferece um ambiente propício à proliferação de bactérias e esse elemento era utilizado como parte do ritual da castração, como nos informa Barbier:

> […] no melhor dos casos, podia consistir na absorção de beberagens contendo ópio a fim de neutralizar ao máximo as sensações da criança. O mais das vezes, contentavam-se em comprimir as carótidas para interromper momentaneamente a circulação: o menino se encontrava então num estado próximo do coma. Mergulhavam-no em seguida num banho de leite para amolecer as partes genitais, ou num banho de água gelada, que tinha também um ligeiro papel anestesiante e principalmente impedia que sangrasse demais. Era essa uma prática ainda muito difundida nas amputações, durante as campanhas napoleônicas. […] era complexa em sua execução e sobretudo muito perigosa, porquanto a operação podia ser malsucedida e provocar hemorragias ou infecções, mortais em muitos casos. […] a operação nunca ocorria antes dos sete anos e raramente depois dos doze: era essencial que ela interviesse antes do início da função glandular dos testículos. A maioria dos meninos era então castrada entre oito e dez anos. A ação em si devia ser muito rápida: começava-se por uma incisão na virilha, pela qual o cirurgião puxava o cordão e os testículos. A ablação total era então efetuada com uma faca, enquanto os canais eram ligados. Essa operação diferia muito da dos eunucos do harém, de que se retiravam todos os órgãos sexuais externos, geralmente depois da puberdade, o que já não lhes permitia conservar a voz de criança. No caso de nossos *castrati*, era indispensável retirar os dois testículos para chegar ao resultado esperado (BARBIER, 1989: 9).

Numa época em que as práticas cirúrgicas eram, no mínimo, rudimentares, a certeza do sucesso de qualquer procedimento do gênero não era garantida. Talvez o único analgésico disponível fosse o *laudanum*, um opiáceo derivado da papoula, descoberto no século XVI, já que a potente e potencialmente viciante morfina, cuja forma pura seria extraída a partir do ópio, estaria disponível apenas no século XIX (ANALGÉSICOS…, *s.d.*).

Outrossim, a ausência de anestesias e antibióticos[5], que só seriam descobertos posteriormente, sugere um quadro de dores profundas durante os procedimentos cirúrgicos e no pós-operatório, bem como o surgimento de possíveis infecções oportunistas.

> Em 1831, a anestesia à base de clorofórmio já era conhecida. Já a anestesia à base de éter, esta veio a ser descoberta em 1840, em Boston. Embora já fossem testados/usados, ambos os procedimentos só vieram a ser considerados como práticas aceitáveis pela medicina por volta de 1853. Até aquele momento, os possíveis anestésicos não eram muito eficientes e os pacientes precisavam ser segurados durante as grandes cirurgias, tais como as amputações, enquanto mordiam alguma coisa para que não gritassem. Com a possibilidade de inspirar vapores de clorofórmio ou éter, os pacientes passaram a dormir de maneira profunda, tornando-se insensíveis à dor durante os procedimentos cirúrgicos (GUÉRIOS *et al.*, 2006: 352).

Não obstante, a prática da castração continuava a ser difundida e largamente realizada por questões músico-religiosas. Todavia, a castração dos meninos não era garantia de sucesso no que concerne às qualidades vocais dos futuros cantores *castrati*. Em muitos casos, quando a cirurgia não trazia os resultados pretendidos, o cantor era encorajado a aprender algum instrumento, assegurando-lhe assim a possibilidade de ter um emprego como instrumentista dentro da própria instituição, o que lhe garantiria uma contratação vitalícia com direito a pensão e aposentadoria. Esses eram considerados como sendo *castrati* que perderam a voz. Barbier discorre sobre essas situações apoiando-se em trecho das *Conclusioni de Santa Maria di Loreto*, documento datado de 23 de setembro de 1763 e conservado no arquivo da Igreja San Pietro a Majella:

> Observou-se também que certos eunucos, se bem que tenham sido admitidos com boa voz, tornaram-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-capela do Conservatório de fazer todo o possível para orientá-los no canto, pondo-os para cantar em voz de contralto, que eles usem de todos os meios para ensiná-los a tocar um instrumento em que consigam êxito e possam assim prover as suas próprias necessidades. Setembro de 1766 (BARBIER, 1993: 47).

Os *castrati* que conseguiam sucesso com a cirurgia e eram admitidos nos conservatórios, geralmente, assumiam o compromisso de lá permanecerem por, pelo menos, seis anos. Vale a reflexão, nesse momento, de que qualquer cantor que ingressasse nesses conservatórios teria apoio total no percurso de sua vida por quase uma década ou mais, com garantias de moradia, alimentação e vestuário. Assim, famílias pobres frequentemente se mostravam agradecidas às instituições que, sob a referida condição, recebiam seus rebentos para servirem à música. Na busca por dados que confirmem essa informação, apresentamos a seguir duas cartas endereçadas a conservatórios italianos distintos, o Conservatorio Real Pietá dei Turchini e o Conservatorio Real de S. Maria di Loreto.

[5] Alexander Fleming (1881-1955) descobriu o primeiro antibiótico, a penicilina, em 1928, sendo capaz de sintetizá-la em 1929 (A HISTÓRIA…, *s.d.*).

> Giovani Francesco Pellegrino, eunuco, que canta com voz de contralto, muito humilde servidor de Vossa Senhoria Illustríssima, expõe humildemente como, tendo vindo de Lucca para melhor se aperfeiçoar em música deseja entrar para o Conservatório *Real da Pietà dei Turchini* […] (Arq. De San Pietro a Majella, XIII. 7. 18. 5 *apud* BARBIER, 1993: 28).

> Giuseppe Giuliano de la Terra de la Castelluccia se põe humildemente aos pés de Suas Senhorias Illustríssimas, e lhes suplica que concedam sua admissão entre os alunos do Conservatório *Real de S. Maria di Loreto*, sendo eunuco, com voz de soprano, e se compromete a permanecer no Conservatório durante dez anos […] (Arq. de *San Pietro a Majella*. XIII. 7. 18. 10 *apud* BARBIER, 1993: 27).

Outro fator que passaria a justificar a prática da castração estaria intimamente relacionado às dificuldades financeiras enfrentadas pela Itália, a partir da segunda metade do século XVI. "Cobranças de impostos pelo governo espanhol, vários anos de má colheita, epidemias de peste, abalos vulcânicos e guerras" causariam fome e orfandade em várias famílias; a castração de meninos podia ser, em muitos casos, a única opção de vislumbrar perspectivas de sobrevivência para alguns (BARBIER, 1993: 32. FELDMAN, 2015: 13). "Nessas condições, tornar-se um *castrato* ou castrar seu próprio filho não parecia ser uma grande desgraça" (ROSSELLI, 1988 *apud* SOWLE, 2006: 6).

Scholz (2001: 278) afirma que o próprio governo napolitano teria contribuído para o aumento dos índices de castração. Segundo o autor, com a anuência do poder público, toda família camponesa que tivesse ao menos quatro filhos homens poderia entregar legalmente um deles, possivelmente o mais jovem, para a castração com finalidades religiosas. Como resultado, o número de meninos operados por razões musicais aumentaria consideravelmente.

No nosso exemplo mostrado na Fig. 1, vemos um *castratori*, um objeto de corte que, muito comumente, era usado na castração de garotos para fins musicais:



Fig. 1: *Castratori*: ferramenta cirúrgica para castração[6]

Podemos observar que a ferramenta mostrada na Fig. 1 possui duas lâminas que se movem, passando uma sobre a outra. O mecanismo de corte do objeto parece ser muito parecido ao de uma tesoura moderna.

Um documento localizado no arquivo histórico do Conservatorio di San Pietro a Majella, em Nápoles, sugere que os conservatórios italianos também estivessem envolvidos na produção de

[6] A figura mostra o contratenor inglês e pesquisador Nicholas Clapton (1955) exibindo um *castratori* (COUGHLAN, 2006).

cantores *castrati* por meios cirúrgicos, como nos elucida Sapio (2017: 19, tradução nossa). De acordo com o autor, o documento registra o pagamento de 20 ducados (dinheiro da época) ao cirurgião Andrea Carrocci pela castração de três garotos no mês de maio de 1705 e pela assistência prestada pelo profissional (possivelmente aos operados) por 40 dias contínuos[7]. Isso nos leva a crer que o fato aqui mencionado, talvez, não fosse um caso isolado e que os conservatórios italianos realmente se utilizavam desse procedimento para garantir seu quadro de alunos *castrati*.

Nossa afirmação se confirma diante de outros documentos localizados, quase por acidente, durante nosso trabalho de pesquisa na Itália, entre os registros de outro conservatório napolitano, o Santa Maria di Loretto. Em um desses documentos pode-se ler informações a respeito do custeio da compra de cadeiras especialmente construídas para a castração de garotos (*seggie*), além de outros pagamentos ao cirurgião Andrea Carrocci, por serviços prestados. Por se tratar de papéis muito antigos e parcialmente deteriorados, apresentamos na Fig. 2 a transcrição feita pela arquivista local das informações contidas naqueles documentos:

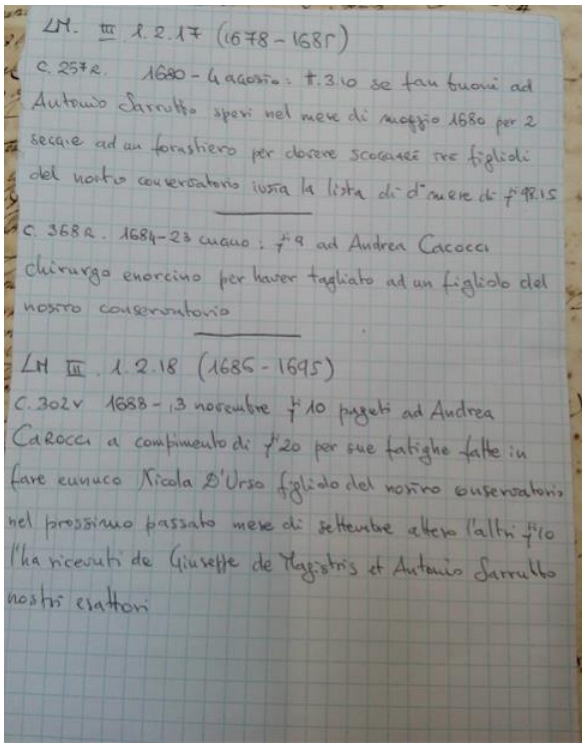
LM. III 1.2.17 (1678 - 1685)
C. 257 R. 1680 - 4 agosto: t. 3.10 se fan buoni ad Antonio Sarrutto spesi nel mese di maggio 1680 per 2 seggie ad un forastiero per dovere scoggiare tre figlioli del nostro conservatorio iusta la lista di d° mese di f° 98.15
C. 368 R. 1684 - 23 luglio: f° 9 ad Andrea Cacocci chirurgo enorcino per haver tagliato ad un figliolo del nostro conservatorio
LM III. 1.2.18 (1686 - 1695)
C. 302 V 1688 - 13 novembre f° 10 pagati ad Andrea Carocci a compimento di f° 20 per sue fatighe fatte in fare eunuco Nicola D'Urso figliolo del nostro conservatorio nel prossimo passato mese di settembre atteso l'altri f° 10 l'ha ricevuti de Giuseppe de Magistris et Antonio Sarrutto nostri esattori

Fig. 2: Transcrição de registros de pagamentos para aquisição de cadeiras para castração e remuneração ao cirurgião Andrea Carrocci (Conservatório S. M. di Loretto, Nápoles)[8]

[7] Original: "[…] Ducati 20. Da lui pagati ad Andrea Carrocci chirurgo per li tre figlioli resi eunuchi nel mese di maggio 1705, e per l'assistenza del medesimo. Carrocci a' medemi a 40 giorni continui: e docati dieci pagati al scarparo – con che resta Signor Mattia a consegnare ducati otto per dette cause dal suddetto nostro Conservatorio. Napoli li 31 marzo 1706".

[8] Transcrição: LM. III 1.2.17 (1678-1685)

C. 257 R. 1680 – 4 de agosto: ... (total de) 3.10 (ducados) ... a Antonio Sarrutto, gastos no mês de maio de 1680, por 2 cadeiras para castração ... (tradução nossa). C. 368 (2). 1684 – 23 de julho: ... 9 (ducados) a Andrea Carocci, cirurgião ... por ter cortado (operado) um filho do nosso conservatório (tradução nossa).

Embora a realização de tais operações suscite várias dúvidas quanto a questões éticas, os alunos castrados por cirurgiões profissionais, algo comum nas cidades de Bolonha e Florença, não corriam os riscos de tantos desafortunados, castrados de maneira clandestina (SAPIO, 2017: 21).

O declínio da presença *castrati* nas igrejas e nos palcos da Europa aconteceria ao longo do século XVIII, quando o número daqueles cantores em atuação começaria igualmente a diminuir. Assim, em 1780 já era muito difícil encontrar um número razoável de bons cantores *castrati* que pudessem atender às altas demandas das cortes europeias e das casas de ópera. Parte desse declínio se deve ao fato de que, em 1798, o papa Pio VI revogou, em seus Estados, conforme nos afirma Barbier, "a proibição durante tanto tempo imposta às mulheres de subir num palco de teatro" (1993: 188).

Embora durante o veto não lhes fosse permitido cantar ou atuar em público, às mulheres era permitido estudar música, e muitas o fizeram. Naquele cenário de novas oportunidades com a queda da proibição, as mulheres tornaram-se as grandes rivais, na música, das estrelas *castrati*, tendo a seu favor o fator da cena. Assim, os italianos não mais precisariam travestir um *castrato* para que esse cantor pudesse encenar papéis femininos. Agora era possível ter figuras mais graciosas em cena, cuja estatura seria mais compatível com a dos cantores não castrados (tenores e barítonos), uma simetria nem sempre possível durante a era *castrati* quando, por um efeito colateral da castração, alguns cantores desenvolviam a acromegalia (gigantismo).

Junta-se a isso o fato de que, a começar pelos franceses, principalmente por filósofos iluministas, como Voltaire (1694-1778), o *castrato* passaria a ser visto como algo que ofendia à razão, quer por sua voz diferente, quer por seus modos efeminados, como registrado pelo próprio filósofo, no capítulo 25 de sua obra *Candide*:

> Quem quiser que vá ver más tragédias em música, onde as cenas são feitas somente para conduzir, despropositadamente, duas ou três canções ridículas que valorizam o gogó de uma atriz; quem quiser ou puder, que se desmanche de prazer ao ver um castrado cantarolar o papel de César ou de Catão, e ficar passeando desajeitadamente no palco; por mim, já faz muito tempo que desisti dessas pobrezas, que hoje em dia fazem a glória da Itália, e que são pagas tão caro pelos soberanos (VOLTAIRE, 1918 *apud* BARBIER, 1993: 185-186).

O movimento contra a castração e os próprios *castrati*, começado na França, não demoraria a chegar na própria Itália, onde uma crescente onda de conscientização das questões morais colocadas pela castração parecia tomar conta da sociedade. Até mesmo a Igreja Católica, por muito tempo uma acolhedora preferencial da arte dos *castrati*, voltaria a condenar o costume de se mandar castrar garotos, conforme registrado na obra *De Synodo dioecesana*, do papa Bento XIV

LM III. 1.2.18 (1686-1695)

C. 302v. 1688 – 3 de novembro: 10 (ducados) pagos a Andrea Carocci a ... de 20 (ducados) por seus esforços feitos na castração de Nicola D'Urso filho do nosso conservatório no mês de setembro próximo, previstos outros 10 (ducados) recebidos de Giuseppe de Magistris e Antonio Sarrutto, nossos cobradores (tradução nossa).

(1675-1758), na qual foi declarado "que a amputação de qualquer parte do corpo nunca era legal, salvo em caso de absoluta necessidade médica" (BARBIER, 1993: 187).

Augustin (2013: 78-79) argumenta que "a razão da diminuição do número de *castrati* é hoje uma tarefa difícil para quem deseja encontrar explicações precisas". A autora sugere que parte desse ocaso se deve à "recuperação da economia italiana", por volta de 1730. Se antes os pais tinham uma motivação para sacrificar "a virilidade do menino em busca de uma educação sólida, moradia e alimentação, segurança financeira para si e para a família", a prática tornou-se menos atraente com "o fechamento de vários monastérios e o fim de alguns coros". Não mais existiriam tantas justificativas plausíveis para que aos pais permitissem a castração de seus filhos. Em Rosselli (1988) lemos:

> […] o gradual declínio do ascetismo cristão, que se manifestou através do século XVIII na diminuição dos membros das ordens religiosas, interligado com as mudanças econômicas e demográficas já mencionadas. Se, como já afirmei, a decisão de tornar um filho *castrato* significou para a maioria das pessoas uma decisão para fazer dele um cantor de igreja – ou mais drástica, gananciosa ou arriscada de matriculá-lo em uma ordem monástica –, tal escolha tornou-se menos atraente quando houve uma redução no número de coros de igreja ou o fim dos mesmos (ROSSELLI, 1988: 179).

Além do contexto político, religioso e econômico, a diminuição e o consequente desaparecimento dos grandes conservatórios em Nápoles – considerados os grandes centros de treinamento para *castrati*, onde professores como Nicola Porpora (1686-1768), *maestro di canto* de estrelas como Farinelli (1705-1782) e Cafarelli (1710-1783), treinavam seus pupilos – viriam a contribuir para o declínio da prática da castração e, subsequentemente, para o progressivo decréscimo dos próprios *castrati.* Seja por má administração do pessoal da época, por incompetência dos professores de canto na era pós-Porpora ou por razões políticas, aqueles centros deixaram de ser referência na arte do canto (BARBIER, 1993: 187-188).

Paralelamente a isso, somam-se os seguintes fatores de ordem cultural e social: a difusão das ideias de masculinidade associadas a levantes militares, alistamento às forças armadas e bravura no combate, propagadas pela Revolução Francesa; a Declaração dos Direitos do Homem[9], documento também culminante da Revolução Francesa; as medidas tomadas por Francisco I da Lombardia-Vêneto, que exigiria a exclusão dos *castrati* dos palcos italianos; a decadência da ópera séria. Assim, formava-se o cenário favorável para a extinção da prática da castração por razões musicais (BARBIER, 1993: 187-189).

Embora todos esses fatores acabassem por contribuir para que os *castrati* da época tivessem menos demanda nos teatros italianos, tal processo não impediria que aqueles cantores pudessem assinar contratos em teatros estrangeiros. No entanto, como passaram a pertencer a uma categoria de vozes raras, muitos de tais cantores veriam nesse movimento a oportunidade de

[9] Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, 1793, art. VI: "A liberdade é o poder que pertence ao Homem de fazer tudo quanto não prejudique os direitos do próximo: ela tem por princípio a natureza; por regra a justiça; por salvaguarda a lei; seu limite moral está nesta máxima: - 'Não faça aos outros o que não quiseras que te fizessem'" (Fonte: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/dec1793.htm. Acesso em: 13 mar. 2020).

receberem aumento de salários e de fazerem exigências cada vez mais exóticas, buscando valorização pessoal e artística. Nesse movimento, Portugal se apresentava como um promissor mercado de trabalho e, por conseguinte, o Brasil, durante o Período Joanino, como registrado no livro *Castrati e outros virtuoses: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*, de Alberto Pacheco.

Considerações finais

A estratégia da castração entrou na história da música quase por um acaso, pois a descoberta de que um *castrato* poderia ter uma bela voz foi um acontecimento casual; a princípio, a prática era usada como arma de guerra, como processo para formação de eunucos, e não para fins musicais.

A importação da prática, dentro da música, chegou à Itália por intermédio da fama de alguns *castrati* espanhóis, porém o histórico do processo da castração de meninos é repleto de controvérsias. Um exemplo, o caso da Igreja Católica: embora fosse a primeira a se opor ao ato, rapidamente encontrou nos *castrati* a solução para elevar seu serviço eclesiástico na Capela Sistina a um nível de maior excelência artística. Para isso, bastaria aceitar que alguns meninos fossem castrados para a glória de Deus (*ad honorem Dei*). Ao mesmo tempo, por meio desse acolhimento cristão, pretendia sugerir estar praticando a caridade por razões musicais.

Junta-se a isso o fato de que, após anos de dedicação e devoção ilimitadas aos serviços religiosos, com a queda do veto que proibia às mulheres de cantarem em público, oposição essa criada pela própria instituição, aumentaria no seio da mesma a repressão à prática da castração, começando o movimento que condenaria o fenômeno *castrati* à extinção. Ou seja, a Igreja sucessivamente combateu, acatou e acolheu e, finalmente, reprimiu a castração.

O Estado, por sua vez, após ter não apenas permitido a castração de garotos, mas também legislado sobre a prática, ao permitir que uma família numerosa pudesse – por motivos religiosos-musicais – entregar o filho mais novo para a castração, passou a dificultar a vida artística daqueles cantores, chegando a proibi-los de exercer a profissão. Afinal de contas, o mundo dos *castrati*, como outrora conhecido, tinha mudado e doravante não haveria espaço para aqueles homens de voz aguda; o novo mundo exigia homens fortes, viris, prontos para a guerra, se assim fosse necessário; e um exército poderia "tirar pouco proveito de canhões desprovidos de balas!" (BARBIER, 1993: 188).

De um ponto de vista ético, cumpre ponderar que, a despeito das possibilidades vocais que a castração possibilitou ao criar vozes que não mudariam durante a puberdade e, por isso, garantiriam a manutenção dos coros, não foram poucas as situações problemáticas decorrentes das intervenções cirúrgicas clandestinas às quais diversas pessoas eram submetidas.

Por um lado, identificamos o avanço técnico-vocal alcançado no universo dos castrados, artistas reverenciados durante séculos por seus feitos virtuosos como solistas. Esse dado da história

reflete o sucesso da habilidade extrema, obtida à custa de enormes sacrifícios de cantores cuja capacidade revestiu a prática vocal de uma beleza inaudita e até idealizada.

Por outro lado, a evidência documental atesta o desperdício de vidas envolvidas no procedimento que viabilizava características tão singulares, com consequências, em inúmeros casos, desastrosas para a vida de quem não se moldava vocalmente após a castração, e presumíveis danos psicológicos, mesmo nos casos bem-sucedidos. Resta saber onde ecoam, na história, essas vozes e vidas perdidas por causa dessa contradição nada incomum entre a violência e a arte, a agressão e o belo.

O último representante de toda uma geração de *castrati* morreria em Roma, em 21 de abril de 1922, aos 64 anos de idade. Apelidado *Il l'Angelo di Roma* (O Anjo de Roma), Alessandro Moreschi (1858-1922), conhecido como uma das mais belas vozes da Capela Sistina, permanecia em seus derradeiros dias quase que esquecido por todos.

Graças a um único registro de áudio desse cantor, gravado entre 1902 e 1904, no próprio Vaticano, seu nome foi resgatado. Aquele registro traria o fascínio e a curiosidade pelo fenômeno *castrati* até o século XX[10]. E este fascínio ainda continua!

Por serem cantores que dedicaram a maior parte de suas vidas ao serviço religioso *ad honorem Dei*, se fizeram merecedores das palavras do profeta Isaías:

> […] nem tampouco diga o eunuco: "Eis que sou uma árvore seca". Porque assim diz o Senhor: "Aos eunucos que guardarem os meus sábados, que escolherem o que me agrada e se apegarem à minha aliança, a eles darei, dentro de meu templo e dos meus muros, um memorial e […] um nome eterno, que não será eliminado (Is 56, 3-6)[11].

Para homens despojados de toda e qualquer possibilidade de um legado genealógico, a herdade dos *castrati* se faz presente sobretudo na arte, mais especificamente na música. Dessa maneira, seus nomes ficaram registrados para a posteridade como verdadeiros representantes na gênese do canto operático italiano.

Referências

A HISTÓRIA dos antibióticos. Brasil Escola, [*s.d.*]. Disponível em: http://monografias.brasilescola.uol.com.br/biologia/a-historia-dos-antibioticos.htm. Acesso em: 13 mar. 2020.

ANALGÉSICOS: Uma Breve História. Los Angeles: Fundação para um mundo sem drogas, [*s.d.*]. Disponível em: http://br.drugfreeworld.org/drugfacts/painkillers/a-short-history.html. Acesso em: 13 mar. 2020.

AUGUSTIN, Kristina Neves. A Trajetória dos Castrati nos Teatros da Corte de Lisboa (séc. XVIII). *Revista Música e Linguagem*, Vitória/ES, v. 1, n. 3, p. 73-94, ago. 2013.

BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

CHRISTIAN, Jacq. *O Egito dos Grandes Faraós*. Trad. Rose Moraes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

[10] Informação encontrada na contracapa do CD *The Last Castrato*, de Alessandro Moreschi.

[11] Fonte: http://www.bibliaon.com/isaias_56/. Acesso em: 13 mar. 2020.

COUGHLAN, Sean. Singing in the pain. *BBC News*, 29 Mar. 2006. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4853432.stm. Acesso em: 13 mar. 2020.

DUNN, Aaron et al. Loreto Vittorio Sheet Music. *MusOpen.* Disponível em: <https://musopen.org/music/composer/loreto-vittori/>. Acesso em 15 mai. 2022.

FELDMAN, Martha. *The Castrato*: Reflections on Natures and Kinds. Oakland: University of California Press, 2015.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e Outros Virtuoses*: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI. São Paulo: Fapesp, 2009.

PIO X. *Motu Proprio tra le sollecitudini del sommo pontefice Pio X sulla musica sacra*. Vaticano: La Santa Sede, 1903. Disponível em: Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.pdf. Acesso em: 13 mar. 2020.

REMONDINO, Peter Charles. *History of Circumsition from the Earliest Times to the Present*: moral and physical reasons for its performance. Honolulu: University Press of the Pacific, 2001.

ROSSELLI, John. The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850. *Acta Musicologica*, v. 60, fasc. 2, p. 143-179, 1988. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/i238584. Acesso em: 29 mar. 2020.

ROSSELLI, John. *Singers of Italian Opera*. The History of a Profession. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SAPIO, Domenico. *Dèi senza Olimpo*. La voce perduta dei castrati da Napoli all'Europa. Napoli: edizioni Intra Moenia, 2017.

SCHOLZ, Piotr O. *Eunuchs and Castrati: a cultural history*. Trad. De John A. Broadwin and Shelley L. Frish. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2001.

SOWLE, Jennifer. *The Castrato Sacrifice: was it justified?* Dissertação (Master of Artes) – University of North Texas, Denton, 2006. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc5343/m2/1/high_res_d/thesis.pdf. Acesso em: 29 mar. 2020.

O contratenor **Sergio Anders** é membro honorífico da Sociedade Estadunidense de Músicos Pi Kappa Lambda National Music Honor Society. Bacharel em Canto (UFMG, 2000), Licenciado em Música (UFMG, 2003), Especialista em Música de Câmara Brasileira (UEMG, 2003), Sérgio é Mestre em Performance Musical (2010) pela University of North Dakota, nos EUA e Doutor em Música (2018) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Sua dissertação de mestrado, tendo como tema as *Cinco Canções Folclóricas do Nordeste Brasileiro* para Canto e Piano do grande compositor brasileiro Ernani Braga, foi premiada com o UND Graduate School 2012 Creative Exhibition Award. Ex-Coordenador do Curso de Música do CEFAR Palácio das Artes, ex-cantor efetivo e chefe de naipe dos contraltos do Coral Lírico de Minas Gerais, Sergio Anders foi integrante e chefe do naipe dos contraltos do Coral Ars-Nova-UFMG. Já pertenceu aos grupos Coro Madrigale e Camerata Antíqua de Curitiba, época em que se tornou aluno da grande mestra Neyde Thomas. Semifinalista no "The American Prize 2010", na categoria Art Song (Men), Sérgio Anders aprimorou seus estudos em música antiga na University of Indiana - Jacobs School of Music, sob a tutela de Paul Elliot. Daquela universidade, Sérgio Anders recebeu três premiações: Anthony and Olimpia Barbera Music Scholarship Fund, Willi Apel Early Music Scholarship e o Artistic Excellence Award. Sérgio teve seu debut em ópera como Cherubino em *Le Nozze di Figaro* de Mozart. Como professor, Sergio lecionou Canto e Música de Câmara no Conservatório Estadual Padre José Maria Xavier, em São João del Rei (MG), Canto no CEFAR Palácio das Artes, Canto, Educação Vocal e Técnica Vocal na Universidade Federal de Minas Gerais, Canto e Fisiologia da Voz na Universidade do Estado de Minas Gerais, entre os anos de 2002 e 2003, bem como Canto, Leitura à Primeira Vista (para cantores), Dicção e Pronúncia Lírica, A Correpetição na Ópera e Tópicos Especiais: Oficina de Ópera, na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais UEMG, onde também foi coordenador do Coro Acadêmico e do GEO Grupo Experimental de Ópera. Atualmente é membro efetivo do corpo docente da Faculdade de Artes FAARTES da Universidade Federal do Amazonas UFAM. sergioandersct@ufam.edu.br